

Pablo Begué Hernández

Entre sellos, bibelots y mangakas:
Fuentes iconográficas para la
creación de largometrajes
inspirados en cuentos de hadas en
los Disney Studios (1937 - 1959)

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

EXTRACTO

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

El presente documento es un extracto de la tesis original depositada en el Archivo Universitario.

En cumplimiento del artículo 14.6 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas oficiales de doctorado, los autores que puedan verse afectados por alguna de las excepciones contempladas en la normativa citada deberán solicitar explícitamente la no publicación del contenido íntegro de su tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Zaragoza. Las situaciones excepcionales contempladas son:

- Que la tesis se haya desarrollado en los términos de un convenio de confidencialidad con una o más empresas o instituciones.
- Que la tesis recoja resultados susceptibles de ser patentados.
- Alguna otra circunstancia legal que impida su difusión completa en abierto.



© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral [Extracto]

**ENTRE SELLOS, BIBELOTS Y MANGAKAS:
FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA LA CREACIÓN
DE LARGOMETRAJES INSPIRADOS EN CUENTOS
DE HADAS EN LOS DISNEY STUDIOS (1937 - 1959)**

Autor

Pablo Begué Hernández

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2023



ENTRE SELLOS, BIBELOTS Y MANGAKAS

FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA LA
CREACIÓN DE LARGOMETRAJES
INSPIRADOS EN CUENTOS DE HADAS
EN LOS DISNEY STUDIOS
(1937 - 1959)

Tesis doctoral dirigida por:
Dra. Amparo Martínez Herranz

Universidad de Zaragoza
Facultad de Filosofía y Letra
Departamento de Historia del Arte

PABLO BEGUÉ HERNÁNDEZ



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

Entre sellos, bibelots y mangakas:
Fuentes iconográficas para la creación
de largometrajes inspirados en cuentos de hadas
en los Disney Studios
(1937 - 1959)

Autor

Pablo Begué Hernández

Directora

Dra. Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza
2023

**Yo hago películas de entretenimiento y, después,
los académicos me dicen lo que significan.**

- Walter Elias Disney

AGRADECIMIENTOS

La investigación es una cuestión de sacrificio personal, perseverancia y momentos de reflexión que culminan con el depósito y la defensa de la tesis doctoral, por lo que resulta complicado pensar en el recorrido realizado como un acto solitario. Justamente por eso, y por la dificultad que supone por parte de ajenos comprender el duro proceso realizado, quiero realizar una serie de sinceros agradecimientos para quienes me han acompañado en este trabajo.

Quiero empezar este apartado agradeciendo las horas de docencia de Francisco Javier Lázaro, buen profesor y mejor persona. Seguramente no sepa lo mucho que ha marcado mi camino desde entonces, pero su entusiasmo y su profesionalidad me ayudaron a iniciar la ruta de lo que a día de hoy culmina como una tesis con apenas un breve trabajo sobre el tratamiento de los cuentos de hadas en productos de arte y cultura de masas. De la misma forma quiero agradecer su empuje a Jesús Pedro Lorente, primer “padre académico”, al acompañarme en un momento tan decisivo como es la realización de un Trabajo Fin de Grado. Sin su guía para abordar la relación de estos relatos en la ilustración del siglo XIX y su apoyo para la realización de mi primera comunicación de congreso nada más terminar la carrera no habría iniciado este camino con tan buen pie. Y, de su mano, a mi “madre académica”, Amparo Martínez Herranz, digna sucesora y directora de un Trabajo Fin de Máster y de la actual tesis doctoral. A ella le debo su apoyo y confianza a pesar de las dificultades sobrevenidas a las que hemos tenido que enfrentarnos en estos tiempos. No querría dejar fuera tampoco a los miembros del tribunal, a quienes admiro de manera tanto personal como profesional debido a su recorrido académico y que han accedido a juzgar esta tesis doctoral con el fin de aportar su profesionalidad y sus conocimientos para mejorar los contenidos de lo que pretende ser una publicación mucho más rigurosa. Gracias por su interés, su disposición y sus ganas para con el futuro de nuestro ámbito.

También me gustaría dar las gracias a todos esos profesionales de la Historia del Arte que han dejado huella en mi desarrollo personal a lo largo de estos años y que me han demostrado que no existe una única vía para considerarse historiador del arte de forma plena. En especial a Cristina Rubio, subdirectora del Museo Goya y responsable de patrimonio de la Fundación Ibercaja, por recordarme que, aunque sea complicado para las generaciones más jóvenes, merece la pena luchar por tener un

hueco como profesionales en este sector. En esta misma línea quiero agradecer y felicitar a los compañeros de APROHA por poner en valor nuestras tareas frente a empresas e instituciones y seguir luchando, día a día, por intentar darnos a quienes nos dedicamos a ello el reconocimiento y el sitio que merecemos. La Historia del Arte vive, la lucha sigue.

Por supuesto, gracias a mis padres por hacerme recorrer tantos museos y exposiciones durante mi infancia sin saber lo mucho que marcaría mi futuro y por animarme a llenar la estantería de libros. Gracias a mi padre, Alfonso Eugenio Begué, por llevarme desde niño hacia la senda de la imagen dibujada a través de la viñeta española y sus adaptaciones al cine y a la televisión y, por otro lado, gracias a mi madre, María Pilar Hernández, por, sin ser muy consciente de ello, ayudarme a encontrar el camino de la Historia del Arte en un momento en el que no podía estar más perdido. Por último, pero no menos importante, a María Gutiérrez, compañera de vida, de trabajo y de estudios. Compartir pasión y amor por una disciplina está bien, pero compartirlo a diario, con altibajos emocionales, proyectos, ilusiones y desengaños es otra cosa. Una de las que dejan huella para toda la vida. Gracias a los tres por hacerme mejor persona.

RESUMEN

Si hay una empresa que ha marcado el devenir histórico del cine de animación es la actual The Walt Disney Company, cuyo origen data de 1923, cuando los hermanos Roy y Walter “Walt” Elias Disney fundaron el Disney Brothers Cartoon Studio como una pequeña y modesta compañía dedicada a la elaboración de cortometrajes de dibujos animados. A partir de entonces, y especialmente desde el estreno de *Blancanieves y los siete enanitos*, su primer largometraje, en 1937, el complejo entramado de áreas, departamentos, franquicias y enfoques que componen The Walt Disney Company ha supuesto un eje principal para el desarrollo social y cultural infantil en cualquier punto del globo terráqueo. Sin embargo, desde sus inicios encontramos un hecho diferencial para la popularidad de sus creaciones que se mantiene vivo hasta la más rabiosa actualidad: la fuerte influencia de la iconografía europea, independientemente del medio artístico de procedencia, en sus adaptaciones de cuentos de hadas.

Esto, junto al profundo interés personal que demostró de forma constante la figura de Walt Disney por desdibujar las líneas entre alta y baja cultura, hacen que la interpretación de este tipo de relatos sea mucho más rica y profunda bajo su dirección que la que podemos encontrar en otras producciones del segundo tercio del siglo XX o en décadas posteriores dentro de la misma empresa. De esta forma, se puede plantear un recorrido que parte del germen de los propios relatos y que pasa por una tradición teatral, pictórica, escultórica, literaria, cinematográfica y musical con distintos niveles de profundidad, pudiendo establecer una genealogía de la palabra y la imagen capaz de constituir el modelo iconográfico más sólidos de la historia que, bien leído, plantea una de las mejores cartas de presentación de su contexto histórico y propone la formación de referentes visuales para los constructos del arte y la cultura de masas en los siglos XX y XXI.

ABSTRACT

If there is a company that has marked the historical development of the animated feature cinema it is the current The Walt Disney Company, whose origins date back to 1923, when brothers Roy and Walter “Walt” Elias Disney founded the Disney Brothers Cartoon Studio as a small and humble company dedicated to making short animated films. Since then, and especially since the release of *Snow White and the Seven Dwarfs*, their first long feature, in 1937, the complex network of areas, departments, franchises and approaches that make up The Walt Disney Company has been a main axis for children's social and cultural development anywhere on the globe. However, from its beginnings we find a differential fact for the popularity of these creations that remain alive until the most rabid present: the strong influence of European iconography, regardless of the artistic medium of origin, in the adaptation of fairy tales.

This, along with the personal interest that the figure of Walt Disney constantly showed in blurring the lines that separate high and low culture, make the interpretation of this type of stories richer and deeper under his direction than what we can find in other productions of the second third of the 20th century or in subsequent decades within the same company. This way it is possible to propose a journey that starts at the germ of the stories themselves and goes through a theatrical, pictorial, sculptural, literary, cinematographic and musical tradition with different levels of depth, establishing a genealogy of the word and the image able of constituting the most solid iconographic model in history that, well read, introduces one of the best cover letters of its historical context and proposes the formation of visual references for the constructs of art and mass culture in the 20th and 21st centuries.

ÍNDICE

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	13
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	17
3. OBJETIVOS.....	35
4. METODOLOGÍA.....	37
5. CUENTOS DE HADAS.....	41
5.1. Definición del tema y parámetros de la investigación.....	41
5.2. Del Novellino a Fénelon: Los inicios de los cuentos de hadas.....	47
5.3. El XIX europeo: La edad de oro de los cuentos de hadas.....	53
5.4. La integración de los cuentos de hadas en la cultura de masas.....	63
5.4.1. De la tradición feérica al cine de género.....	63
5.4.2. Blancanieves antes de Blancanieves: la tradición teatral.....	70
5.4.3. El relato de los Grimm en los inicios del cine.....	75
5.5. Disney, Europa y otras influencias.....	83
6. BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS (1937).....	99
6.1. La importancia de elegir un tema bajo condicionantes técnicos.....	99
6.2. Blancanieves y la genealogía de la palabra.....	116
6.3. Fuentes iconográficas para Blancanieves y los siete enanitos.....	125
6.3.1. La tradición teatral y los personajes secundarios.....	132
6.3.2. El Príncipe.....	134
6.3.3. Los enanos.....	139
6.3.4. Blancanieves.....	150
6.3.5. La Reina / Bruja.....	160
7. LA CENICIENTA (1950).....	175
7.1. El regreso a casa de los estudios tras la batalla.....	175
7.2. Cenicienta y la genealogía de la palabra.....	191
7.3. Fuentes iconográficas para La Cenicienta.....	201
7.3.1. Príncipe encantador.....	206
7.3.2. El Hada Madrina y otros personajes secundarios.....	209
7.3.3. Cenicienta.....	214
7.3.4. Lady Tremaine, Drizella y Anastasia.....	220
8. LA BELLA DURMIENTE (1959).....	231
8.1. La última obra maestra del cuentacuentos norteamericano.....	231
8.2. La bella durmiente y la genealogía de la palabra.....	244
8.3. Fuentes iconográficas para La bella durmiente.....	256
8.3.1. Representación de la realeza.....	259

8.3.2. Las hadas.....	262
8.3.3. Aurora.....	267
8.3.4. El castillo.....	271
8.3.5. Maléfica.....	279
9. CONCLUSIONES.....	291
BIBLIOGRAFÍA.....	303
Fuentes literarias y clasificación.....	303
Cuentos de hadas y creación artística.....	305
Contexto técnico e histórico-artístico de The Walt Disney Company y sus creaciones.....	307
Comprensión de las diferentes fuentes iconográficas y otras fuentes bibliográficas.....	311
Filmografía.....	313
Webgrafía.....	320
ÍNDICE DE FIGURAS.....	323
Anexo I.....	333
Fichas técnicas de <i>Blancanieves y los siete enanitos</i> , <i>La Cenicienta</i> y <i>La bella durmiente</i>	
Anexo II.....	347
Fichas técnicas simplificadas de otras producciones cinematográficas citadas y utilizadas como fuente para la investigación durante la tesis doctoral	
Anexo III.....	481
Listado completo de los libros traídos por Walter Elias Disney de su viaje por Europa en 1935, recibidos y catalogados entre agosto y septiembre del mismo año y ordenados por año de publicación	

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La investigación llevada a cabo en esta tesis doctoral bajo el título *Sellos, bibelots y mangakas: Fuentes iconográficas para la creación de largometrajes inspirados en cuentos de hadas en The Walt Disney Studios (1937 - 1959)* y dirigida bajo la tutela de la Doctora Amparo Martínez Herranz en el contexto del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza tiene como primer objetivo realizar un lectura genealógica de la imagen en relación con el género de los cuentos de hadas así como de su contexto y plantear una revisión de las fuentes iconográficas, tanto literarias como histórico-artísticas, explícitas e implícitas en la realización de largometrajes animados inspirados en los cuentos de hadas clásicos europeos por parte de The Walt Disney Studios¹ (en adelante, los Disney Studios) entre los años 1937 y 1959. Esta horquilla temporal se ha definido en relación al año del estreno de *Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937)* como punto de inicio y, como cierre, basándose en la conclusión de la etapa de producción de cuentos de hadas bajo el mandato de Walt Disney con el estreno de *La bella durmiente (Sleeping Beauty, 1959)*, poco antes de su fallecimiento el 15 de diciembre de 1966. En su última década de vida apenas mostró interés en el desarrollo de un par de proyectos,² dejando la mayor parte de su atención para lo que concebía como el futuro de su legado: la planificación arquitectónica de EPCOT.³ Este cambio de paradigma definió un primer declive en la concepción artística y técnica del estudio, que no vio una recuperación estable hasta finales de la década de 1980 con el estreno de *La sirenita (The Little Mermaid, 1989)*. Por tanto, para cubrir unas metas tan amplias como las planteadas, es necesario evaluar las obras, los autores y al

¹ The Walt Disney Studios debe comprenderse como una de las cuatro divisiones de The Walt Disney Company, en concreto la orientada a la producción audiovisual destinada a exhibición doméstica y cinematográfica. En orígenes centrada única y exclusivamente en el campo de la animación, comenzó a involucrar proyectos de imagen real o nuevas productoras, componiéndose en la actualidad por el conglomerado conformado por Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios, Pixar, Marvel Studios, Lucasfilm, 20th Century Studios y Searchlight Pictures, todas ellas distribuidas y comercializadas por Disney Media and Entertainment.

² *101 dálmatas (101 Dalmatians, 1961)* y *Mary Poppins (Robert Stevenson, 1964)*.

³ EPCOT (acrónimo en inglés de Prototipo de Comunidad Experimental del Mañana) se concibió como una ciudad modelo para las sociedades del futuro con el fin de agrupar espacios comunitarios, educativos, recreacionales, comerciales y residenciales al estilo de las propuestas del urbanismo utópico del siglo XIX. Sin embargo, tras la muerte de Walt Disney, la empresa no quiso continuar con la administración arquitectónica y urbanística, cambiando el concepto original por un parque temático que terminó por inaugurarse en 1982.

propio estudio en su contexto con el fin de poder comprender las necesidades planteadas y cubiertas por cada una de las creaciones.

Establecida la finalidad, cabe decir que hay diversos factores que han determinado la orientación de este ensayo. En primer lugar debe mencionarse un interés personal en la literatura del siglo XIX, momento de mayor auge de esta tipología narrativa, desde una temprana edad. Las constantes referencias a este ámbito en la cultura popular contemporánea mediante la música, el cine, la televisión o el cómic sólo refuerzan la relevancia cultural de este período histórico y de un género que se encuentra, innegablemente, ligado al mundo artístico. En segundo lugar, los años noventa, momento en el que surge el interés anterior, se convierten en una segunda edad de oro para los Disney Studios, lo que hace complicado no encontrar las constantes referencias en sus obras a algunos de los relatos de este período. De la misma manera crece un interés general por los cuentos de hadas clásicos que habían permanecido aletargados desde los años cincuenta y cuya vigencia permanece, de manera más o menos constante, hasta la actualidad.

La temática general es amplia, por lo que se ha escogido centrar el trabajo en las producciones *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950) y *La bella durmiente* atendiendo a la definición del concepto posteriormente desarrollada y siempre en relación con la dirección del estudio bajo la figura de Walter Elias Disney en la conformación de una imagen propia y la transmisión de un contexto socio-cultural. Estos trabajos permitieron a The Walt Disney Company recuperar, en momentos de crisis, el auge económico y su consideración ante el público y, al igual que sucedió en plena Revolución Industrial, ayudaron a construir el testimonio de una sociedad con necesidades de evasión ante los cambios históricos vividos a mediados del siglo XX, resultando interesante y necesario el paralelismo generado a causa de este tipo de narrativas entre la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y la II Guerra Mundial.

A todo ello debemos sumar que en los últimos años ha surgido una campaña de desprestigio contra la figura de Walt Disney, a quien se ha querido vincular con el régimen nacional-socialista alemán, y se ha intentado tildar a las producciones realizadas bajo su dirección de xenófobas y misóginas. Si bien esta tesis doctoral no pretende limpiar su imagen como persona sí pretende ahondar en la comprensión del estudio que da lugar a muchas de estas obras, concibiendo los productos finales, no sólo como obras capaces de ofrecer una lectura compleja que pondría en entredicho algunos

postulados sobre la posición social y política del director norteamericano, sino como obras corales. Sirva también esta investigación como una puesta en valor de la gran cantidad de profesionales que, pese a su alto nivel técnico y creativo, se han visto relegados a un segundo plano.

Por ello resulta necesario abordar su comprensión desde un enfoque histórico-artístico desde el que se ha estudiado en contadas ocasiones y, casi siempre, vinculado a la pintura feérica en Reino Unido o a la producción literaria de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm. Este tema fue abordado ya en el Trabajo Fin de Grado *Una aproximación a los mundos feéricos: La ilustración de cuentos de hadas en la Europa del siglo XIX y su influencia en la cultura audiovisual contemporánea* (Pablo Begué, 2014), realizado bajo la tutela del doctor Jesús Pedro Lorente Lorente, y su continuación en el Trabajo Fin de Máster *Del Novellino a Disney: Una aproximación a las fuentes iconográficas de Blancanieves y los siete enanitos (1937)* (Pablo Begué, 2015), realizado bajo la tutela de la doctora Amparo Martínez Herranz. Así se puede corroborar la necesidad existente de profundizar en un enfoque que marcará, desde las primeras décadas tras el nacimiento del cine a finales del siglo XIX, a numerosas generaciones de creadores vinculados al arte y la cultura pop que buscan reinterpretar este tipo de relatos para las audiencias contemporáneas. Consideramos todos ellos como motivos de suficiente solidez para dar visibilidad al interés de una fórmula iconográfica que, si bien no cobra sentido fuera de estos estudios, va más allá del constructo puramente cinematográfico.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

José Alcina, en su obra *Aprender a investigar*, declara que “la ciencia no es, sino que está siendo”,⁴ haciendo de un estado de la cuestión algo necesario para cualquier investigación, ya que se constituye como la primera toma de contacto con el campo de estudio y establece los cimientos sobre los que desarrollar posteriormente todo el proceso. En este sentido, surgen dificultades al tratar obras de carácter general para comprender la totalidad del concepto “cuento de hadas”, así como para diferenciarlo de otro tipo de relatos fantásticos como pudieran ser los mitos, las fábulas o los cuentos populares ya que, en ocasiones, sólo pueden rastrearse los orígenes de estas narraciones de manera fidedigna a través de las escasas versiones escritas. Sin embargo, el análisis de algunos autores sobre el tema, sin centrarnos necesariamente en un relato concreto, nos permite estudiar este fenómeno de manera mucho más precisa mediante intervenciones como la del folclorista formalista soviético Vladimir Propp, que estableció entre los años cincuenta y sesenta algunas bases generales para toda narrativa fantástica.⁵ A pesar de ello, aplica las especificidades a la literatura rusa del momento y convierte su obra en algo parcial, refiriéndose únicamente a una única ubicación geográfica en su análisis más intenso, pero permite concebir ideas sobre la ritualización, lo religioso y lo ético de manera precisa en los mitos y las fábulas. Esta clasificación establecida por el autor para los inicios de la narrativa soviética ha sido aplicada por algunos estudiosos a otro tipo de relatos, entre ellos los cuentos de hadas, al margen de la cronología, geografía e ideología a la que pertenece. Por ello, en esta investigación se ha decidido prescindir de este sistema de estudio en relación con el género a tratar debido al carácter fragmentario de su concepción.

Por su parte, la tipología de cuento popular (*folk tale* en inglés o *märchen* en alemán) es definida por Georges Jean en su obra de 1981 *El poder de los cuentos*.⁶ Éstos adquieren un corte moral dentro de unos marcos sociales específicos y suelen transmitirse de manera oral, una de las mayores complicaciones ante las que nos enfrentamos a la hora de concretar estos términos. De esta manera

⁴ ALCINA FRANCH, J., *Aprender a investigar: Métodos de trabajo para la realización de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria, 1994, p. 22.

⁵ PROPP, V., *Folclore y realidad: Tres ensayos sobre el folclore*, Madrid, Alianza Editorial, 2007

⁶ GEORGES, J., *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirène, 1998

podemos centrarnos en la idea del cuento de hadas y diferenciarlo del resto de relatos por unas características formales y contextuales propias y únicas, pero resulta necesario comprender la evolución histórica de estos relatos. Si bien la producción artística y narrativa aumentó sobremanera en Reino Unido durante la segunda mitad del siglo XIX, apenas encontramos excepciones en el campo teórico. Una de ellas es la obra de Andrew Lang *Costumbre y mito* (1884),⁷ en la que se presenta de manera conceptual y algo somera algunos de los parámetros generales para la construcción del folclore, los temas y los personajes que habitan estos relatos. A partir de entonces se empieza a abarcar desde distintas facetas la consideración de este tipo de literatura tal y como se ha mencionado previamente, entrando así en los primeros años del siglo XX. Para ello se ha acudido a fuentes que van desde Mérida⁸ hasta Blamires,⁹ Sumpter¹⁰ o Silver¹¹ con el fin de comprender de manera cronológica la evolución social del término, desde Mircea Eliade¹² hasta Sheldon Cashdan,¹³ G. Ronald Murphy¹⁴ o Nicola Bown¹⁵ para la evaluación de la asunción de este tipo de relatos en las distintas etapas vitales del ser humano o desde Paracelso¹⁶ hasta Nancy Arrowsmith¹⁷ para la identificación de las especies feéricas representadas.

A mediados del siglo XX, en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*,¹⁸ John Ronald Reuel Tolkien genera una primera reflexión y definición firme sobre este tipo de literatura no sin dificultades debido a la escasa documentación. Sin embargo, a pesar de la confusión e indefinición sobre su objeto de estudio, fue Tolkien quien añadió algunos datos aclaratorios como la introducción de elementos y sucesos maravillosos, aunque no necesariamente hadas, así como plantea la complicación del término a

⁷ LANG, A., *Costumbre y mito*, Barcelona, MRA, 2004.

⁸ MÉRIDA, R., "Las hadas en la literatura medieval", en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, Nº 32, Barcelona, Editorial Fontalba, 1988, pp. 14 – 17.

⁹ BLAMIRE, D., "The Early Reception of the Grimm's Kinder-und Hausmärchen in England", en *Bulletin of the John Rylands Library*, Nº 3, Vol. 71, Manchester, John Rylands Library, 1989, pp. 63 – 77.

¹⁰ SUMPTER, C., *The Victorian Press and the Fairy Tale*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

¹¹ SILVER, C. G., *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

¹² ELIADE, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1991.

¹³ CASHDAN, S., *The Witch Must Die*, Nueva York, Basic Books, 1999.

¹⁴ MURPHY, G. R., *The Owl, The Raven and the Dove: The Religious Meaning on the Grimms' Magic Fairy Tales*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

¹⁵ BOWN, N., *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁶ PARACELSO, *Tratado de las ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*, Barcelona, Índigo, 2003.

¹⁷ ARROWSMITH, N., MOORSE, G., *A Field Guide to the Little People*, Londres, Pan Books, 1978.

¹⁸ TOLKIEN, J. R. R., *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro, 2002, pp. 135 – 195.

la hora de distinguirlo de los cuentos populares.¹⁹ A ello deben sumarse intervenciones de autores como el estadounidense Jack Zipes, cuya obra contribuye a una concepción más social y no tan académica sobre el asunto, hablando de la convivencia histórica y la evolución social en relación a este tipo de literatura así como de sus fuentes²⁰ en una continuación lógica de las teorías de su maestro Bruno Bettelheim. Son también loables sus incursiones en la relación entre el cine y los cuentos de hadas realizadas por Greenhill y Matrix en 2010,²¹ aunque ya con referencias cinematográficas de imagen real y en cronologías muy posteriores a nuestro ámbito y, por tanto, con concepciones artísticas y sociales alejadas de nuestra intención inicial. No obstante, en conjunto con la obra de Christina Bacchilega *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*,²² se pueden percibir de forma mucho más completa los cambios en la sociedad postmoderna respecto al segundo tercio del siglo XX como época central en el análisis de esta tesis.

Bajo esta definición más sólida del término asumimos que, si bien este tipo de narrativa emergió como tal en los salones franceses de los siglos XVII y XVIII, no se produjo todavía ningún tipo de literatura científica o académica al respecto. Este hecho permaneció así hasta la llegada del siglo XIX, momento en que Francia perdió su hegemonía política y la cedió a otros países como Reino Unido o Alemania. Es especialmente en el primero, debido a un interés más allá de lo etnológico, donde comenzó a promoverse esta literatura como hecho social y ofreció unas valoraciones iniciales sobre estos relatos. Sus principales autores fueron algunos ya consagrados en la cultura inglesa de la primera mitad del siglo XIX como Allan Cunningham en su referencia a la obra de William Blake²³ o Charles Dickens en sus artículos *Fraud on Fairies*²⁴ o *Gaslight Fairies*.²⁵ En éstos Dickens hablaba de una necesidad social de los cuentos de hadas, que calaron en la población hasta el punto de pasar a ser parte de la cultura de ocio a través, principalmente, del teatro. En estas primeras experiencias, aunque

¹⁹“Fairy tale”, en *Encyclopedia Britannica*, Edimburgo, Encyclopædia Britannica, Inc., 2014

[[En línea](#): consulta realizada a 08/12/2014]

²⁰ ZIPES, J. [Ed.], *The Oxford companion to Fairy Tales: The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

²¹ GREENHILL, P., MATRIX, E., [Ed.], *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, Logan, Utah State University Press, 2010.

²² BACCHILEGA, C., *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

²³ CUNNINGHAM, A., *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, Vol. II, Londres, John Murray, 1830, pp. 159 – 160.

²⁴ DICKENS, C., “Fraud on Fairies”, en *Household Words*, Vol. VIII, Londres, McElrath and Barker, 1853, p. 97 – 100.

²⁵ DICKENS, C., “Gaslight Fairies”, en *Household Words*, Vol. XI, Londres, McElrath and Barker, 1855, p. 25 – 28.

bastante enriquecedoras a nivel contextual, todavía se comprendía el cuento de hadas como una narración intrínseca a los seres feéricos, siendo una percepción todavía fragmentaria y primitiva.

No obstante, ya desde bastante temprano, encontramos la obra de Antti Aarne, folclorista finés que en 1910 había publicado un sistema de clasificación de relatos populares y cuentos de hadas mediante un análisis comparativo histórico-geográfico. Éste alberga más de dos millares de entradas según forma y contenido, lo que convierte a estas narraciones en entidades indivisibles pero no únicas. Posiblemente fuera el trabajo más laborioso hasta la fecha, ya que generó algunas incursiones posteriores como la del americano Stith Thompson, que revisó y amplió el sistema en 1928 y 1961, o la del finés Hans-Jörg Uther, cuya última intervención tuvo lugar en 2011.²⁶ Esto permite que sea considerado como el sistema más actualizado de todos, aunque todavía con categorías genéricas para albergar relatos que no encajan en las clasificaciones más reconocidas.

Sin embargo, nuestro ensayo parte, en gran medida, de un sistema de referencias cruzadas entre la mencionada catalogación y la labor de recopilación por tipologías de estos relatos que lleva a cabo Heidi Anne Heiner desde 1998 con un carácter enciclopédico. Ésta expone los diversos tipos de relato de manera monográfica a través de la plasmación literal de los relatos originales según geografías, cronologías y variantes. Debido al carácter monográfico de su obra, utilizaremos como principal fuente para la construcción histórica de las tipologías sus volúmenes *Sleeping Beauties: Sleeping Beauty and Snow White Tales Around the World*²⁷ y *Cinderella Tales From Around the World*,²⁸ cuyo tratamiento sobre los relatos que inspiraron *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta* y *La bella durmiente* nos permite realizar una visión transversal de éstos a lo largo del espacio y el tiempo.

Por supuesto, al margen del terreno literario, se ha aplicado esta tipología a otros como el psicoanálisis, el periodismo o la antropología, que, aunque pueden ayudar a comprender algunos fenómenos o parte de la evolución de este género, casi siempre en terreno británico, no siempre son aplicables a la percepción estética e histórico-artística que se tiene de ellos. Sin embargo, sí deben ser tenidos en cuenta para comprender el fenómeno en su totalidad. En este caso destaca la obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976),²⁹ del austríaco Bruno Bettelheim. Al margen de la

²⁶ UTHER, H. J., *The types of International Folktales*, Vol. I, II y III, Turku, Academia Scientiarum Fennica, 2011.

²⁷ HEINER, H. A., *Sleeping Beauties: Sleeping Beauty and Snow White Tales From Around the World*, Nashville, SurLaLune Press, 2010.

²⁸ HEINER, H. A., *Cinderella Tales From Around the World*, North Charleston, SurLaLune Press, 2010.

²⁹ BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Booket, 2012.

aplicación práctica y concisa de estos relatos que realiza Bettelheim, pueden extraerse algunas ideas generales sobre su uso como parte del crecimiento vital del ser humano ya desde los inicios del género.

En cuanto a su aplicación al campo del arte, las intervenciones sobre este tipo de relatos y toda la pintura, ilustraciones y filmografía producida, la literatura científica y teórica es más bien escasa. Respecto a las fuentes gráficas apenas pueden encontrarse tres publicaciones, de las cuales dos son catálogos de exposiciones llevadas a cabo en 1999³⁰ y 2001.³¹ En ambos casos se realiza una retrospectiva a la evolución pictórica del género en el siglo XIX, haciendo referencia a su aplicación a campos como el teatro, la ilustración de relatos o la prensa, permitiendo ver este recorrido hasta principios del siglo XX. Ofrecen así una interesante bibliografía que analizar para comprender la continuidad de estos autores dentro del género. Un tercer volumen destinado a este ámbito sería *Elfos y hadas en la literatura y el arte*,³² de Sara Boix-Llavería, que, si bien trata de manera estética y conceptual estas figuras, realiza un seguimiento por unos personajes feéricos no ligados por necesidad a la literatura que nos concierne.

Respecto a la construcción histórico-artística del terreno cinematográfico, las fuentes son numerosas e inabarcables, lo que nos ha obligado a reducir el listado a publicaciones como *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*,³³ *The World History of Animation*,³⁴ *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*³⁵ o *Movie Censorship and American Culture*³⁶ con el fin de construir el entramado general en el que comprender tanto a Walt Disney como a sus artistas, sus creaciones y, por supuesto, las fuentes iconográficas referenciadas. De la misma manera, obras como *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney*³⁷ o *How to Read Donald Duck*³⁸ nos han ayudado a refinar los contextos socioculturales, económicos y políticos aplicados al estudio, mientras que *Handsome Heroes and Vile Villains: Masculinity in Disney's Feature Films*³⁹ y *Good Girls and*

³⁰ MARTINEAU, J. [Ed.], *Victorian Fairy Painting*, Londres, Merrell Holberton Publishers, 1999.

³¹ WOOD, C., *Fairies in Victorian Art*, Old Martlesham, Antique Collectors' Club Ltd., 2001.

³² BOIX LLAVERIA, S., *Elfos y hadas en la literatura y el arte*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2006.

³³ BARRIER, M., *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.

³⁴ CAVALIER, S., *The World History of Animation*, Berkeley, University of California Press, 2011.

³⁵ LEWIS, J., *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2014.

³⁶ COUVARES, F. G. [Ed.], *Movie Censorship and American Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2006.

³⁷ BRODE, D., *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney*, Texas, University of Texas Press, 2006.

³⁸ DORFMAN, A., MATTELART, A., *How to Read Donald Duck*, Londres, Pluto Press, 2019.

³⁹ DAVIS, A. M., *Handsome Heroes and Vile Villains: Masculinity in Disney's Feature Films*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2013.

*Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*⁴⁰ han facilitado esta misma tarea a través de breves incursiones divididas en etapas cronológicas con el fin de comprender los avances en la concepción de los principales personajes animados del estudio.

Sin embargo, al tratarse de un trabajo sobre fuentes iconográficas, y no tanto técnicas, se ha acudido de forma preferente a bibliografía relacionada directamente con la obra de los Disney Studios y la figura de Walter Elias Disney como pensador principal de las ideas a desarrollar. Así, debemos mencionar la obra de 1930 de Luis Gómez Mesa *Los films de dibujos animados*,⁴¹ cuyo análisis es todavía demasiado primario y escaso en cuanto a contenido, aunque permite observar cómo, de manera contemporánea, se mostraba gran consideración por sus *Silly Symphonies* en países como España. Esto deja también entrever algunas de las investigaciones que quedaron bloqueadas tras la Guerra Civil pero resulta un hecho aislado y anecdótico que no puede constituirse como arranque de los estudios sobre el tema, ya que hasta década de 1980 apenas se conciben las producciones de The Walt Disney Company dentro de la industria del entretenimiento, dejando testimonios de los procesos a través de artículos de prensa o entrevistas personales a los artistas del estudio recogidas en antologías que se mencionarán posteriormente.

Por ello, no será hasta los últimos años del siglo XX y principios del XXI cuando comiencen a desarrollarse investigaciones desde el ámbito académico. En este sentido es necesario hablar de un proceso de reconstrucción social en el último cuarto de siglo tanto en lo referente a la figura de Walter Elias Disney como del desarrollo artístico en los estudios bajo su dirección y, si bien es cierto que las fuentes sobre el tema son cada día más numerosas, esta investigación comenzó con una búsqueda sobre las publicaciones académicas realizadas en territorio nacional con los cuentos de hadas, los principales autores mencionados a lo largo del estudio y el desarrollo de The Walt Disney Company como punto central. La tabla que se presenta a continuación recoge las casi tres decenas de tesis doctorales presentadas en España abordando estos asuntos:

⁴⁰ DAVIS, A. M., *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2015.

⁴¹ GÓMEZ, L., *Los films de dibujos animados*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.

TÍTULO	CENTRO	ÁREA	AUTOR	LECTURA
La magia de la razón: Una investigación sobre los cuentos de hadas	Universidad de Granada		Ángela Olalla Real	01/01/1987
Las reescrituras contemporáneas en inglés y castellano del cuento de <i>La bella durmiente</i>	Universidad de Oviedo		Carolina Fernández Rodríguez	01/01/1998
La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial	Universidad Pontificia de Salamanca	Filosofía y Humanidades	Rodolfo Vidal González	16/03/2001
A linguistic study of the magic in Disney lyrics	Universidad de Barcelona	Filología Inglesa y Alemana	Ana María Rierola Puigderajols	30/11/2001
Disney en la escuela; Los personajes de las películas Disney: <i>La sirenita, La bella y la bestia, Aladdín y El Rey León</i> ; Interpretación de ellos al final de primaria e influencias de una discusión dirigida a las interpretaciones	Universidad de Cádiz	Didáctica	Manuel Granado Palma	25/01/2002
Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la "historia": Desde el festival de Gran Bretaña (1951) a Disneyland París (1994)	Universidad Politécnica de Catalunya	Composición Arquitectónica	Francisco Javier Sánchez Merina	17/07/2002
Disney y la transmisión de valores socioculturales a los niños: Análisis semiótico-frecuencial de la recepción; aproximación a la	Universidad Autónoma de Barcelona	Periodismo	Jordi Romero Díaz	31/05/2003

investigación de la audiencia desde la semiótica social [T. A.] ⁴²				
Los cuentos de los hermanos Grimm en euskera: Un estudio de sus traducciones y adaptaciones [T. A.] ⁴³	Universidad del País Vasco	Didáctica de la Lengua y la Literatura	Genaro Gómez Zubia	27/01/2004
Las corporaciones transversales de comunicación: Time Warner, Walt Disney, Viacom, Bertelsamnn, Vivendi, Universal y News Corporation (1999 - 2003)	Universidad de Navarra	Empresa Informativa y Estructura de la Información	Francisco de Borja Mora-Figueroa Monfort	23/06/2006
Los doblajes en español de los clásicos Disney	Universidad de Salamanca	Traducción e Interpretación	Luis Alberto Iglesias Gómez	15/05/2009
Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción de películas del canon WDFA (1937 - 1967)	Universidad Pontificia de Salamanca	Filosofía y Humanidades	Tomás Sánchez Hernández	24/09/2010
Un corpus de análisis lingüístico y crítico del discurso sobre la violencia en la colección de cuentos de hadas de los hermanos Grimm [T. A.] ⁴⁴	Universitat de València	Traducción y Comunicación	María Alcantud Díaz	14/12/2011
Proceso de socialización y cine de animación de	Universidad Complutense	Sociología VI: Opinión Pública y	Leticia Porto Pedrosa	17/01/2014

⁴² *Disney y la transmissió dels valors socio-culturals als nens: Anàlisi semiòtico-freqüencial de la recepció; aproximació a la investigació de l'audiència des de la semiòtica social.*

⁴³ *Grimm anaien Kinder-und Hausmärchen euskaraz: Itzulpenen eta egokitzapenen azterketa.*

⁴⁴ *A Corpus Linguistics and Critical Discourse Analysis in Violence in the Brothers Grimm's Fairy Tales Collection.*

Disney y Pixar: Estudio del tratamiento y la recepción de los conflictos emocionales en la audiencia de 5 a 11 años	de Madrid	Cultura de Masas		
Club Penguin de Disney: Los nuevos modos de construcción social de la infancia a través de plataformas masivas multijugador en línea	Universidad Rey Juan Carlos	Ciencias de la Comunicación y Sociología	Sergio Alvarado Vivas	09/06/2014
Las hadas en los cuentos de Perrault y de Madame D'Aulnoy	Universidad de Jaén	Lenguas y Culturas Mediterráneas	Vicenta Garrido Carrasco	22/10/2014
¿Colorín, colorado?: Las reescrituras de los cuentos de hadas en la literatura hispánica	Universidad de Salamanca	Literatura Española e Hispanoamericana	Elena Zapico Lamela	14/10/2015
Canción del sur: Un filme singular de Walt Disney	Universidad de Santiago de Compostela	Historia del Arte	María Míguez López	26/11/2015
Imágenes infantiles que construyen identidades adultas: Los estereotipos sexistas de las princesas Disney desde una perspectiva de género; efectos a través de las generaciones y en diferentes entornos: digital y analógico	Universidad Nacional de Educación a Distancia	Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales	Carmen Cantillo Valero	15/12/2015
Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: Los cuentos de Perrault en español hasta 1975	Universidad de Extremadura	Didácticas de las Ciencias Sociales, de las Lenguas y las Literaturas	Hanna Veerle Lut Martens	14/01/2016

Los cuentos de hadas en el teatro infantil contemporáneo: La adaptación escénica de los relatos de los Grimm [T. A.] ⁴⁵	Universidad de Barcelona	Filología Inglesa y Alemana	Jorge Auseller Roquet	21/01/2016
Disneyzación, parques temáticos y cultura corporativa en el capitalismo terciario: Experiencias Xcaret, Riviera Maya (México)	Universidad Complutense de Madrid	Análisis Geográfico Regional y Geografía Física	Ammeny Leila Khafash Echeverría	28/01/2016
La traducción de las películas de animación: Las producciones de la era post-Disney; una nueva era en los dibujos animados	Universidad del País Vasco	Filología Inglesa y Alemana: Traducción e Interpretación	Fernando Repulles Sánchez	03/02/2016
La autopromoción televisiva en España como portador de identidad visual: El ejemplo de la campaña promocional de Disney Channel	Universidad San Pablo - CEU	Comunicación Audiovisual y Publicidad	Roberto Carlos Gonzalo García	07/06/2017
Los sueños según el Tío Walt: Un estudio psicosocial y lingüístico de los deseos cantados en los largometrajes animados "clásicos" de Disney desde la perspectiva de género	Universidad Complutense de Madrid	Estudios Feministas y de Género	Rachel Kluger	21/12/2017
Heroínas o princesas: análisis de la evolución de los personajes de la marca Princesas Disney desde su posible superación de los estereotipos sexistas	Universidad Complutense de Madrid	Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas	Ana Vicens Póveda	16/07/2018

⁴⁵ *Das Märchenstück im Zeitgenössischen Kindertheater: Die Adaptation von Grimms Märchen für die Bühne.*

dentro y fuera de la ficción animada				
La influencia de los cuentos de hadas en la narrativa femenina española actual	Universidad Autónoma de Madrid	Filología Española	Elena de Pablos Trigo	17/06/2019
Historia del doblaje catalán de los clásicos de Walt Disney: Orígenes, motivos y estado actual de las producciones	Universidad Rovira i Virgili	Filologías Románicas	Jorge Pérez de la Torre	30/09/2019
El malo de la película: Estudio de la maldad en la colección cinematográfica Clásicos Disney desde una pedagogía Crítica	Universitat de València	Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal	Vicente Monleón Oliva	21/05/2020
El mundo de los hermanos Grimm y Roald Dahl en el cine: Adaptaciones cinematográficas del cuento	Universidad de Sevilla	Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura	Gloria Ruiz Blanco	04/12/2020

Las veintinueve referencias presentadas analizan de forma pormenorizada asuntos de índole didáctica, literaria, audiovisual o incluso ideológica que sirven para evaluar los prismas bajo los que se ha mirado esta empresa a lo largo de la historia. Sin embargo, la lectura de estos datos deja entrever que, salvo las puntuales referencias a las obras de Ángela Olalla Real y Carolina Fernández Rodríguez, no es hasta comienzos del siglo XXI cuando surge un interés académico acerca de estas tipologías narrativas y sobre el constructo histórico, social y cultural que supone The Walt Disney Company en el ámbito occidental. Esta misma idea se hace extensible a la totalidad de publicaciones, tanto en español como en inglés, como idioma principal de publicación en todo lo referido al desarrollo del estudio, donde apenas se muestran un par de casos relativos al análisis de las fuentes iconográficas o a la interpretación específica de los relatos comprendidos de forma contextual.

Esta ausencia de interés a nivel académico hacia este ámbito o hacia las adaptaciones realizadas por el estudio bien podrían estar condicionadas por los prejuicios sociales y culturales hacia el conjunto que rodea a estas producciones, tanto hacia los cuentos de hadas como del cine de animación en general y de The Walt Disney Company en particular, que los vincula, en todas y cada una de sus facetas, con una perspectiva infantil y, en muchas ocasiones, descontextualizada y leída bajo una mirada plenamente contemporánea. No obstante, aunque se esbozan a lo largo de la tesis algunas ideas vinculadas a este aspecto, se advierte la clara ausencia de estudios en profundidad que analicen las causas historiográficas de esta problemática. Por ello debe abordarse el tema de forma fragmentada, recabando títulos y autores que, de forma parcial, aporten conocimiento sobre el tema global que abordamos en esta tesis.

A ello deben sumarse algunos volúmenes de carácter biográfico donde vemos el modo de trabajo y la interacción personal del propio Disney con su obra. La primera, *The Perfect American: A Novel*,⁴⁶ un trabajo novelado que introduce cuestiones personales del creador, intentando discernir el hombre del mito. Esta obra se vio reflejada en una ópera estrenada en 2013 de mano del reconocido compositor norteamericano Phillip Glass, lo que nos lleva a considerarla de manera parcial, sirviendo como punto de arranque para establecer la figura de Walter Elias Disney como un dinamizador artístico, pero no como base fundamentada para elaborar un perfil mucho más sólido. *Walt Disney: An American Original*⁴⁷ o *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*,⁴⁸ de carácter divulgativo y todavía con un corte biográfico, y *Disney Animation: The Illusion of Life*,⁴⁹ *The Animated Man: A Life of Walt Disney*⁵⁰ o *Ink & Paint: The Women of Walt Disney's Animation*⁵¹ a modo de acercamiento al sistema interno de trabajo en los estudios Disney durante la creación de los largometrajes realizados bajo su cargo.

Surge así en 2010 una línea de investigación en la Universidad Pontificia de Salamanca de mano del licenciado en Bellas Artes Tomás Sánchez Hernández, actual profesor de Ilustración en la Universidad de Salamanca, doctorado en Ciencias de la Comunicación con su tesis *Los cuentos de*

⁴⁶ JUNGK, P. S., *The Perfect American: A novel*, Nueva York, Other Press, 2001.

⁴⁷ THOMAS, B., *Walt Disney: An American Original*, Glendale, Disney Editions, 1994.

⁴⁸ GABLER, N., *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Nueva York, Borzoi Book, 2006.

⁴⁹ THOMAS, F., JOHNSTON, O., *Disney Animation: The Illusion of Life*, Nueva York, Abbeville Press, 1981.

⁵⁰ BARRIER, M., *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, California, University of California Press, 2007.

⁵¹ JOHNSTON, M., *Ink & Paint: The Women of Walt Disney's Animation*, Glendale, Disney Press, 2018.

*hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción del canon WDEA (1937 – 1966).*⁵² En ella, aunque debe reconocerse la labor bibliográfica del autor y su visión panorámica por toda la obra de este período de los Disney Studios, los cuentos de hadas son una excusa para crear un hilo conductor: el desarrollo y la interpretación de la narrativa a través del guión y la adaptación de la obra literaria de los Grimm o Perrault de la que parten. Por ello deja de lado el estudio de las referencias iconográficas desde el punto de vista artístico, siendo este vacío el que se pretende alcanzar con la realización de esta tesis doctoral. La obra de Sánchez Hernández continuaba, en parte, una trayectoria iniciada en el año 2000 por Rodolfo Vidal González con *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*⁵³ en esta misma facultad, la cual resultaba, a su vez, predecesora desde el punto de vista de la traducción del estudio que Luis Alberto Iglesias Gómez realizó en 2009: *Los doblajes en español de los clásicos Disney*.⁵⁴ También debe comentarse que la metodología utilizada por Sánchez Hernández parte de los supuestos de Vladimir Propp, algo que, con varias publicaciones posteriores a la lectura de su tesis, algunas de ellas comentadas en este apartado, queda ligeramente desfasado en ciertos aspectos.

Actualmente puede establecerse una relectura cronológica, formal y estilística para la iconografía de estos estudios con antecedentes más amplios y de manera más profunda, así como un análisis pormenorizado de autores o determinados elementos de los films facilita la comprensión de la llegada de ciertas imágenes a esta empresa que una visión general no permite. A todo ello podemos añadir la tesis de Ana María Rierola *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics*,⁵⁵ la cual enfoca estas producciones desde un punto de vista musical, y aunque se centra en cuestiones compositivas y técnicas, pueden extraerse algunos datos para la comprensión total del largometraje a tratar.

Por otro lado, aunque contamos con la publicación de 1995 *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs: An Art in Its Making*,⁵⁶ ésta resultaba un hecho puntual en el desarrollo del análisis

⁵² SÁNCHEZ, T., *Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción del canon WDEA (1937 – 1966)*, Salamanca, Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2010.

⁵³ VIDAL, R., *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*, Salamanca, Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.

⁵⁴ IGLESIAS, L. A., *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca, 2009.

⁵⁵ RIEROLA, A. M., *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics*, Barcelona, Facultad de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Barcelona, 2001.

⁵⁶ KRAUSE, M., *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs: An Art in Its Making*, Glendale, Disney Editions, 1995.

pormenorizado de los metrajes del estudio hasta que en 2012, gracias al 75º aniversario del estreno del primer largometraje de The Walt Disney Company comenzaron a publicarse obras de corte no estrictamente académico pero con el suficiente contenido como para constituir una fuente de análisis para esta tesis. En ellas se abordan de manera somera las influencias generales tanto para la figura de Disney como para sus estudios en un período que abarcaría como límite final el año de 1959. La primera de estas publicaciones sería *Walt Disney and Europe*,⁵⁷ en la cual se realiza una visión general sobre las influencias europeas en la obra de Walt Disney de todo este período. Si bien el espacio dedicado a cada largometraje es escaso, permite hacer un primer acercamiento global a este ámbito a través de numerosos testimonios de los animadores y diseñadores. El segundo de ellos es el catálogo publicado con motivo de la exposición *Once Upon A Time Walt Disney*,⁵⁸ la cual amplía lo propuesto en el volumen anterior para darle un mayor sentido artístico, recurriendo a muchas de las obras poseídas por el propio creador y el contexto de los artistas que participaban en los procesos creativos. Algo similar, aunque sin afán analítico, sino más bien como propuesta expositiva, sucedió con el catálogo de la exposición realizada en 2017 por la Fundación la Caixa *Disney: El arte de contar historias*,⁵⁹ y las antologías documentales *Before Ever After: The Lost Lectures of Walt Disney's Animation Studio*⁶⁰ y *The Walt Disney archive*.⁶¹

No obstante, son más populares aquellos títulos que siguen el proceso evolutivo de alguna de estas películas, pudiendo destacar especialmente *The Fairest One of All*⁶² y *Blancanieves y los siete enanitos: 75º aniversario del clásico de Walt Disney*.⁶³ De ambas podemos extraer las principales influencias para el film de 1937, aunque en ambos casos se peca de cierto matiz superficial en una búsqueda de llegar a un público mayoritario. Algo similar pero con mucha menor cantidad de referencias sucede con los otros dos casos de análisis, únicamente pudiendo asirnos a *A wish your heart*

⁵⁷ ALLAN, R., *Walt Disney and Europe*, Bloomington, Indiana University Press. Bloomington, 1999.

⁵⁸ GIRVEAU, B. [Coord.], *Once Upon a Time Walt Disney: The Sources of Inspiration for the Disney Studios*, Broadway, Prestel Publishing, 2006.

⁵⁹ MARTÍN, S., MURILLO, C., *Disney: El arte de contar historias*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2017.

⁶⁰ HAHN, D., MILLER-ZARNEKE, T., *Before Ever After: The Lost Lectures of Walt Disney's Animation Studio*, Glendale, Disney Edition, 2015.

⁶¹ KOTHENSCHULTE, D. [Ed.], *The Walt Disney archive*, Colonia, Taschen, 2016.

⁶² KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All: The Making of Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs*, San Francisco, Walt Disney Family Foundation Press, 2012.

⁶³ KAUFMAN, J. B., *Blancanieves y los siete enanitos: 75º aniversario del clásico de Walt Disney*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2012.

*makes*⁶⁴ para profundizar en el metraje de *Cenicienta* y a *Once Upon A Dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*⁶⁵ para el análisis de *La bella durmiente*. Algo similar sucede con el título *Inspiring Walt Disney: The Animation of French Decorative Arts*,⁶⁶ un catálogo pensado para la exposición del mismo nombre realizada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde se recogen algunas fuentes inspiracionales del barroco y el rococó de forma generalista aprovechando las representaciones mostradas en los metrajes de Disney, pero sin terminar de aterrizar su relación iconográfica de forma contextual para dotar de sentido al metraje.

Por otra parte, existe una tendencia en el último cuarto de siglo relativa a una divulgación que, si bien rigurosa, no consigue alcanzar el grado de análisis de una investigación entendida en parámetros científicos. Así encontramos casos aislados como el catálogo de trescientas nueve publicaciones especializadas en The Walt Disney Company de la editorial Theme Park Press. En ella encontramos publicaciones con un carácter más cercano a la autoedición en cuanto al formato, aunque cuenta con grandes nombres, como Didier Ghez o Jim Korkis, que justifican la profundidad y rigor de los textos publicados. Sin embargo, un 2,9% de los volúmenes está destinado al análisis de los fondos catalográficos de réplicas utilizadas en metrajes de imagen real, colecciones como *Earn Her Ears* suponen un 3,5% del total, las obras de ficción implican un 3,8%, un 5,8% destinado a quizzes y recopilaciones de curiosidades y un 41,7% a distintas facetas de los parques, resorts y centros de entretenimiento de todo tipo que forman parte del conglomerado Disney, encontrando casi una quinta parte destinada a optimizar guías y visitas para diferentes públicos. El resto del catálogo aborda aspectos puntuales de la empresa como el marketing, la aplicación didáctica de los contenidos de Disney al aula o el análisis de metrajes específicos o momentos históricos concretos.

Existe un 10% dedicado a *Disney's Grand Tour*⁶⁷ y las colecciones *Snow White's People*⁶⁸, de dos volúmenes y con un total de cuatrocientas cincuenta y dos páginas donde se abordan comentarios y entrevistas desde la perspectiva de los trabajadores presentes en el desarrollo del primer largometraje

⁶⁴ SOLOMON, C., *A wish your heart makes*, Los Ángeles, Disney Editions, 2015.

⁶⁵ SOLOMON, C., *Once Upon A Dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*, Glendale, Disney Editions, 2014.

⁶⁶ POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Inspiring Walt Disney: The Animation of French Decorative Arts*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2022.

⁶⁷ GHEZ, D., *Disney's Grand Tour: Walt and Roy's European Vacation Summer 1935*, Middletown, Theme Park Press, 2014.

⁶⁸ JOHNSON, D., *Snow White's People: An Oral History of the Disney Film Snow White and the Seven Dwarfs (Vol.1 - 2)*, Middletown, Theme Park Press, 2018.

del estudio, y *Walt's People*,⁶⁹ de veintisiete y con casi diez mil páginas de referenciar similares aunque ampliadas a personas que, de una u otra forma, intervinieron de manera directa con la figura de Walt Disney. Si bien es cierto que en el segundo caso la horquilla temporal y los asuntos a tratar exceden los límites de la investigación, ambos se han tomado como fuente primaria para, posteriormente, constatar los datos vertidos desde la perspectiva personal con fuentes contrastadas. De esta forma podemos establecer un primer marco amplio en el contexto de las publicaciones y las investigaciones específicas con acercamientos a The Walt Disney Company, marcando un primer límite de consulta en la horquilla cronológica que va entre 1937 y 1959.

Esta falta de comprensión académica podría estar motivada por el hermetismo que promueve la Animation Research Library, lugar de depósito y conservación tanto de las obras de consulta utilizadas para la creación de estas obras como de los diseños conceptuales originados para ellas. Se ha intentado acceder a los archivos de esta biblioteca de manera reiterada mediante la presentación del estudio a la entidad, aunque únicamente se recibió una respuesta negativa. Si bien este acceso resulta complementario para la redacción de la tesis doctoral, pudiendo abordar las cuestiones iconográficas desde las diferentes publicaciones al respecto, existen precedentes sobre reiteradas negativas al respecto, tal y como planteó la doctora María Míguez López en su tesis *Canción del sur: Un filme singular de Walt Disney*.⁷⁰ Gracias a la colaboración del editor Bob McLain, director de Theme Park Press, se pudo contactar con un investigador especializado en Disney residente en Estados Unidos⁷¹ que confirmó la colaboración exclusiva de esta entidad con proyectos de interés interno y, por tanto, de fácil publicación, además de resaltar también la negativa por parte de la Walt Disney Foundation para participar en proyectos de este tipo.

Por supuesto, todo esto se ve completado con la lectura de los relatos mencionados a lo largo del texto y la revisión de todos los metrajes disponibles, en formato físico o digital, como fuente

⁶⁹ Si bien la colección comenzó en Theme Park Press, los dos últimos volúmenes han sido editados por Skyway Press siguiendo la misma línea y responsabilidad editorial. Por este motivo se contemplan como parte de la colección, aunque únicamente han sido tomados a efectos numéricos y estadísticos los títulos publicados con la primera.

GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People: Talking Disney with the artists who knew him* (Vol. 1 - 25), Middletown, Theme Park Press, 2005 - 2021.

GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People: Talking Disney with the artists who knew him* (Vol. 26 - 27), Little Rock, Skyway Press, 2022 - 2023.

⁷⁰ MÍGUEZ, M., *Canción del sur: Un filme singular de Walt Disney*, Santiago de Compostela, 2015.

⁷¹ A pesar de tratarse de un investigador con diversas publicaciones sobre el tema a sus espaldas, esta persona ha preferido mantenerse en el anonimato.

primaria de contenido. Por su parte, el terreno de las fuentes iconográficas comprendidas de manera individual ha conllevado una investigación independiente sobre estos apartados que ayude a comprender la utilización de cada elemento de manera pormenorizada en los metrajes a analizar. En este sentido se ha acudido a bibliografía de diversa índole para abarcar campos que van desde la arquitectura hasta la moda pasando por biografías de actores o la obra de los dramaturgos mencionados. Sin embargo, éstas relaciones son desarrolladas, contextualizadas y analizadas a lo largo de nuestro ensayo para facilitar su comprensión debido a la diversidad y falta de conexión entre ellas, siendo nuestra meta la de ponerlas todas en contexto.

Con todo ello cabe concluir diciendo que, si bien existen más que suficientes cuestiones que promueven el interés personal y colectivo por el tema, son todavía muchas las incógnitas que quedan por despejar entre las diferentes facetas que componen todo el proceso creativo. No todas las referencias a consultar son de acceso público, aunque sí de interés general, por lo que es nuestra labor el resolver todas las dudas posibles a través del análisis de la intrahistoria de la The Walt Disney Company, de la figura de Walter Elias Disney y de la Historia del Arte como disciplina a pesar de ser, en muchas de las ocasiones, una herramienta olvidada para el análisis de este tipo de propuestas artísticas.

3. OBJETIVOS

El planteamiento de la presente tesis doctoral parte de diferentes hipótesis y sus subsecuentes objetivos. La primera pretende contextualizar la creación de largometrajes inspirados en cuentos de hadas en el entorno de este estudio como una consecuencia lógica de la trayectoria que este tipo de relato recorre desde su creación a finales del siglo XVII. Este análisis nos permitirá trazar una línea evolutiva desde la tradición oral hasta la producción audiovisual de mediados del siglo XX pasando por las revisiones realizadas en distintos medios como la literatura, el teatro, la pintura o la ilustración, identificando a Walter Elias Disney, de forma independiente al entramado empresarial que le rodeó durante décadas, no como la figura de un genio creador sino como la de un catalizador intelectual y artístico cuyos ecos resuenan en el arte y la cultura pop contemporáneos.

En segundo lugar, se pretende ahondar en el bagaje creativo que conforma el aspecto conceptual y estético de cada uno de los tres largometrajes analizados, así como la importancia que cobra la concepción de Europa en el crisol de culturas generado en los estudios Disney durante su primera etapa, motivado por la intervención de decenas de especialistas migrantes desde el Viejo Continente que dotaron de sentido a cada uno de los elementos del rico entramado audiovisual y condensaron diferentes etapas culturales de la historia y la geografía. Así, se busca identificar y analizar los referentes europeos de los que parte la representación gráfica de personajes, espacios y narrativas y que constituyen la herencia gráfica adquirida por los Disney Studios y, a su vez, legada para las generaciones venideras de creadores.

Por último, este análisis surge del entendimiento postmoderno de las películas de animación, más específicamente las producidas por los Disney Studios, como un producto meramente infantil en la sociedad contemporánea. Con esta investigación buscamos desvincular las creaciones llevadas a cabo bajo la dirección de Walter Elias Disney entre 1937 y 1959 del concepto de producto orientado al público infantil, no solo por su concepción, sino por los mensajes subyacentes inherentes al desarrollo personal y profesional de su promotor previos a la integración de los estudios de mercado que marcaron a estudios y productoras en etapas posteriores a la II Guerra Mundial.

La etapa de veintidós años elegida recoge los profundos cambios sufridos en la empresa, tanto a nivel corporativo como social o artístico, suponiendo una primera época dorada como principal foco de interés para muchos historiadores y teóricos especializados en The Walt Disney Company. Sin embargo, el interés mayoritario se centra en el desarrollo tecnológico y su repercusión social, histórica o mediática de cara al devenir de la empresa en la industria del cine, prestándose poca atención al planteamiento artístico. Por tanto, resulta de vital importancia poder trazar las conexiones iconográficas entre las diferentes manifestaciones artísticas y sus llegadas a los procesos creativos del estudio para llenar algunas de las lagunas existentes en la comprensión de estos largometrajes, siendo éste el hilo central de los tres principales objetivos de la investigación.

4. METODOLOGÍA

El análisis de este trabajo parte de un método que, aunque con una base histórico-artística, se apoya en otras ciencias auxiliares, como la iconología o la iconografía, basándonos en las propuestas de autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky o Ernst Gombrich que nos permite un análisis comparado de las representaciones artísticas de una misma imagen a través del tiempo, así como de los atributos representados, las diferencias conceptuales y los matices de la simbología transmitida. Esto, combinado con la comprensión de las teorías expansionistas en el apartado literario y el análisis sociológico y demográfico del contexto de creación de estos metrajes facilita crear una visión compleja pero completa de una realidad histórica tan específica como es el segundo tercio del siglo XX en los Disney Studios. No obstante, trabajar este segmento del conocimiento de forma autónoma nos puede hacer caer en el tópico historiográfico de entender estos estudios como un compartimento estanco, no pudiendo estar, como se verá a lo largo de la investigación, más lejos de la realidad. Se trata por tanto de un campo de cultivo artístico que nos debería llevar a la construcción de un relato mucho más amplio que lo que pueda abordarse en esta tesis doctoral, sirviendo como punto de partida para futuros investigadores del ámbito histórico-artístico.

Para ello se realizó un visionado inicial de los metrajes a analizar y de las producciones animadas llevadas a cabo por The Walt Disney Company dentro de la horquilla cronológica planteada como eje cronológico de la tesis. Una vez finalizado se realizó un listado lo más completo y exhaustivo posible de la bibliografía a consultar, abordando el material disponible en bibliotecas y repositorios, físicos y digitales, como el AMC Filmsite, la Biblioteca Nacional de España, la Bibliotheque Nationale de France, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, el California Institute of the Arts, el Centro Virtual Cervantes, los Dickens Journals Online, , la Enciclopedia Británica, la Kansas City Public Library, la Library of Congress, la National Film Preservation Foundation o Wikipedia. Esta tarea tenía como fin recabar cualquier fuente documental que respondiera a las necesidades de la investigación como punto de partida. A partir de su análisis, su criba y de la propuesta de una primera estructura general del ensayo se procedió a completar el contexto general de cada uno de los metrajes

acudiendo a las distintas fuentes referidas por las obras anteriores, realizando visionados de nuevos metrajes o consultas a prensa, generalista y especializada, que facilitó la composición de lugar del contexto histórico a trabajar. Con esta sólida base se procedió a identificar de la manera más exacta posible las referencias visuales de las que parten las propuestas iconográficas de los estudios, pudiendo, gracias al análisis previo, concretar las lecturas subyacentes presentes en cada uno de ellos. Finalmente, con una redacción ya afianzada, se procedió a completar apartados no identificados en primera instancia para dotar de consistencia al conjunto de la investigación. Cabe resaltar una vez más la imposibilidad, a pesar de la insistencia hasta en tres ocasiones distintas y con el respaldo de la editorial Theme Park Press, de acceso a los fondos de la Animation Research Library que, a día de hoy, cuyas consultas quedan reducidas en su práctica totalidad a consultas del equipo artístico del estudio.

Por otro lado, la investigación se estructura en diferentes apartados, abordando en primer lugar la definición del cuento de hadas en contraposición a otras tipologías de relato como el mito, la leyenda o el cuento popular para, a continuación, trabajar con la evolución histórica, literaria y artística del concepto, partiendo de la consolidación del término a finales del siglo XVII y hasta la práctica entrada del siglo XX, poniendo especial énfasis a su desarrollo en el siglo XIX europeo como principal punto de interés. El cierre de este primer apartado contempla la figura de Walter Elias Disney como cuentacuentos contemporáneo, sirviendo como puente entre las narrativas clásicas y la sociedad de entreguerras, utilizando el segundo tercio del siglo XX como horquilla temporal para la focalización de la investigación. Así, conviene realizar ese primer acercamiento desde una perspectiva general tanto a nivel literario como cinematográfico para conocer los inicios de su figura y de la empresa en la que se ubican las producciones a tratar.

Planteado el primer contexto y su evolución natural como objeto principal de estudio para la tesis doctoral, los siguientes apartados abordarán, en orden cronológico según fecha de estreno, los tres relatos elegidos como objeto de análisis, dividiéndose cada uno de ellos, a su vez, en un primer apartado de contextualización histórica dentro de la situación del estudio, un segundo apartado sobre la evolución literaria, pictórica, teatral y cinematográfica del cuento hasta la fecha de su estreno y, por último, un tercer apartado donde abordaremos el enfoque artístico e iconográfico del metraje. Si bien cada uno de ellos da pie a una lectura subyacente sobre diversos temas, éstos se abordarán de forma conjunta en las conclusiones de la tesis como cierre junto a la bibliografía, dividida en las diferentes

temáticas abordadas a lo largo de la tesis doctoral, los créditos de las imágenes integradas en el texto y los anexos pertinentes. La normativa de citación presentada tanto en la redacción de la tesis como en la bibliografía final se presenta conforme al sistema de citación de la revista *Artigrama*, característico de la redacción de textos académicos en el contexto del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, aunque simplificado o adaptado en algunos puntos con el fin de poder integrar de la manera más completa y correcta posible los contenidos de corte digital o audiovisual.

No obstante, deben tenerse presentes las publicaciones alrededor del tema realizadas en inglés, lo que ha conllevado la necesidad de traducir una gran cantidad de citas de autores surgidas en diferentes contextos. Este trabajo ha sido llevado a cabo en su totalidad por el autor de la investigación, tratando los contenidos de la forma lo más exacta posible con el fin de no alterar el significado original, pero adaptándose a las singularidades del idioma español. En caso de haberse realizado un trabajo de traducción, éste se señalará al cierre de la cita con la indicación [T. A.].

De la misma forma, debido a la gran cantidad de fuentes literarias, artísticas y audiovisuales aparecidas a lo largo del texto, todas ellas aparecen citadas, salvo necesidad del contexto en el que se encuentren como “*Título en español (Título original, Autor, Año)*”. En caso de no contar con título oficial en español o ser exactamente igual al original, éste aparecerá en primer lugar. De la misma forma, en caso de tratarse de relatos contenidos en antologías o en obras comunitarias, únicamente se presentarán como “*Título en español (Título original)*” con las mismas excepciones que las obras completas. Por su parte, se ha optado por omitir en el desarrollo del texto, no así en la bibliografía o en los anexos pertinentes, cualquier mención directa a autorías múltiples, comprendiendo al director de un metraje como autor de la obra, con una doble función: en primer lugar, evitar cualquier entorpecimiento innecesario de la lectura del documento; en segundo lugar, resaltar, por omisión, la necesidad de comprensión de las obras cinematográficas, especialmente las animadas, como un proyecto coral en el que, lejos de poder atribuir trabajos a nombres propios, se trata de constructos colectivos que poco o nada tienen que ver con decisiones personales, ya que, parafraseando al propio Walter Elias Disney: “No podemos permitirnos individualismos [...] ni siquiera yo” [T.A].⁷²

En esta enumeración de obras a lo largo del texto, debido a la repetición de algunos títulos dentro de las mismas tipologías artísticas, especialmente en cuanto a la presentación de los cuentos de

⁷² “We can’t have individualists around here [...] not even me”.

NUGENT, F. S., “Disney is now Art - But He Wonders”, en *New York Times Magazine*, 16 de febrero de 1939, pp. 4 - 5.

hadas, que ven su nombre reiterado casi a modo de cita tipológica, también se ha optado por dotar de preferencia a las tres obras elegidas como objeto de análisis, indicando únicamente la fecha de creación en el resto de piezas, de manera que, en caso de encontrar *Cenicienta* en su versión cinematográfica de 1914 y la película de animación homónima en 1950, la segunda será mencionada únicamente por su título mientras que la primera será citada siempre junto a su año de estreno (E.G. *Cenicienta* (1914)) con la única excepción de los relatos escritos donde, por economía del lenguaje y por su pertenencia a una antología de mayor volumen, se optará por omitir cualquier dato más allá de la traducción del título al original.

Por último, las fuentes citadas en la bibliografía aparecerán ordenadas en diferentes categorías, separando fuentes bibliográficas, físicas y digitales, de fuentes digitales y audiovisuales y ordenando cada uno de estos apartados de manera cronológica con el fin de poder establecer una mejor comprensión sobre el avance del conocimiento de los diferentes apartados. Así, las creaciones literarias y las producciones cinematográficas, debido a su condición como fuente para el conocimiento, cuentan con apartados propios para generar un documento lógico y coordinado. Si bien es cierto que puede resultar un sistema complejo, es imperante la necesidad de adaptarlo a una realidad de poco recorrido en el terreno histórico-artístico como punto de partida para futuros investigadores sobre el tema, y es que, citando al profesor Gonzalo Borrás:

“Conviene recordar que la realidad artística es sumamente compleja, que por tanto no existen panaceas metodológicas, máxime cuando se pretenden excluyentes, que cada método pueda arrojar luz sobre un aspecto concreto, lo que no quiere decir que haya que reducir el problema a una solución sincrética, y que, ante todo, es oportuno contrastar las conclusiones obtenidas a partir de demostraciones cruzadas por otras fuentes de conocimiento”.⁷³

⁷³ BORRÁS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte: Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 189-190.

5. CUENTOS DE HADAS

5.1. Definición del tema y parámetros de la investigación

A la hora de analizar el concepto de cuento de hadas únicamente pueden rastrearse de manera exacta las versiones literarias, aunque existen suficientes evidencias para demostrar que algunas de las historias más populares hunden sus raíces en tradiciones y modelos literarios, religiosos o mitológicos. Éstos contribuyen a estabilizar las estructuras de algunos elementos de esta tipología, aunque resulta erróneo pensar que permanece estático de manera temporal en manos de autores como Giambattista Basile, Charles Perrault o los Grimm. Así podemos ver cómo, una vez llegada la figura de otros como Hans Christian Andersen, Carlo Collodi o Lewis Carroll, surgen relatos *ex novo* que reiteran los parámetros planteados por sus predecesores. Debido a esta complicación se entremezclan las definiciones de varios géneros, literarios o no, cuya base, real o ficticia, configura el imaginario colectivo. Por ello debemos establecer diferencias entre conceptos que pueden llevar a confusión, como el mito, la leyenda, la fábula, el cuento popular o el cuento maravilloso.

El mito es un relato de carácter sagrado que narra un acontecimiento original, entendido como una historia sobre los comienzos de una sociedad o sobre cómo una realidad ha cobrado existencia *per se*, dando respuestas sobre el origen del universo, de los dioses, del hombre, de la vida y la muerte... Sin embargo, tal y como indica Vladímir Propp, folclorista soviético, éstos suelen considerarse de manera casi exclusiva en su contexto cultural de origen, ya que la palabra “mito” es sinónimo de “cuento” y, a la par, de “mentira” o “falsedad”.⁷⁴ Autores como Joseph Campbell lo consideran como una creación del inconsciente colectivo; otros como Robert Graves sostienen que únicamente son recuerdos metafóricos de un pasado deformado. Ejemplo de ello es el episodio entre Afrodita y Psique, que nos permite ver una lucha por conceptos no tangibles como el amor verdadero, la belleza y la vida frente a la muerte.

Por su parte, la leyenda surge como un género de corte pseudohistórico que toma algunos acontecimientos reales para decorarlos con elementos sobrenaturales a través de la fantasía popular,

⁷⁴ PROPP, V., *Op. Cit.*

retratando pasajes religiosos, épicos o pintorescos de una localización geográfica específica en un período temporal más o menos concreto,⁷⁵ pero todavía indefinido. Por ello, aunque intenta crear un relato veraz, esta composición a caballo entre lo épico y lo extraordinario hace que lo sucedido sea un logro inalcanzable en la mayoría de los casos. Cabe también decir que, al igual que sucede con las fábulas y los cuentos de hadas, la leyenda muestra una intención aleccionadora, que no moralizante, en la que se ensalzan valores propios del pueblo o del personaje aludido. Así encontramos casos como el de San Jorge y el dragón, donde se glorifican el valor, la fuerza y la rectitud. Esta tipología motivó a los escritores del Romanticismo a buscar en sus propias tradiciones la identidad poética de su nación.

Las fábulas suponen un género literario a medio camino entre lo narrativo y lo didáctico que plantea como protagonistas a personajes, en la mayoría de los casos, de corte zoomorfo o animales antropomorfizados. Éstos se utilizan como representación de cualidades humanas cuyas personalidades suelen ser contrapuestas en principios morales o habilidades. En las fábulas, siempre bajo una temática libre y no demasiado profunda, se concluye con una evaluación moral de los comportamientos de los personajes, lo que supone una sanción para aquél que ha obrado en detrimento del bien común. Esta pequeña enseñanza suele cerrar el relato a modo de moraleja en verso, elemento que utilizó Charles Perrault en sus historias para ubicarlas a medio camino entre la fábula y el cuento de hadas.

La categoría de cuento popular⁷⁶ es definida por Jean Georges como un relato de imaginación poética extraído de un mundo mágico no necesariamente ligado a las condiciones de vida real y destinado a pequeños y grandes a pesar de ser considerados como increíbles.⁷⁷ Los cuentos populares adquieren un corte didáctico dentro de un marco ritual, es decir, en un contexto social específico, y suelen transmitirse de manera oral. Sin embargo, no es raro encontrar un tratamiento literario de éstos en antologías o crónicas, ya que hunde sus raíces en un origen desconocido, cambiante y en constante proceso de transformación. Por ello encontramos una clara división entre folcloristas expansionistas, que establecen un único detonante para un relato que ha terminado por diseminarse, y colectivistas, quienes aseguran que se trata de una construcción del inconsciente humano que puede surgir de manera independiente en cualquier tiempo y espacio.

En este punto se origina la idea del cuento maravilloso, un puente entre el cuento popular y el

⁷⁵ Generalmente se alude a períodos históricos como reinados o invasiones, aunque sin detallar años específicos.

⁷⁶ Mucho más desarrollada en contextos como el angloparlante o el alemán, donde recibe los nombres de *folk tale* o *märchen* respectivamente.

⁷⁷ GEORGES, J., *Op. Cit.*, p. 30.

mito por un lado y el cuento de hadas por otro. A este último le cede algunos de sus motivos y arquetipos para generar sociedades artificiales donde subyace la realidad propia de cada contexto. Autores como Propp confirman esta idea y lo retratan como un ritual iniciático de las sociedades ancestrales basadas en la caza y la recolección.⁷⁸ Así, el cuento maravilloso reelabora la tradición presentando acciones cercanas y cotidianas que ayudan a empatizar con la historia. No obstante, los acontecimientos permanecen todavía en el mundo de lo lejano y terrible para tratar de fomentar la introspección del lector o del oyente.⁷⁹

Finalmente, debemos definir los cuentos de hadas bajo parámetros que intentarán aplicarse de la manera más exacta posible a este estudio. Si nos ceñimos a términos clásicos y más o menos estrictos según las anotaciones hechas hasta ahora, un cuento de hadas es una historia de ficción transmitida de manera escrita, de extensión generalmente breve, ubicada en un tiempo y un lugar indefinidos y que tiende a considerar como sus protagonistas a personajes de corte popular o folclórico. Estos relatos suelen estar habitados por personajes como hadas, brujas, espíritus, gigantes o animales parlantes, antropomorfos o no, además de otros de carácter noble como reyes, príncipes o princesas, que son representados con mayor asiduidad.

Sin embargo, ésta es una convención a la que se ha llegado tras un debate iniciado a mediados del siglo XIX que cobró mayor fuerza a principios del siglo XX con la intervención de figuras de la talla de Andrew Lang, John Ronald Reuel Tolkien, Katharine Briggs o Nancy Arrowsmith. Estos autores, generalmente teóricos y novelistas, dieron forma a la concepción actual de los cuentos de hadas, si bien hasta que se consolidaron sus teorías, muchos trabajos como *El hobbit (The Hobbit, or There and Back Again)*, J. R. R. Tolkien, 1937) o *Rebelión en la granja (Animal Farm)*, George Orwell, 1954) se consideraron dentro del género por su corte fantástico y elementos en común con otras tipologías afines.

Así, en 1947, en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas (On Fairy-Stories)*, John Ronald Reuel Tolkien brindó su apoyo a la definición de este tipo de literatura. A pesar de ello, encontró una primera dificultad respecto a la acotación del término, y es que el concepto más cercano de búsqueda en el *Oxford English Dictionary* es aquél que alude a “cuento” y a “hada” de manera conjunta, pero no comprendidos como un elemento único. No fue hasta la aparición de un suplemento añadido en 1750

⁷⁸ PROPP, V., *Op. Cit.*, pp. 9 – 12.

⁷⁹ BETTELHEIM, B., *Op. Cit.*, pp. 87 – 94.

que se concibe el cuento de hadas como un cuento sobre hadas o, de forma más general, una leyenda fantástica, un relato irreal e increíble o una falsedad.⁸⁰ Sin embargo, a pesar de esta confusión e indefinición en su objeto de estudio, fue el propio Tolkien el que contribuyó con su ensayo a consolidar el concepto de *worldbuilding*, el proceso de construcción de mundos imaginarios, en torno a los cuentos de hadas y, aunque resulta el núcleo fundamental para la definición del término, otras entradas como la de la *Enciclopedia Británica* añaden datos aclaratorios como la introducción de elementos y sucesos maravillosos, aunque no necesariamente hadas, así como aclara el término para distinguirlo de los cuentos populares:

“Cuento de hadas, relato maravilloso que involucra elementos increíbles y ocurrencias, aunque no necesariamente sobre hadas. El término implica cuentos populares (*Märchen*) como “Cenicienta” o “El gato con botas” y cuentos de hadas artísticos (*Kunstmärchen*) de invención posterior, como *El príncipe Feliz* (1888), por el escritor irlandés Oscar Wilde. Es habitual encontrar dificultades para diferenciar entre cuentos de origen literario y oral porque los cuentos populares han recibido tratamiento literario desde el comienzo y, por el contrario, los relatos literarios se han hecho camino de vuelta a la tradición oral”. [T. A.]⁸¹

Teóricos algo anteriores, como Vladímir Propp, intentaron sin mucho éxito acotar los límites de este tipo de relato. Debe mencionarse que las teorías formalistas de este autor soviético únicamente tienen sentido dentro de la narrativa popular rusa, punto a tratar en su obra, además de no ser aplicables a todos los relatos objeto de su análisis. Por tanto no concibe teorías expansionistas o colectivistas del germen de estos relatos ni, a su vez, cuentos cuya raíz albergue unos mismos contenidos o patrones fuera de su contexto geográfico.

⁸⁰ TOLKIEN, J. R. R., *Op. Cit.*, pp. 135 – 136.

⁸¹ “Fairy tale, wonder tale involving marvelous elements and occurrences, though not necessarily about fairies. The term embraces such popular folktales (*Märchen*) as “Cinderella” and “Puss-in-Boots” and art fairy tales (*Kunstmärchen*) of later invention, such as *The Happy Prince* (1888), by the Irish writer Oscar Wilde. It is often difficult to distinguish between tales of literary and oral origin, because folktales have received literary treatment from early times, and, conversely, literary tales have found their way back into the oral tradition”.

“Fairy tale”, en *Encyclopedia Britannica*, Edimburgo, Encyclopædia Britannica, Inc., 2014.

[[En línea](#): consulta realizada a 08/12/2014]

Casi de manera contrapuesta surgió el caso de Antti Aarne, folclorista finés que ya en 1910 había publicado un sistema de clasificación de relatos populares y cuentos de hadas mediante un análisis comparativo histórico-geográfico. Su sistema de catalogación alberga más de dos millares de entradas según forma y contenido de cada narración, lo que hace de ellos entidades indivisibles pero no únicas. Su concepción permitió incursiones posteriores como la del americano Stith Thompson, que revisó y amplió el sistema en 1928 y 1961, o la del finés Hans-Jörg Uther, cuya última intervención tuvo lugar en 2011. Esto hace que pueda ser considerado el sistema más actualizado hasta la fecha, aunque todavía con categorías genéricas para albergar aquellos relatos que no encajan en las clasificaciones más reconocidas.

En esta línea encontramos las teorías del alemán Jens Tismar, quien describe en su monográfico de 1977 *Kunstmärchen*⁸² los principios de un cuento de hadas como género literario independiente. Propone una contraposición a los cuentos populares, de carácter anónimo, natural y simple, ya que el objeto de estudio de esta tesis es un relato propio de un autor individual y conocido y, por lo tanto, sintético, artificial y elaborado. Sentencia así a los cuentos populares a convivir con la tradición oral, mientras que los cuentos de hadas conforman un género exclusivamente literario que se aleja del primer entorno sin renegar de él como fuente primaria.⁸³ Para ello se basa en un mismo sustrato teórico que el que utilizaron tanto para su labor etnográfica como para la compilación de sus relatos los hermanos Grimm y aboga por la fuente ancestral de la cultura popular como generadora de obras sublimes en su máxima expresión.

Esta misma idea se anunciaba de mano de Johann Gottfried von Herder como propuesta para el movimiento *Sturm und Drang*, que promovía la individualidad y la emoción del artista de manera opuesta a la *Aufklärung* o Ilustración alemana, convirtiéndose en un antecesor del Romanticismo. Así, las ilustraciones de George Cruikshank en la antología *German popular stories* (1824 – 1826), la primera traducción al inglés de los cuentos de los hermanos Grimm, permitieron enfatizar este origen oral mediante frontispicios en los que se representaba a un hombre o una mujer ante una hoguera rodeada de niños y adultos. Esto, junto a una mezcla de imaginación e historicismo en la ambientación, crea una sensación atemporal de comunidad a salvo del mundo exterior que, a nivel formal, permite

⁸² TISMAR, J., *Kunstmärchen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1983.

⁸³ ZIPES, J., *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. XV.

estudiar algunos usos y costumbres de la vida cotidiana de la época.

A ello debe sumarse la más actual interpretación del doctor Jack David Zipes, cuyo objeto de análisis constante son los cuentos de hadas. En sus obras propone que la unicidad de estos relatos reside en su propósito psicológico, moral o espiritual, siguiendo las ideas que el psicoanalista Bruno Bettelheim desarrolló en la década de 1970. En ellas, un cuento de hadas se convierte en una narración, si no moralizante, sí adoctrinadora que hace accesible a los niños, como principal público consumidor desde mediados del siglo XVIII, una realidad que les identifica con los valores de los protagonistas. Esto les permite lidiar de manera primaria con problemas que pueden encontrar en su futuro vital,⁸⁴ destacando especialmente por ello la creación alemana del primer tercio del siglo XIX, que permite encontrar su mayor referente en la obra de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm *Cuentos de la infancia y el hogar* (*Kinder und Hausmärchen*, 1812), y con la que se estableció de manera definitiva el vínculo entre esta literatura y los niños que se ha fortalecido con el paso del tiempo.

En su mayoría, las narraciones que hoy en día conocemos como cuentos de hadas constituyen recopilaciones y reinterpretaciones de tradiciones orales de todo el mundo con diversas tipologías como las princesas encerradas en torres, las jóvenes durmientes, las ancianas⁸⁵ en busca de la belleza eterna, la entrega del primogénito a cambio de un bien o los príncipes convertidos en bestia, aunque varían según las características propias de la geografía y la cronología a la que correspondan. En su composición narrativa encontramos también la repetición de fórmulas, la escasa caracterización de los personajes, motivaciones únicas, escasez de descripciones elaboradas, generalmente sustituidas por adjetivos de carácter épico, o una ausencia total de la primera persona en la figura del narrador. Todo ello supone una perspectiva extradiegética del relato y la indeterminación de la estructura cronológico-geográfica que nos permite identificarlo como un relato de fantasía.

La evolución del cuento de hadas ha permitido que el término se adueñe de motivos procedentes de distintos folclores y pueda ser combinado con otros géneros literarios donde destaca la transgresión de lo prohibido o las transformaciones milagrosas. Se relaciona así con la necesidad de libertad y de esperanza que requirió el pueblo llano que dio, si no forma, al menos sí difusión al género y que suplió con finales felices lo que a día de hoy puede parecer anticuado o incluso macabro.

⁸⁴ BETTELHEIM, B., *Op. Cit.*, pp. 9 - 29.

⁸⁵ Identificadas en la mayoría de los casos con la figura de la bruja o la hechicera.

5.2. Del *Novellino* a Fénelon: Los inicios de los cuentos de hadas

Ya en el siglo XIII surge un precedente de este tipo de literatura con *El Novelino* (*Il Novellino*, s. XIII), un volumen florentino de carácter anónimo donde se tratan algunos temas anecdóticos de la Biblia entremezclados con cantos de trovadores provenzales o leyendas caballerescas. Sirve como precursor a *El decamerón* (*Il decamerone*, Giovanni Boccaccio, 1350) o *Los cuentos de Canterbury* (*The Canterbury Tales*, Geoffrey Chaucer, 1387), obras en las que encontramos motivos y estructuras tomadas del cuento maravilloso y que, a su vez, anticipan ya la idea de cuento de hadas. Mucho más cercana a esta definición es la obra *Noches de placer* (*Le piacevoli notti*, Francesco Straparola, 1550 - 1553), donde se reúnen setenta y cinco relatos, más de una decena de ellos con características similares a las ya descritas, que toman como punto de partida el refugio de unos aristócratas en un palacio durante los carnavales. A pesar de tratarse de una narración algo atípica dentro de las tipologías comentadas, prefigura el contexto en el que surgen de manera autónoma los cuentos de hadas.

De la misma manera surge en siglo XVII *Pentamerón* (*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerile*, 1634 – 1636), obra de Giambattista Basile (1570 – 1632) publicada de manera póstuma. Esta serie de relatos narra con crueldad, burla y erotismo las costumbres de la sociedad del siglo XVI, lo que permite que sea considerada como un puente bastante claro entre el cuento popular y el cuento de hadas. Así, Basile efectúa una primitiva investigación etnográfica semejante a la que tiempo después llevaron a cabo los hermanos Grimm, cuya obra toma la del italiano como fuente de inspiración para algunos relatos. Cuenta también con el mérito de ser la primera antología en recoger tipos narrativos como el de Rapunzel, el de la bella durmiente del bosque o el de Cenicienta. Sin embargo, al margen de estas incursiones, los cuentos de hadas no arraigaron todavía en la producción literaria. Aunque sí se retoman algunos temas feéricos en obras como las sagas artúricas o algunos trabajos de William Shakespeare, hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVII para la aparición de obras independientes. Ejemplos de ello es *Simplicius Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Hans Jakob Christoph von Grimmelhausen, 1669) o el *Ovum paschale novum* (Andreas Strobl, 1694), donde se recopilan fábulas, cuentos y leyendas de manera paralela al fenómeno que estaba surgiendo para entonces en Francia. Este hecho ayudó a legitimar como género literario una práctica que poco a poco comenzaba a verse como habitual.



Fig. 1 Ilustraciones para *Peruonto* y *Vardiello* realizadas por George Cruikshank para una edición británica de *Pentamerón* en 1847.

Es relevante a la hora de acotar el objeto de estudio el definir con la mayor precisión posible el modelo narrativo o término literario al que nos referimos: los cuentos de hadas. Este concepto tiende a ser una convención que se encuentra en el imaginario colectivo, aunque resulta complicado otorgarle una definición estricta en cuanto a su contenido y las fuentes de las que parte. Desde un primer momento asistimos a una poco acertada elección del término “hada”,⁸⁶ personajes cuya relación con el contenido de estos relatos no es intrínseca por necesidad, y aunque su aparición no es extraña en las narraciones, son sólo un elemento al que se recurre para el desarrollo de la acción. En los casos a analizar posteriormente no siempre aparecen estos seres de forma explícita, aunque pueden asociarse a ellos mediante la figura de la bruja o la hechicera por su relación con otros personajes femeninos clásicos con habilidades mágicas, como Circe o Morgana.⁸⁷

Posiblemente la causante de esta confusa utilización del término sea Marie Catherine le Jumel de Barneville, baronesa d’Aulnoy, autora en 1697 de una antología, conocida como *Cuentos de hadas* (*Les Contes des Fées*), que difundía entre las damas francesas en los salones de la época. Sin embargo, aún bajo este título, son escasas las apariciones de estas figuras, de manera que el protagonismo recae en otros elementos de corte fantástico o mágico. No obstante, Jack Zipes asegura que la fuerza de este tipo de relatos reside en la gran cantidad de damas que, alrededor de 1690, comienzan a escribir y publicar algunos cuentos de hadas, pudiendo localizar nombres como madame d’Auneuil, madame de Murrat, madame de la Force, mademoiselle L’héritier o mademoiselle Bernard. Algunas de ellas publicaron sus escritos junto a los de otros autores, como Charles Perrault o los de Louis de Mailly, una moda que se transformó en el campo de cultivo para la institución del cuento de hadas como género autónomo.⁸⁸ Así, estos primeros autores gozaban de una educación de calidad y de bibliotecas particulares repletas de referencias clásicas, sagas, crónicas, romances caballerescos... con los que nutrir su imaginación y, con ella, sus textos.

Por ello, cabe deducir que la nomenclatura que recibe esta tipología de relatos proviene, no sólo de la aparición esporádica de seres fantásticos en sus cuentos, sino de la toma de poder en ellos por parte de personajes femeninos con los que muchas de sus autoras pudieron sentirse identificadas. Este acto sirvió como continuación del legado de algunas cuestiones ya utilizadas entre los siglos XVI y

⁸⁶ Comprendido como un ser fantástico, generalmente femenino y de pequeño tamaño, en conexión con la naturaleza y al que se atribuyen cualidades mágicas.

⁸⁷ MÉRIDA, R., *Op. Cit.*

⁸⁸ ZIPES, J., *Op. Cit.*, 2000, p. XXII.

XVII de mano de autores como Gianfrancesco Straparola o Giambattista Basile. Estos cuentos podían variar en su extensión y, aunque tenían finalidades como la didáctica o la burlesca, no necesariamente iban dirigidos en exclusiva a un público infantil.

Esta literatura más sofisticada de las clases altas francesas fue poco a poco transformada y abreviada para alcanzar otros tipos de audiencia y se permitió que, al ser habitualmente leídas en alto finalmente se introdujeran en la cultura popular a través de la tradición oral. Al igual que había sucedido con los cantares medievales, estas historias fueron contadas en innumerables ocasiones, lo que hizo que surgiera una segunda problemática. En ella se desdibujan las barreras entre conceptos como mito, fábula, leyenda, cuento popular, cuento de hadas o cualquier otro término dentro de este ámbito del folclore, cuya diferenciación pronto interesó a académicos como al filósofo e historiador rumano Mircea Eliade.⁸⁹

Así, los cuentos de hadas circularon por diferentes regiones de Europa hasta su publicación por parte de nuevas autorías como la de los hermanos Grimm, que solucionaron la falta de identidad respecto a las fuentes orales colectivas y anónimas de las que ellos mismos aseguran haber bebido.⁹⁰ Con ello consolidan este tipo de literatura y la hacen más reconocible como tipología independiente, facilitando que encontrara de nuevo su espacio en la alta cultura al ser un género engendrado por el francés como lengua materna. La *bibliothèque bleue*⁹¹ se convirtió en el paradigma de las publicaciones populares durante dos siglos y se tradujo a otros idiomas en formatos propios de cada nacionalidad como los *chapbooks* ingleses o los *volksbücher* alemanes además de trascender a otros ámbitos como el español o el italiano.

Una nueva expansión se vio motivada por una subtipología, si así queremos considerarla, como es el cuento de hadas para niños, cuyo recorrido parte ya desde la última década del siglo XVIII de la mano de François de Salignac de la Mothe, más conocido como François Fénelon. Este tutor de Luis XIV y, de manera más tardía, arzobispo de Cambrai, escribió algunos cuentos didácticos para facilitar y amenizar las lecciones del *Dauphin* y, aunque se conservaron para uso privado, fueron publicados en 1730, ya fallecido su autor.⁹² Con ello ayudó a configurar la proyección infantil del género al

⁸⁹ ELIADE, M., *Op. Cit.*

⁹⁰ PULLMAN, P., *Cuentos de los Hermanos Grimm para todas las edades*, Barcelona, Ediciones B, 2013, pp. 11 – 21.

⁹¹ Término empleado para hacer referencia a la literatura popular francesa vendida por buhoneros o comerciantes ambulantes entre los siglos XVII y XIX.

⁹² ZIPES, J., *Op. Cit.*, 2000, p. XXIII.

convertirlo en un refuerzo de nociones morales dentro de los hogares aristocráticos y burgueses de los siglos XVIII y XIX.⁹³ Así, Fénelon anticipa en cierta medida la antología *Almacén y biblioteca completa de los niños* (*Le Magasin des enfants*, 1757) de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, autora conocida por la versión más popular de *La bella y la bestia* (*La Belle et la Bête*, 1757). A su vez, la institutriz reunió bajo un mismo hilo conductor numerosos cuentos de hadas que plasmaba junto a relatos bíblicos a modo de lecciones de civismo y de decencia. Dicho afán de compendio se popularizó también entre otros colegas de profesión,⁹⁴ algo que autores como J. R. R. Tolkien o Jonathan Cott califican de evento accidental en la historia del ámbito doméstico, casi como un despiste al olvidar el público al que, en origen, iban dirigidos estos cuentos. Sin embargo, puede verse a estos niños como adultos todavía por llegar, de manera que el relato no es sino una forma de canalizar y encaminar ciertos procesos vitales.



Fig. 2 Ilustración realizada por Walter Crane para una edición británica de *La bella y la bestia* en 1874.

⁹³ ZIPES, J., *Op. Cit.*, 2000, pp. 3 – 4.

⁹⁴ ZIPES, J., *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Abingdon, Taylor and Francis Group, 2006, pp. 77 – 78.

Esta labor de recopilación y publicación fue vista por las esferas académicas como una revitalización del género en Francia, lo que algunos han venido a llamar una segunda moda. Ésta desterró los cuentos de hadas al campo de lo infantil y lo popular para perder ese estatus elevado que en un principio hubiera podido tener. Muchos de éstos autores se ven recogidos por Charles- Joseph de Mayer en los cuarenta y un volúmenes de *Le Cabinet des Fées* (1785 – 1789), publicados a la par en Ginebra y Ámsterdam⁹⁵ para componer una gran antología que ha facilitado su llegada hasta hoy día. Así continuaron funcionando al margen de los salones literarios para calar en otros grupos sociales a modo de ejercicio libre con un carácter puramente lúdico.

No son pocos los autores que buscaban a principios de este mismo siglo XVIII una versión orientalizante de los cuentos de hadas, iniciándose una nueva vertiente literaria con la traducción y depuración al francés de *Las mil y una noches* (*Les Mille et Une Nuits*, 1704 – 1711) de mano de Antoin Gallande. No obstante, aunque gozó de gran salud e influencia, la distribución narrativa de Sherezade, en la que un relato se encadena a otro de manera interminable, se aleja bastante de la estructura sencilla, breve y autoconclusiva con la que ya se relacionaba el término cuento de hadas desde épocas anteriores.

⁹⁵ DE CUENCA, L. A., “Introducción”, en D’AULNOY, M., *El cuarto de las hadas*, Madrid, Siruela, 2005, p. 12.

5.3. El XIX europeo: La edad de oro de los cuentos de hadas

En este contexto de inicios del siglo XIX, el territorio francés parece quedar desplazado de su anterior protagonismo respecto a la creación de nuevos relatos y la reflexión sobre éstos. No existe ninguna fuente escrita que hable de dicho cambio de nacionalidad creativa, aunque cabe pensar que se deba la amabilidad con la que los cuentos de hadas continúan retratando a una nobleza que había dejado de gozar de popularidad en la Francia posrevolucionaria.

Llegado el Romanticismo se despreció en cierto modo la literatura de carácter fantástico y pasional en favor de una mucho más natural, espontánea e irracional y, por tanto, considerada verdadera y auténtica. Sin embargo, puede verse en la tradición alemana del *Sturm und Drang* una fuerte inspiración en las narraciones que provenían de esos ambientes intelectuales franceses de los que tanto renegaban, atraídos por el factor popular en el que habían calado algunas décadas antes. Así, los románticos alemanes llevaron el género a una nueva dimensión que aprovechó los cuentos de hadas para plasmar dudas filosóficas y críticas políticas en las que se define el mal como un reflejo de la hipocresía o la corrupción aristocrática. Esto cambió las tornas del cuento hacia la reflexión y la provocación y, por tanto, volvió al público original de esta literatura, ya que en muchas ocasiones el protagonista debía enfrentarse contra lo social o lo racional.⁹⁶

Estos motivos hicieron que se mantuviera un cierto control de los cuentos de hadas destinados al público infantil, lo que permite encontrar el perfecto ejemplo en los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm. Ambos recopilaron sus famosos relatos en *Cuentos de la infancia y el hogar* bajo una depuración de pasajes que pudieran considerarse indecentes. Esta revisión contradice en cierto modo su labor científica en el terreno de la etnología, aunque abre un nuevo campo que haría historia en el de la literatura al reunir los relatos de una nación alemana que todavía estaba por llegar.⁹⁷ Gracias a ello ganó aceptación como literatura infantil a niveles hasta entonces nunca vistos. Tal es así que a día de hoy el imaginario colectivo de los cuentos de hadas se ha formado a través de las relecturas que Disney hizo a partir de algunos de sus relatos y la ilustración del siglo XIX.

⁹⁶ HILL, D., *Literature of Sturm und Drang*, Woodbridge, Camden House, 2003, pp. 159 – 186.

⁹⁷ Tarea similar llevó a cabo a mediados de siglo el folclorista ruso Aleksandr Nikoláyevich Afanásiev en busca de la voz del pueblo ruso y cuya tarea alcanzó el medio millar de relatos, aunque queda ensombrecido por el trabajo de su contemporáneo danés Hans Christian Andersen.



Fig. 3 Frontispicio y página de título realizados por Ludwig Emil Grimm para una edición de *Cuentos de la infancia y el hogar* de 1819.

Sin embargo, surgen otras actitudes respecto a este tipo de literatura en una mentalidad plenamente contemporánea ya en el Romanticismo inglés.⁹⁸ William Blake, a raíz de una vivencia personal, aseguraba haber asistido a un funeral feérico en su jardín que describe con todo lujo de detalles y una gran carga emotiva.⁹⁹ Este dramático hecho sobre unos seres idealizados fue clave para aferrarse en la mentalidad de la época, donde estas narraciones fantásticas fructificaron bajo la idea de evasión ante la Revolución Industrial. Esto queda recogido a la perfección bajo el testimonio del pintor prerrafaelita Edward Burne-Jones:

“Cuanto más materialista se vuelve la ciencia, más ángeles tengo la necesidad de pintar. Sus alas son mi protesta en favor de la inmortalidad del alma”. [T. A.]¹⁰⁰

⁹⁸ Es evidente la mejor acogida que tienen estos relatos en países con una tradición profana mucho más rica, generalmente con predominancia de la religión protestante, que la que reciben en aquellos de fe católica.

⁹⁹ CUNNINGHAM, A., *Op. Cit.*, pp. 159 – 160.

¹⁰⁰ “The more materialistic the science becomes, the more angels I shall paint. Their wings are my protest in favour of the immortality of the soul”.

WILDE, O., *Essays and Lectures*, Rockville, Arc Manor, 2008, p. 68.



Fig. 4 (Izda.) Frontispicio y página de título realizados por George Cruikshank para una edición británica de *Cuentos de la infancia y el hogar* de 1823.

Fig. 5 (Dcha.): Ilustración para *Jack y las habichuelas mágicas* (*The History of Jack and the Bean-Stalk*) realizada por George Cruikshank en *The Cruikshank Fairy-Book* (George Cruikshank, 1853).

Resulta también de interés amparar esta investigación bajo las impresiones sobre los mitos feéricos emitidas por Charles Dickens, cuya relevancia en el campo cultural del siglo XIX es merecedora de ser tenida en cuenta. Así, el 1 de Octubre de 1853 en la publicación *Household Words* (1850 - 1859)¹⁰¹ escribe:

“En una época utilitaria, de entre todas las que ha habido, es un asunto de gran importancia el que los cuentos de hadas deban ser respetados. [...] una nación sin

¹⁰¹ Esta publicación semanal llevada a cabo bajo la dirección de Charles Dickens tomó su nombre de la obra teatral de Shakespeare *Enrique V* (*Henry V*, William Shakespeare, 1599), vinculándose así también a la figura del dramaturgo, tan íntimamente relacionada con este contexto como se verá más adelante.

fantasía, sin unos cuantos grandes romances, nunca logrará, nunca podrá, nunca deberá, tener un lugar bajo el sol”. [T. A.]¹⁰²

Así, bajo este contexto de la primera mitad del siglo XIX, la consideración de las publicaciones periódicas va aumentando junto a la evolución de los parámetros sociales, económicos y políticos. Es entonces cuando George Cruikshank crea las ilustraciones para la obra más reconocida del momento: *German popular stories*, la primera traducción al inglés de los relatos de los Grimm de mano de Edward Taylor. Para entonces había trabajado únicamente como caricaturista en prensa representando los bajos fondos del Londres contemporáneo en tono satírico. Sin embargo estableció su reputación como ilustrador de cuentos de hadas a partir de un reino de castillos y extrañas criaturas, lo que convertía sus evocaciones del mundo de fantasía en un *alter-ego* de la realidad con mucha más coherencia, ya que las distorsiones tomaban un carácter natural. No obstante, a pesar de lo que pudiera parecer, los cuentos ilustrados por este autor no eran los más populares de los hermanos y, tras la sustitución de sus propuestas en 1849 por las de John Byfields, en 1853 reescribió e ilustró varios clásicos del género, ya que consideraba que algunos de los relatos eran demasiado violentos.

Para mediados del siglo XIX muchos autores habían compuesto sus propias narraciones originales casi siempre acompañadas de ilustraciones, y aunque oficialmente se escribían para la diversión de los niños, la popularidad de los cuentos de hadas residía en el público adulto. Esto motivó que algunos autores como Dickens crearan antologías navideñas con la intención de ser leídas en un amplio contexto familiar. Por su parte, otros personajes del ámbito cultural inglés más selecto, como John Ruskin, reafirmaron su creencia en la importancia de esta tipología al escribir artículos y prólogos para las nuevas ediciones que iban apareciendo.¹⁰³

Dentro de estas nuevas creaciones cabe mencionar la fecha de 1865, año en que Charles Lutwidge Dodgson, profesor de matemáticas en la Christ Church de Oxford, escribió y publicó *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) bajo el pseudónimo de Lewis Carroll. A ésta le siguió una segunda novela bajo el título *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871) y, aunque

¹⁰² “In an utilitarian age, of all other times, it is a matter of grave importance that Fairy tales should be respected. [...] a nation without fancy, without some great romance, never did, never can, never will, hold a place under the sun”.

DICKENS, C, *Op. Cit.*, 1853, p. 97.

¹⁰³ BLAMIRE, D., *Op. Cit.*, p. 75.

inició esta empresa bajo consejo de su mentor y amigo George MacDonald,¹⁰⁴ éste no alcanzó jamás el mismo éxito con sus cuentos de hadas.

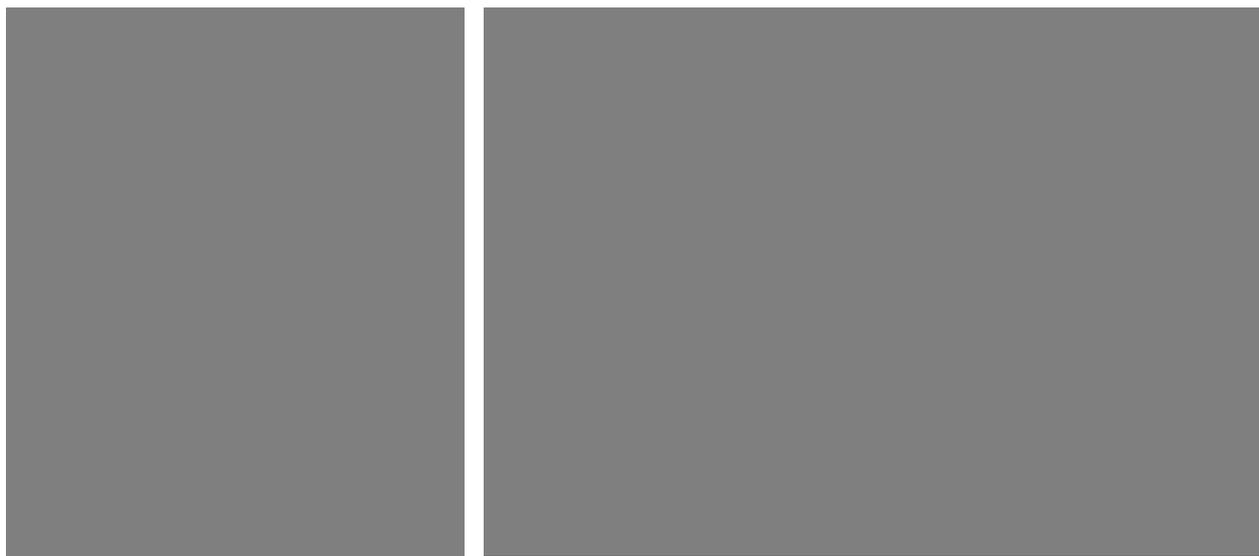


Fig. 6 (Izda.) Ilustración realizada por John Tenniel para la revista satírica *Punch, the London Charivari* en 1860.
 Fig. 7 (Dcha.) Ilustración realizada por John Tenniel para *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.

Carroll hubiera deseado ilustrar sus propios relatos, pero algunos de sus allegados, como John Ruskin, calificaron la calidad técnica y estética de su trabajo como insuficiente,¹⁰⁵ por lo que recurrió a John Tenniel para crear las imágenes de sus libros. Al igual que Cruikshank, Tenniel provenía del mundo de la sátira política de la primera etapa de *Punch, or the London Charivari* (1841 - 1992), donde plasmaba esa crítica social al papel con un carácter humorístico, algo numerosos autores han querido ver también en el propio relato. Se retoma así parte de la esencia de los cuentos de hadas en que la burla y la sátira juegan un papel esencial.¹⁰⁶ No obstante, aunque para entonces Tenniel había llevado su carrera de manera exitosa durante años, esta publicación hizo que su figura saltara a la fama y aumentara su capital de manera exponencial hasta conseguir el título de sir en 1893. Pretendido o no, Carroll y Tenniel, entre otros, consiguieron generar un imaginario colectivo que, sin duda, ha

¹⁰⁴ “Lewis Carroll”, en *The George MacDonald Informational Web*, 2007

[[En línea](#): consulta realizada a 18/08/2015]

¹⁰⁵ WHITE, P., “Victorian Fairy Book Illustration”, en MARTINEAU, J. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁰⁶ Esta idea queda mucho más clara en *Silvia y Bruno* (*Sylvie and Bruno*, Charles Lutwidge Dodgson, 1889 – 1893), ilustrada por Harry Furnis, que parte de la misma tradición que Tenniel y sirve para retratar de manera caricaturesca a todos los estratos sociales, especialmente el de la burguesía y la nobleza.

contribuido al reconocimiento del cuento de hadas como género independiente, llegando a influir de manera posterior en artistas de numerosas generaciones y culturas, como Walter Elias Disney, Shigeo Koshi o Benjamin Lacombe.

Por supuesto, con las menciones a figuras como Dickens, Ruskin o Carroll, es inevitable hablar de la incursión prerrafaelita en el mundo feérico, donde destaca especialmente el campo de la pintura y algunos esporádicos coqueteos con la ilustración. Este último campo es especialmente interesante, ya que permite ver los trabajos de miembros como Edward Burne-Jones o William Morris, que ya antes de formar parte de la hermandad habían colaborado con ilustraciones para antologías como *The Fairy Family*. En ellas aplicaban a esta nueva iconografía profana una gran influencia de la técnica y la estética del grabado renacentista alemán a través de la mano de Durero, aunque también con un fuerte respeto por la obra de Cruikshank.

No obstante, Burne-Jones, que también trabajaba para el citado mentor de Carroll, renegó de estas creaciones y alegó que su obra había comenzado cuando conoció a Dante Gabriel Rossetti.¹⁰⁷ Éste fue ilustrador desde mediados de siglo de obras de esta misma temática junto a Millais o Hughes, aunque la más conocida fue *El mercado de los duendes* (*Goblin Market*, Christina Rossetti, 1859 – 1862). Esta obra inspiró con sus durmientes el políptico *The Briar Rose* (Edward Burne-Jones, 1885 – 1890), que documentaba sus imágenes en el contenido del relato *La bella durmiente* (*La belle au bois dormant*, Charles Perrault, 1697).



Fig. 8 (Izda.) Frontispicio realizado por Dante Gabriel Rossetti para *El mercado de los duendes*.

Fig. 9 (Dcha.) Fragmento del políptico *The Briar Rose*.

¹⁰⁷ WHITE, P., *Op. Cit.*, , en MARTINEAU, J. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 56.

A la par encontramos en centroeuropa la figura de Hans Christian Andersen, un danés taciturno y melancólico cuyos planteamientos, aunque algo más tardíos, son muy similares a los de los hermanos Grimm. Buscaba así apelar a un público tanto infantil como adulto. Sin embargo, su relevancia reside en aportar temas y personajes *ex novo*, y abandona casi siempre los lugares fantásticos y lejanos para acercarlo a una realidad física y geográficamente cotidiana, algo que se ve reflejado posteriormente en la obra de autores como Dodgson o MacDonald. Dejó así de lado las pasiones etnográficas y pobló los relatos con sus propias obsesiones, que se reflejan, por ejemplo, en su relación con España, cuyas fronteras dejaron su huella en el autor en un episodio poco conocido de 1862. Llegó acompañado de los mismos ideales románticos que muchos de sus predecesores, y aunque bien es cierto que para entonces ya había publicado gran cantidad de historias, fue un recuerdo de infancia el que provocó el deseo de este viaje. Así, este episodio histórico que tuvo lugar en la niñez del autor motivó, posiblemente, la que a día de hoy ha sido una de sus creaciones más conocidas: *El soldadito de plomo* (*Den stænbædte Tinsoldat*).

“Un día, un español me cogió en brazos y me dio a besar una medalla que llevaba sobre el pecho. Mi madre se enfadó por ello; aquello olía a catolicismo, decía. Pero a mí me gustaba aquella medalla y aun el mismo extranjero que me hacía saltar y me besaba llorando. Seguramente había dejado algún hijito en España”. [T. A.]¹⁰⁸

Sin embargo, encontró una realidad muy diferente a la que tanto había idealizado. El desconocimiento sobre su obra y su persona, los altos precios de la vivienda y el denso frío otoñal del centro de la Península hicieron que su vuelta a Dinamarca se adelantara. Este desencanto generó en él cierta melancolía, y el humor y lo ingenuo de su obra perdieron protagonismo para dejar paso a un diario de desengaños descritos con amabilidad y elegancia.

De cualquier modo, la producción de libros se fue abaratando a lo largo y ancho de Europa a medida que avanzaba el siglo XIX, y algunos editores habían fomentado la popularización de estos formatos como regalo en épocas festivas.¹⁰⁹ Así, el inminente cambio de centuria vio cómo algunos de

¹⁰⁸ “Introducción”, en *Andersen, un viaje por España*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2008

[[En línea](#): consulta realizada a 23/06/2014]

¹⁰⁹ WOOD, C., *Op. Cit.*, p. 160.

los mayores artistas del momento, como Aubrey Beardsley o Laurence Housman, decidieron no trabajar en la vía de los cuentos de hadas, ya para entonces anclados a un ámbito infantil, a pesar de la desbordada demanda de libros para este público.

Esta nueva concepción económica y mercantil permitió dar trabajo a una nueva generación completa de ilustradores. Algunos de estos autores destacaron por pertenecer al género femenino como es el caso de Beatrix Potter, escritora e ilustradora de su primera edición de *El cuento de Perico, el conejo travieso* (*The Tale of Peter Rabbit*, 1901). Resalta también la producción de Kate Greenaway, influenciada por el estilo del mundo infantil de la Regencia, ya imperante en el campo del teatro, para dejar de lado ese aspecto casi onírico de las hadas y atender a una intención más histórica y realista para su ambientación.

Así, en torno a 1900, encontramos nombres como Warwick Goble, Stephen Reid o Thomas Maybank, aunque, sin duda, destacó por encima de ellos Arthur Rackham. Este autor, que había comenzado su carrera como ilustrador en 1893, realizó sus trabajos más importantes recién entrado el siglo XX. La primera exhibición de Rackham de ilustraciones de hadas se realizó en 1903 en la Society for Oil Painters, donde aprovechó para mostrar un estilo lineal con influencias de Cruikshank, Crane, los prerrafaelitas o Beardsley. A partir de entonces recibió algunos encargos que pasaron al imaginario colectivo, como la aparición de Peter Pan en *Peter Pan en los jardines de Kensington* (*Peter Pan in Kensington Gardens*, James Matthew Barrie, 1906), con resultados diferentes de satisfacción por parte del autor y del ilustrador, o *La leyenda de Sleepy Hollow* (*The Legend of Sleepy Hollow*, Washington Irving, 1820), con una estética capaz de inspirar grandes creaciones a lo largo de la historia del cine. Hasta su muerte en 1939 continuó adaptando numerosas obras del género, y debido al aumento de la demanda de cuentos de hadas tras la I Guerra Mundial,¹¹⁰ tuvo que buscar apoyo fuera de Inglaterra en los últimos años de su carrera, siendo su principal inversor el público estadounidense. Su influencia llegó al punto en que su familia continúa convencida, debido a algunos trazos de los bocetos de su creación, de que Walt Disney consultó a Rackham antes de realizar su primer largometraje animado, *Blancanieves y los siete enanitos*,¹¹¹ y, aunque no hay constancia de su presencia en los Disney Studios, es evidente el poso que dejó su trabajo.

¹¹⁰ Es fácil comparar la necesidad de evasión a mundos de fantasía que provocó la I Guerra Mundial con el auge que experimentaron los cuentos de hadas durante la Revolución Industrial.

¹¹¹ BOWN, N., *Op. Cit.*, p. 61.

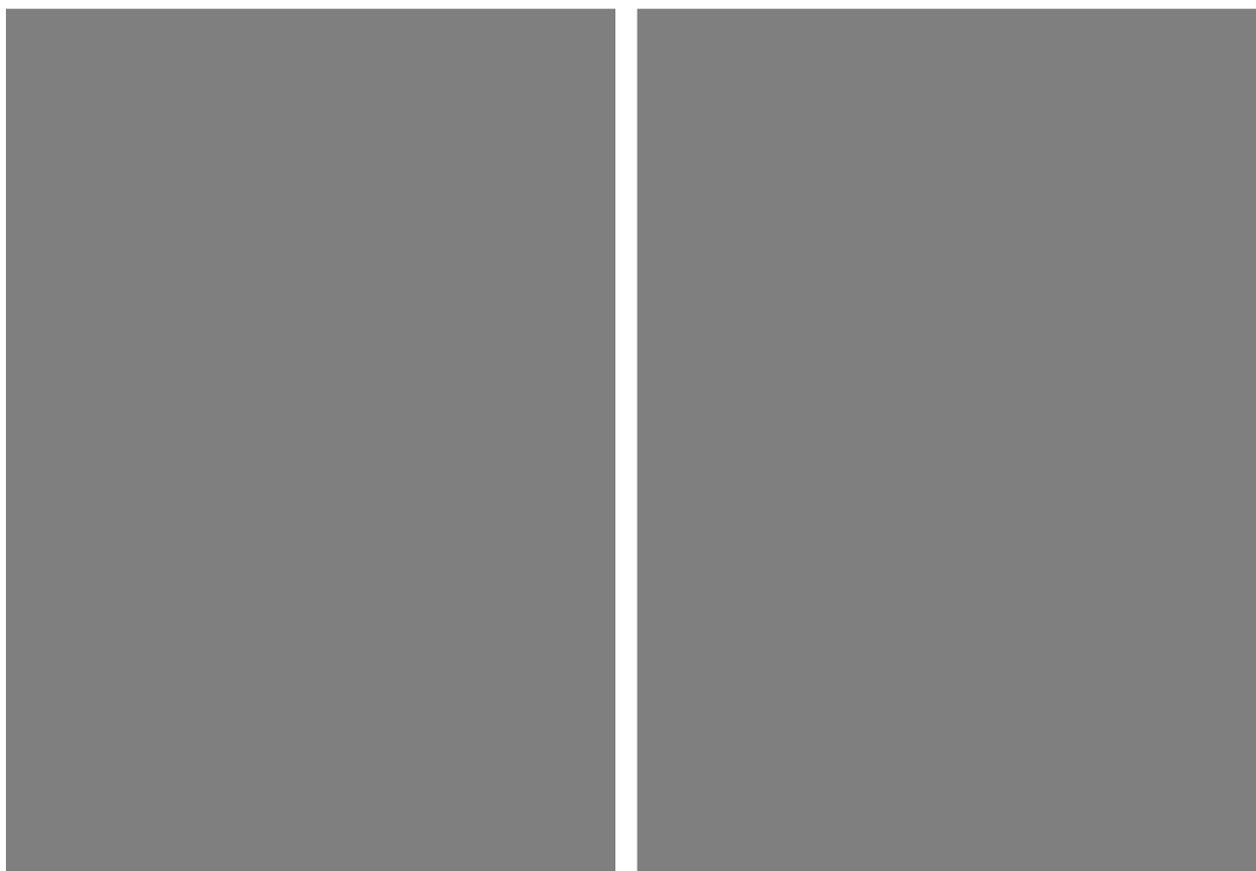


Fig. 10 (Izda.) Ilustración realizada por Artur Rackham para *Peter Pan en los jardines de Kensington*.

Fig. 11 (Dcha.) Ilustración realizada por Kay Nielsen para el relato *Blancanieves (Schneewittchen)* en una antología inglesa de los cuentos de los hermanos Grimm en 1925.

Es también reseñable la cantidad de ilustradores que surgen en el ámbito continental, donde destacan nombres como Kay Nielsen, cuya formación en París y Londres estuvo influenciada por el fuerte estilo decorativo de Beardsley y lo exótico de la miniatura persa. Durante la II Guerra Mundial regresó a Dinamarca, donde el ámbito feérico tenía ya entonces un profundo arraigo gracias al éxito de la figura de Andersen. Allí trabajó en diseños teatrales que, posteriormente, le llevaron a Estados Unidos, donde trasladó su maestría en la ilustración de cuentos de hadas al campo cinematográfico, concretamente a los Disney Studios.

A la llegada del siglo XX las escuelas comenzaron a integrar los cuentos de hadas como material docente, lo que hizo que se sanearan las historias que narraban. Por ello se elimina cualquier rastro de violencia, perversión o indecencia, así como se depuran los lenguajes utilizados a unos más sencillos y

accesibles para los distintos niveles educativos.¹¹² Esto hace posible decir que asistimos a una “institucionalización” de los cuentos de hadas como instrumento pedagógico. A la par, muchos escritores presentaron nuevas creaciones a modo ensayo, lo que fomentó que sociólogos, antropólogos y psicólogos se sintieran especialmente atraídos hacia los nuevos significados, generalmente profundos, que recibían estos relatos. Desde entonces se han llegado a utilizar al servicio incluso de la política como se ha visto en ejemplos anteriores.

¹¹² ELLIOT, W. M., “Preface”, en CHAPLIN AYRTON, M., *Child Life in Japan and other Japanese Stories*, Boston, D. H. Heath & Co., 1909, pp. V – VI.

5.4. La integración de los cuentos de hadas en la cultura de masas

5.4.1. De la tradición feérica al cine de género

Las hadas en el siglo XIX se configuraron como un elemento inseparable de representaciones dramáticas como el teatro, el ballet o la ópera, no sólo al proveer de inspiración a los artistas, sino al conformar la manera en que se imaginaron ciertos seres de estos relatos. Inevitablemente, la producción teatral de Shakespeare gozó de una consideración mucho más alta en Inglaterra que el resto de representaciones, por lo que no es complicado observar cómo sus dos principales trabajos, *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1600) y *La tempestad* (*The Tempest*, 1611) inspiraron gran cantidad de revisiones teatrales así como obras pictóricas que bebían de ellas, o viceversa, durante la primera mitad del siglo XIX. La mayoría de estos espectáculos combinaban danza, música e interpretación teatral con la utilización de ingenios técnicos y efectos especiales, generando una atmósfera de fantasía y magia, una versión tridimensional y en movimiento de lo que se había intentado desde el ámbito plástico con estas mismas temáticas.

Los dos productores teatrales más reconocidos de la primera mitad del siglo XIX fueron William Charles Macready (1793 – 1873) y Charles Kean (1811 – 1868), quienes se encargaron de poner en escena numerosas obras basadas en los trabajos de Shakespeare. Macready llevó al escenario *The Tempest* en 1838 con una adaptación más bien libre del texto original. Ésta fue alabada por la crítica debido a su resultado exótico y efectista que conseguía evocar cierta atmósfera mágica.¹¹³

A esto cabe sumarle la interpretación de la joven Priscilla Horton (1818 – 1895) en el papel de Ariel, que fue pintada por Daniel Maclise (1806 – 1870) en uno de sus momentos de vuelo mediante cables por el escenario. Varios de los papeles restantes fueron también interpretados por mujeres, como el de Puck o el de Oberon, representados por Lucia Elizabeth Vestris (1797 – 1856) en una adaptación de 1840 de *El sueño de una noche de verano*. En ella se vio ensalzada la calidad y acierto de su vestuario y su sensualidad. Esto deja ver un primer paso hacia un ámbito más decadente de la interpretación de relatos feéricos. Ejemplos como el anterior muestran cómo el principal atractivo de muchas actrices

¹¹³ LAMBOURNE, L., “Fairies and the Stage”, en MARTINEAU, J. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 48.

residía en su físico, y casos como el de Elizabeth Vestris permitían que sus piernas fueran retratadas en numerosos grabados con total libertad. Es en este punto cuando el teatro decimonónico comienza a considerarse más cercano a la pantomima que a un arte escénico.



Madame Vestris vista por diferentes autores anónimos en sus interpretaciones de Apolo (Fig. 12, Izda.) y Don Giovanni (Fig. 13, Dcha.) en la década de 1820.

El dramaturgo irlandés Charles Kean puso en marcha lujosas producciones de *The Dream* y *The Tempest* en 1856 y 1857 respectivamente con la figura infantil de Ellen Terry en el rol de Puck. Esta sencilla elección del elenco generalizó la moda de contratar a niñas jóvenes para el papel,¹¹⁴ tal y como habían hecho algunos predecesores como Roger Kemble en el siglo XVIII.¹¹⁵ Los personajes de estos relatos en la obra de Kean tendían a asemejarse a la visión clásica del hada con alas y vestidos blancos, de manera que recordaba a las sílfides o a los piris de la mitología persa. Las referencias clásicas parecían encantar al público, que percibía su obra como idónea para adentrarse en una atmósfera

¹¹⁴ WOOD, C., *Op. Cit.*, p. 47.

¹¹⁵ LAMBOURNE, L., *Op. Cit.*, en MARTINEAU, J. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 48.

onírica. Queda así un testimonio de la asistencia de Hans Christian Andersen a la mencionada representación de *La tempestad*, con Kate Terry (1844 – 1924) en el papel de Ariel, que permite apreciar perfectamente la sensación que generaban sus puestas en escena:

“Según la convocaba Prospero, una estrella fugaz cayó del cielo y tocó el césped; brilló en una llama azul y verde, en la cual uno veía de repente la belleza de Ariel, su forma angelical. Permanecía de pie vestida de blanco de los hombros al suelo. Era como si de repente, en un instante, se hubiera balanceado por todo el espacio en un meteoro estelar”. [T. A.]¹¹⁶

Por su parte, Kean generalizó la utilización de paisajes y vestimentas acordes al suceso, adecuando así los parámetros de sus obras a la moral victoriana y justificando cualquier desvío de ésta con la búsqueda de la precisión histórica.¹¹⁷ Esto permitía asemejar su concepción del teatro a la obra pictórica de algunos de sus contemporáneos como William Powell Frith o Edward Matthew Ward, interesados en retratar episodios históricos, y, por tanto, con la de autores como Robert Huskisson, Richard Dadd, Joseph Noel Paton o Edwin Landseer, que muestran una faceta feérica con una ambientación similar a la de Kean. Todo esto permite observar la lógica similitud entre la pintura de hadas y su visión teatral.

Algunos como Herbert Beerbohm Tree o Harley Granville Barker enriquecieron el legado de Kean hasta principios del siglo XX, aunque ya a finales del XIX la crítica había comenzado a tildar estas nuevas obras de demasiado artificiales. Sin embargo, el teatro no estaba ni mucho menos muerto, por lo que, en un intento de renovar estas obras, se decidió mirar hacia el pasado y recurrir a los bailes de máscaras tan populares en la corte inglesa del período jacobino (1567 – 1625).

¹¹⁶ “As Prospero called him forth, a shooting star fell from heaven and touched the turf; it shone in blue and green flame, in which one suddenly saw Ariel’s beautiful, angelic form. All in white he stood, with wings from his shoulders to the ground. It was as though, in an instant, he has swung through space on a steller meteor”.

WOOD, C., *Op. Cit.*, p. 48.

¹¹⁷ Para este fin llegó a solicitar restos arqueológicos de diversa índole alegando esta necesidad de verosimilitud en sus obras.

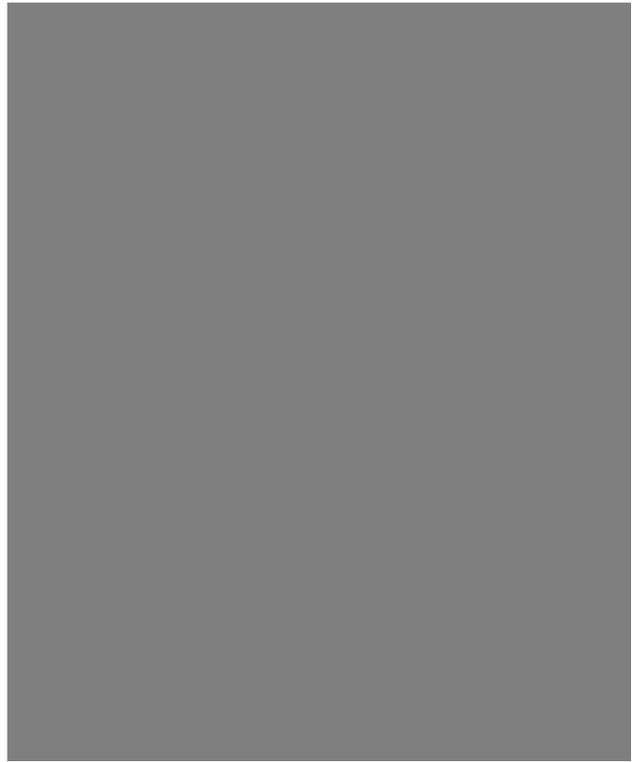


Fig. 14 (Superior Izda.) Charles Kean y su esposa como Macbeth y Lady Macbeth en un intento de adaptación histórica de las vestimentas al siglo XVII para la realización de la obra en 1858.

Fig. 15 (Superior Dcha.) *King Henry and Anne Boleyn Deer shooting in England* (William Powell Frith, 1903).

Fig. 16 (Inferior) *Scene from A Midsummer Night's Dream. Titania and Bottom* (Edwin Landseer, 1851).

Al igual que había sucedido años antes, estas nuevas producciones se acercaban a lo burlesco y el cabaret, hecho que recibió las críticas del dramaturgo inglés William Schwenck Gilbert. Éste comparaba el gusto y la fascinación por los cuentos de hadas con la atracción por las jóvenes bailarinas que interpretaban los papeles.¹¹⁸ Así, en 1882, como respuesta, se estrena de manera simultánea en el Savoy de Londres y el Standard de Nueva York la obra *Iolanthe, or the Peer and the Peri*, una ópera cómica que deja de lado las inspiraciones medievales o clásicas para disponer los cuentos de hadas a la moda de la Regencia. Esta ópera generó gran cantidad de ilustraciones y figurines que hicieron que fuera anunciada como “Una ópera de hadas completamente nueva y original”.¹¹⁹ Para su producción se comenzó a solicitar la colaboración de algunos artistas reconocidos como Walter Crane, que llevó a cabo los diseños de vestuario y máscaras de diversas producciones de este período.¹²⁰

De manera paralela, algunas de las interpretaciones de la obra feérica de Shakespeare comenzaron a fusionarse con historias propias del folklore alemán recogidas por los hermanos Grimm. Con ello se generó un ambiente atemporal que, tal y como observó Théophile Gautier, bien recuerda a cualquier puerto marítimo de la Bohemia que tanto amaba Shakespeare, y que resultaba suficiente para recordarnos a cualquier rincón exótico de Alemania.¹²¹ Destaca en esta línea la obra de James Robinson Planché (1796 – 1880). Su producción literaria permite ver cómo se vivían este tipo de creaciones desde el interior, así como ahondar en un vestuario que, al igual que en el caso de su contemporáneo Kean, busca la precisión histórica.

Debemos referirnos también a la obra de sir Henry Irving, quien llevó al escenario algunas producciones destacadas de la tradición feérica, casi siempre a modo de teatro navideño. Algunas de éstas fueron *Puss in Boots* (1856), obra en que actuaba a modo de ogro, *Little Bo-Peep* (1857), donde interpretó al Capitán de los Lobos Scruncher, o *The Sleeping Beauty* (1858). Esta última fue considerada por la crítica como un ejemplo de malévolo y desagradable ingenio¹²² por su interpretación de Venoma, el hada malvada,¹²³ de manera opuesta a lo que su pareja, Ellen Terry, hizo en su niñez y, aunque llegó a adjudicarse el papel de una de las hermanastras de Cenicienta en su obra *Cinderella*

¹¹⁸ LAMBOURNE, L., *Op. Cit.*, en MARTINEAU, J. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 52.

¹¹⁹ En el original: “*An Entirely New and Original Fairy Opera*”.

¹²⁰ WOOD, C., *Op. Cit.*, p. 48.

¹²¹ *Ibidem*, p. 49.

¹²² HIATT, C., *Henry Irving: A Record and Review*, Londres, George Bell and Sons, 1899, p. 34.

¹²³ HOLROYD, M., *A Strange Eventful History: The Dramatic Lives of Ellen Terry, Henry Irving and their Remarkable Families*, Nueva York, Vintage Books, 2009, p. 98.

(1860), nunca guardó excesivo cariño a estos papeles previos donde aparecía travestido.¹²⁴

Sin embargo, el que conformó el principal hito para este tipo de adaptaciones teatrales fue *Peter Pan, o el niño que no quería crecer* (*Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, 1904), de James Matthew Barrie, donde se entremezclan mundos feéricos con piratas, indios e ideas como la adopción, la madurez o la familia. La interpretación de Peter Pan se convierte así en la primera en incluir novedades tecnológicas como la electricidad, generando una luz que representaba el papel de Campanilla, así como algunos sonidos extradiagéticos que anunciaban su llegada.¹²⁵ Las innovaciones técnicas añadieron un relativo factor sentimental y un cierto atractivo visual que ayudó a que la obra de Barrie se anclara como icono de los cuentos de hadas en época eduardiana hasta influir en la producción de Walt Disney de 1953.

Esta introducción en el mundo de la pantomima y la comedia del arte no abandonó el subconsciente colectivo y, tras la llegada del cine, encontramos una realización audiovisual mucho más lograda gracias a las facilidades que permitieron los efectos especiales y la animación. Esta carrera ya se había iniciado con la figura de Georges Méliès con obras como *Cendrillon* (1899), *Barbe Bleue* (1901) o *Le petit chaperon rouge* (1901) pero muchas de las primeras producciones cinematográficas de este género han llegado con dificultades hasta nuestros días, convirtiendo su análisis en una labor complicada y minuciosa.

Hasta la llegada del estudio Disney no encontraríamos un punto de inflexión, tanto para el cine de animación como para el tratamiento de los cuentos de hadas, con la realización del largometraje *Blancanieves y los siete enanitos*. Sin embargo, es a partir de la década de los setenta, y fundamentalmente de los ochenta, cuando comienza a ponerse en duda esta caracterización de corte más infantil para estas narraciones atemporales. Por ello empiezan a crearse nuevas historias o a adaptarse las fuentes clásicas tal y como hace *Por siempre jamás: Una historia de Cenicienta* (*Ever After: A Cinderella Story*, Andy Tennant, 1998). Películas como esta última dejaron de lado esa creación *ex novo*, y con ellas se reflexionó, casi siempre desde una vertiente más aterradora, para destinar estos cuentos de hadas a un público adulto que prefería consumir productos fantásticos

¹²⁴ AUERBACK, N., *Ellen Terry, A Player in Her Time*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1997, p. 51.

¹²⁵ POMERANCE, M., "Tinker Bell, the Fairy of Electricity", en FRIEDMAN, L. D., ALLISON, B. K. [Ed.], *Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination*, Piscataway, Rutgers University Press, 2008, pp. 13 – 49.

acordes a una edad más madura.¹²⁶ Esto muestra, posiblemente de manera inconsciente, el deseo por retomar su posición como receptor original de estas historias, algo que permitió a autores como Jean Cocteau experimentar con producciones como *La bella y la bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946), donde se explora una tipología de *thriller* psicológico con reminiscencias surrealistas que no se recuperó con éxito hasta la llegada del siglo XXI.

Este “postmodernismo feérico” del cine de finales del siglo XX y principios del XXI aboga siempre por una interpretación subjetiva al releer hechos ya narrados para completar aspectos que, tal vez por simple necesidad, se dejan de lado en el relato original. Esta nueva visión, especialmente a finales de los noventa y la primera década del siglo XXI, tiende a incluir una vertiente más oscura del relato, tal y como sucede en obras como *Cristal oscuro* (*The Dark Crystal*, 1982), *Dentro del laberinto* (*Labyrinth*, Jim Henson, 1986) o *Willow* (Ron Howard, 1988). Con ello se alude a aspectos psicológicos que van más allá de ser algo ameno para un espectador infantil y se convierte en la expresión del miedo sobre vínculos afectivos más propios de un adulto. Así, la ciencia ficción, que había visto su auge en la década de los setenta y ochenta, se ve sustituida por la fantasía a modo de transición en este nuevo *fin de siècle* en el que, por aceptación o rechazo, siempre se percibe la influencia de los Disney Studios.

¹²⁶ BACCHILEGA, C., RIEDER, J., “Building Up the Perfect Product: The Commodification of Childhood in Contemporary Fairy Tale Film”, en GREENHILL, P., MATRIX, E., [Ed.], *Op. Cit.*, pp. 23 – 41.

5.4.2. Blancanieves antes de Blancanieves: la tradición teatral

Tal y como se ha visto hasta ahora, el gran auge de muchas obras teatrales proviene de la tradición popular de algunos de los temas o elementos representados. Por ello, *Blancanieves* era una garantía casi segura de éxito cuando ésta fuera adaptada a cualquier otro formato, permitiendo centrarnos en aquellas representaciones teatrales cuyos motivos fueron reutilizados por la figura de Disney para la creación de su primer largometraje animado.

Así, una primera influencia, si no la primera adaptación teatral llevada a cabo, fue la obra de Karl August Görner *Sneewittchen und die Zwerge* (1856), estrenada el Kinder-Theater, un teatro destinado a la interpretación de obras infantiles que él mismo había promovido poco antes del estreno.¹²⁷ Esta interpretación parece corresponderse con la séptima edición y última versión del cuento de los hermanos Grimm publicada en 1857, que es la que ha llegado hasta la actualidad. Aunque fue publicada un año más tarde que la obra de Görner, cabe pensar que algunas de las ediciones previas ya contaban con una estructura muy similar a ésta. En su interpretación, Görner se enfrentó al mismo reto principal que sus sucesores: transformar el relato breve de los Grimm en un entretenimiento de larga duración que permaneciera lo más fiel posible al argumento básico y a sus elementos. Esta idea terminó por convertirse en una obra de cinco actos donde Görner se tomó libertades creativas. Por un lado, varias ideas poco significativas que no afectaban a la construcción general del relato, como la conversión del espejo en uno de mano, la solicitud de la reina al cazador Berthold para traerle la lengua de Blancanieves en lugar de su hígado y sus pulmones o dotar de nombre y relevancia a este sirviente, al príncipe, aquí conocido como el príncipe de Goldlande, o a los enanos.¹²⁸ Por otro, algunas de mayor relevancia como la introducción de más escenas para el príncipe y su ayudante Otto, quienes, en busca de esposa para el noble, aparecen en el castillo de la reina. Ésta les da una fría bienvenida que motiva su encuentro con Blancanieves. No obstante, a pesar de estas ligeras variaciones argumentales, destaca especialmente un final en el que mantiene los zapatos de hierro caliente con los que la reina sufrirá su tortura. A pesar de ello, ésta será la primera adaptación en la que Blancanieves muestra cierta piedad por la figura de la reina. La obra supuso un rotundo éxito que se

¹²⁷ KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All* [...], Op. Cit., p. 14.

¹²⁸ Aquí llamados Blick, Pick, Knick, Dick, Rick, Strick y Schick.

fue reestrenando de manera regular. Así, en la última década del siglo XIX, surgen algunas representaciones con números musicales a modo de espectáculo navideño,¹²⁹ fórmula que repitieron las posteriores adaptaciones, ya que, tanto el final como el tratamiento de los enanos, permitían añadir toques cómicos y una atmósfera mucho más acogedora que acomodó esta obra al público infantil.

Otra de estas versiones teatrales es la representada en 1905 en el nuevo Children's Educational Theatre, y cuyo guión escribió Marguerite Merington. A diferencia de la de Görner, Remington buscaba un público igual de infantil que la mayoría de actores de su reparto. Esta obra estaba basada en la puesta en escena de Görner y se mantuvieron muchos de los cambios que había realizado, como la inclusión de nombres, subtramas y escenas ajenas al relato de los Grimm. Sin embargo, esta pieza no se limitó a la traducción y adaptación de la original, ya que reinterpreta mediante acciones algunas cuestiones que Görner únicamente narraba en tercera persona como el primer encuentro y el baile entre los jóvenes protagonistas o la muerte de Blancanieves. Ésta, en la obra de referencia, era narrada por Blick al resto de los enanos. Por otra parte, transforma algunas cuestiones en cómicas, como el temperamento de la reina, que termina por quedar ridiculizado debido a una personalidad inculta y fácilmente risible, o la inclusión de escenas simplemente humorísticas para los enanos. Incluye también piezas musicales integradas en el propio guión, como una canción durante el regreso de los enanos a su hogar, tal y como hizo Disney varias décadas después, así como un número en el que la reina, disfrazada a modo de buhonera, ofrece agujas, hebillas, lazos y manzanas.¹³⁰

Para entonces Broadway había mostrado un creciente interés en lo que se habían considerado films menores debido a su destinatario infantil. Este nuevo gusto ya había permitido producir obras teatrales de gran éxito como *The Wizard of Oz* (Fred R. Hamlin, 1903), *La princesita* (*The Little Princess*, Frances Hodgson Burnett, 1903), *Babes in Toyland* (Victor Herbert, 1903), *Peter Pan y Wendy* (*Peter and Wendy*, James Matthew Barry, 1905), *Little Nemo* (Victor Herbert, 1908), *El pájaro azul* (*The Blue Bird*, Maurice Maeterlinck, 1910) o *Rebeca de la granja Sol* (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, Kate Douglas Wiggin, 1910), donde habían insertado números musicales con naturalidad para atraer a un público adulto.¹³¹

En este contexto, Winthrop Ames había abierto el Little Theatre de Nueva York en 1912, poco

¹²⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹³¹ *Ibidem*, p. 17.

antes de estrenar su obra *Snow White and the Seven Dwarfs* ese mismo año. Por ello, la reducida capacidad de éste hizo que tuviera en mente para su producción algo más pequeño e íntimo que las grandes producciones de Broadway. Esta versión se basa en el guión de Marguerite Merington de 1905, con cuya ayuda contó Ames mientras redactaba su propia versión. De nuevo recurre a la misma estructura básica con detalles no argumentales repetidos y la misma idea de dotar de relevancia y nombre propio a muchos de los personajes.¹³² Así continúa con un legado de la obra de Görner al que añadir algunas bromas que, aunque no necesariamente para adultos, sí pasaron por alto los espectadores más jóvenes.

Sin embargo, se aleja del lenguaje con florituras que, en la línea de la producción feérica de Shakespeare, utilizó Merington, e inicia una búsqueda de discursos mucho más naturales. También plantea unos enanos desordenados y sucios que contradicen lo que hasta entonces habían retratado los Grimm, Görner y Merington. Este dato casi anecdótico le permitió introducir gags cómicos relativos a la higiene de estos personajes, así como el desarrollarlos mucho más que en cualquiera de las obras anteriores. De la misma manera, retomó la idea de los hermanos Grimm en que los pájaros lloraban la muerte de Blancanieves y decidió dotar a la protagonista de un compañero: un pequeño ave marrón. Éste hacía las veces de guía en el bosque y de apoyo para los enanos en la escena de duelo. Una vez más, este detalle puntual que vemos posteriormente en los Disney Studios puede ser rastreado hasta el relato Cenicienta, donde aparecen algunas aves que ayudan a la joven a lograr su meta en los momentos de dificultad.

No obstante, el punto más relevante de la revisión de 1912 es la división de la madrastra en dos personajes independientes: la reina y la bruja. Este último resulta un fiel reflejo de la vertiente cómica del personaje que Merington había plasmado ya unos años antes. Así, la bruja se convierte en un ser calvo y patético que únicamente mantiene la belleza de la reina a cambio de poder conseguir el corazón de la joven para elaborar un regenerador capilar. Esta idea entra en conflicto con la piedad del cazador, que le entrega el corazón de un cerdo, y provoca de manera involuntaria una situación hilarante tras utilizarlo como ingrediente en este elixir.

Incluye también la idea de mostrarnos a la protagonista como una suerte de esclava en el castillo. Un concepto relativamente nuevo, ya que, en algunos casos como el de la obra de Merington,

¹³² En este caso los enanos pasan a llamarse Blick, Flick, Glick, Snick, Plick, Whick y Quee, así como el príncipe adquiere el nombre de Florimond, la reina se conoce como Brangomar y, la bruja, como Hex.

incluso se infiere que apenas ha ejercido labores domésticas, sin ser uno de los elementos que la clasificación Aarne-Thompson contempla como esencial para las variantes de este relato. Por ello se sugiere de nuevo una cierta combinación con el relato de *La Cenicienta* (*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*), algo que podemos ver en el ya citado sistema de clasificación cuando se alude a otras variantes del relato en los que las villanas no son sino las hermanas de la protagonista. Este hecho, más allá de servir de referencia o no a otras historias, ayuda a resaltar la faceta cruel de la reina Brangomar.



Fig. 17 La joven Blancanieves (Marguerite Clark) juega con el pajarillo.

Fig. 18 La reina Brangomar (Elaine Inescourt) comprando veneno a la bruja Hex (Ada Boshell) ante la mirada de algunos sirvientes zoomorfos.

Así, para representar el papel de la protagonista, Ames contrató a Marguerite Clark, que interpretaba en este mismo teatro a Blancanieves en las sesiones de matiné y a Hilda en la obra de John Barrymore *The Affairs of Anatol* (George Foster Platt, 1912) durante las vespertinas.¹³³ La elección de esta actriz parecía la opción lógica tras sus éxitos en obras infantiles como *Babes in Toyland*, y, junto a otras como Mary Pickford, ayudaban a dibujar el ideal cultural americano de la juventud y la inocencia femenina que predominaba durante el primer tercio del siglo XX. Esta idea se vio reforzada con una gran parte del elenco compuesta por niños y adolescentes en los papeles de enanos y damas de honor, tal y como puede verse posteriormente en la versión de 1916. Además, debe mencionarse un

¹³³ NUNN, W. C., *Marguerite Clark: America's Darling of Broadway and the Silent Screen*, Fort Worth, Texas Christian University Press, 1981, pp. 34 – 43.

preestreno destinado exclusivamente al público infantil el 6 de noviembre de 1912, justo un día antes de su lanzamiento al público general.¹³⁴

Es fácil suponer que con esta muestra el dramaturgo vio cómo la escena IV, destinada al fallecimiento de la joven y el duelo de los enanos, generaba un cierto agobio en los niños, lo que hizo que fuera modificada con la inclusión en la obra de los tres gatos de la bruja o la aparición de algunos gags cómicos. Todo esto llevó a una profunda revisión del guión para su representación final sobre el escenario, aunque permanece íntegro en las versiones escritas más completas.

Por supuesto, la continua renovación del texto y su improvisación sobre el escenario hicieron que la obra se convirtiera en un éxito rotundo entre los diferentes públicos, algo que hizo que hasta la década de 1920 se realizaran estrenos esporádicos en diferentes puntos del país, entre los que destaca el auge que experimentó en 1938 tras el estreno de la obra de Disney.¹³⁵ Sin embargo, Ames nunca llegó a ver el renacer de su obra en versión animada o teatral, ya que falleció apenas un mes antes del lanzamiento oficial de *Blancanieves y los siete enanitos* en 1937.

¹³⁴ KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All* [...], Op. Cit., p. 20.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 20.

5.4.3. El relato de los Grimm en los inicios del cine

Una de las primeras incursiones cinematográficas en el mundo de los cuentos de hadas fue la adaptación cinematográfica realizada por la empresa de los hermanos Pathé bajo el nombre *La petite Blanche-Neige* (Gaston Velle, 1910). Aunque esta película se encuentra en estado fragmentario son varios los estudios que han analizado, o al menos descrito, su contenido. Mediante estas descripciones podemos asegurar que el film muestra un relato relativamente afín al de las representaciones teatrales.

Así podemos encontrar un espejo todavía de mano, unos enanos interpretados por niños maquillados o un final más cercano al cuento del que parte. Sin embargo, hay algunas diferencias significativas como el doble intento de la reina de asesinar a la joven. La primera opción es una tentativa mucho más violenta que la planteada por los Grimm o por los dramaturgos anteriores: intenta ahogarla desde atrás con un pedazo de cuerda. De la misma manera, los enanos pierden la ligera individualización que hasta entonces se había buscado en ellos, así como muestran ciertos poderes mágicos al desvanecerse tras oír llegar al príncipe. Gracias a los intercambios de la compañía con empresas norteamericanas la película se estrenó a la par en Estados Unidos bajo el título *Little Snowdrop*.¹³⁶



Fig. 19 Fotograma de la escena final de *La petite Blanche-Neige*.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 24.

En este mismo contexto se llevan también a cabo ejemplos reseñables como *Snow White* (Harry C. Mathews. 1913),¹³⁷ de la Universal, que, aunque poco conocida, dejó su huella en la creación de la obra de Disney. La fecha bien puede hacer pensar que estuviera inspirada en la obra teatral de Winthrop Ames, aunque hay un hecho clave que la separa completamente de ésta: toda la obra sucede durante un viaje del padre de la joven, resaltando que éste todavía sigue con vida. No hay evidencia física de que alguno de los creadores de los Disney Studios tuviera acceso, al menos de manera directa, al largometraje durante su proyección oficial, aunque sí pueden observarse en su desarrollo algunos elementos que repiten en el film de 1937. Así surgen similitudes con la escena de marcha de los enanos por el monte a pesar de la introducción de cuestiones como un final en el que, lejos de una solución accidental, se encuentra el antídoto al veneno en un beso de amor verdadero,¹³⁸ lo que recuerda en cierta manera al relato *La bella durmiente*. Sin embargo, el elemento de principal relevancia en esta obra lo encontramos en Pat Powers, para entonces uno de los escasos productores que distribuían su obra con Universal Pictures. Esta figura, que en el momento poco o nada sabía del todavía adolescente Walt Disney, fue quien, posteriormente, en 1928, le vendió su sistema de sonido, el Powers Cinephone. Este sencillo hecho le permitió lanzar algunos de sus grandes éxitos como *El botero Willie* (*Steamboat Willie*, 1928) con Mickey Mouse como protagonista.¹³⁹

En este punto, si se parte de la puesta en escena de Winthrop Ames, se lleva a cabo una traslación del relato al cine mudo: *Snow White* (1916), dirigida por James Searle Dawley y distribuida por la compañía Paramount Pictures. Ésta contaba de nuevo con Marguerite Clark como protagonista, así como con gran parte del reparto original para el resto de papeles. No obstante, la actriz principal en concreto y el largometraje en general fueron los que quedaron en la memoria del joven Disney. Marguerite Clark había estado actuando en teatros durante más de una década cuando en 1914 contactó con la compañía cinematográfica de Adolf Zukor: la Famous Players Film Company. Ésta tenía como eslogan desde su creación en 1912 “Actores famosos en obras famosas”.¹⁴⁰ El principal fin de esta empresa era contratar estrellas conocidas en el mundo del teatro para interpretar sus principales éxitos en versión cinematográfica.¹⁴¹ Así, en el transcurso de apenas dos años, Marguerite Clark

¹³⁷ Reestrenada en 1917.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁹ GABLER, N., *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁴⁰ “Famous Players in Famous Plays”.

¹⁴¹ NUNN, W. C., *Op. Cit.*, p. 53.

participó en más de una decena de películas, aunque en su mayoría historias originales o basadas en novelas, no en obras de teatro. A pesar de ello, su aspecto más bien aniñado la convertía en una actriz idónea para obras de carácter infantil, tal y como puede verse en los papeles interpretados en *The Goose Girl* (Frederick A. Thompson, 1915), vagamente inspirada en *La pastora de gansos* (*Die Gänsemagd*, Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, 1812), y *Little Lady Eileen* (James Searle Dawley, 1916), un film de corte feérico. Todo ello hizo de *Snow White* el siguiente paso lógico en la búsqueda de un exitoso largometraje de temática similar, tal y como se había anunciado para la posterior temporada navideña.



Fig. 20 Baile entre Blancanieves (Marguerite Clark) y el príncipe Florimond (Creighton Hale). En esta escena puede apreciarse un tratamiento visual completamente cinematográfico.

Winthrop Ames contactó así con el director James Searle Dawley para la adaptación de su éxito sobre el escenario a la gran pantalla, lo que explica unos interiores rodados en los estudios de Nueva

York de la Famous Players Film Company, mientras que los exteriores se llevaron a cabo en los bosques de Georgia.¹⁴² Estos preceptos pueden hacer pensar que únicamente se trataba, tal y como sucedía en algunos casos similares de la época, de una obra teatral filmada, aunque el resultado final poco o nada tenía que ver con esta idea. Su guión, tal y como había sucedido en ocasiones anteriores, fue modificado al añadir y restar escenas aprovechando la magia técnica ofrecida por el nuevo medio. Una de ellas se compuso con motivo de sus fechas de estreno, ya que la película abre con un prólogo en el que Santa Claus realiza su visita nocturna a una casa donde deja como presente un conjunto de muñecos que cobran vida para dar lugar a los personajes del relato.

Así, el largometraje se estrenó en el Royal Theatre de Kansas City el 26 de diciembre de 1916 con una última sesión el día de Año Nuevo de 1917. Sin embargo, el periódico local *Kansas City Star* anunció en su portada el 27 de Enero de 1917, así como en días consecutivos, su sponsorización del reestreno de la película en el Convention Hall. Éste albergaba hasta doce mil asientos de manera gratuita, cuatro pantallas al frente de la sala, con sus correspondientes cuatro proyectores simultáneos, y diferentes niveles de balcones para asegurar que todo el mundo pudiera verla de la mejor manera posible. A esta puesta en escena le acompañaba una orquesta de treinta y cinco miembros, coordinados por Leo Forbstein, director del Royal Theatre, para crear la banda sonora. Todo ello gestionado por el mánager del mismo teatro Frank L. Newman.¹⁴³ Éste, algunos años más tarde, produjo las primeras películas de Walt Disney en el Laugh-O-Gram Studio. La obra se convirtió en un éxito rotundo al completarse el aforo. Algunos de los niños más pequeños ocuparon un asiento entre dos, mientras que algunos adultos permanecían de pie para acompañar a sus hijos.¹⁴⁴ Al cierre del espectáculo, tras dos días de continuas sesiones, el *Kansas City Star* estimó que la audiencia había ascendido hasta los 67.000 asistentes.¹⁴⁵

Encontramos una carta del 21 de Enero de 1938 de Walt Disney a Frank L. Newman donde, al contrario de lo que se había creído hasta hace poco, el animador reconoce su asistencia a la proyección:

“Mi impresión de la película me marcó a través de los años, y sé que jugó un gran papel en mi elección de Blancanieves como primer largometraje a producir. [...]

¹⁴² KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All* [...], Op. Cit., p. 21.

¹⁴³ “Snow White’ to 31,000”, en *Kansas City Star*, 27 de enero de 1917, p. I.

¹⁴⁴ “They Came in Thousands”, en *Kansas City Star*, 28 de enero de 1917, p. I.

¹⁴⁵ “Snow White’ Set Record”, en *Kansas City Star*, 29 de enero de 1917, p. I.

Desde el asiento en que ví la película podía visualizar dos pantallas al mismo tiempo. Cuando dos de los proyectores se desincronizaban ligeramente, podía mirar en una pantalla y decir lo que iba a pasar en la siguiente. Recuerdo el espectáculo muy bien, y estoy seguro de que permanecerá como un vívido recuerdo en mí para el resto de mi vida”. [T. A.]¹⁴⁶

Sin embargo, este largometraje fue paulatinamente olvidado hasta desaparecer con el fin de la era del cine mudo, sin encontrar ningún indicio de copias existentes a lo largo de los años treinta. Esto hizo que durante décadas sólo pudiera especularse sobre la parte visual y narrativa del largometraje en relación con los guiones de las obras teatrales previas. Hasta 1992 no apareció un rollo de 35 mm. de este film en el Nederlands Filmmuseum de Amsterdam que se envió a la George Eastman House de Nueva York, la casa productora del film, para ser restaurada y subtitulada en inglés en 1994. A pesar de ello apenas ha sido objeto de estudio en su relación con el primer largometraje de los Disney Studios.

Desde una perspectiva actual, *Snow White* es una experiencia paradójica, sin mucho que ver con los clásicos Disney y casi menos aún con el resto de la obra de Ames. No obstante, aplicó el uso de subtramas, como la vida familiar del cazador, un papel más extenso para el pajarillo marrón, aquí interpretado por un pequeño loro, o un rol para la protagonista que, aún con una mímica exagerada, resulta más dinámico y fuerte que los construidos hasta ahora. Según avanza el largometraje podemos ver numerosos cambios argumentales y motivos e influencias visuales que quedaron plasmadas en la mente del joven Disney para ser retomadas casi dos décadas más tarde.

¹⁴⁶ “My impression of the picture stayed with me through the years, and I know it played a big part in my selecting Snow White for my first feature production. [...] From the spot where I viewed the picture I was able to watch two screens at the same time. When two of the projectors got slightly out of sync, I could look at one screen and tell what was going to happen on the next. I remember the show very well, and I am sure it will remain a vivid reality with me the rest of my life”. Carta de Walter Elias Disney a Frank L. Newman, 21 de enero de 1938, Walt Disney Archives. KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All* [...], Op. Cit., p. 22.

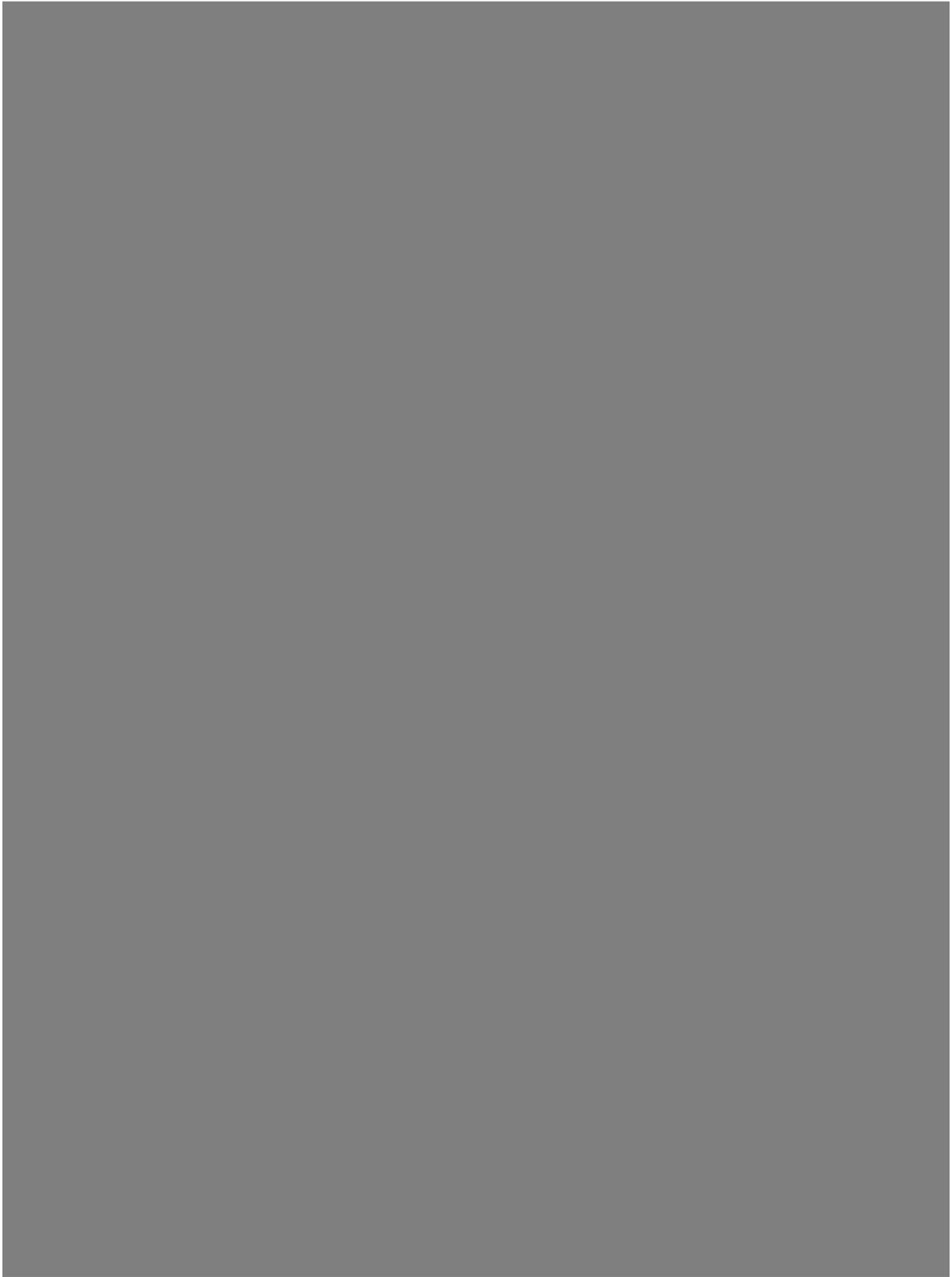


Fig. 21 Página promocional del metraje en el número del 4 de noviembre de 1916 de la revista *Motion Picture News*.

Los enlaces con el cuento *Cenicienta (Cendrillon)*, que han sido reseñados en la inclusión de temáticas con la figura de Ames, aparecen también en este largometraje. Este hecho pudo venir motivado por influencia de la propia Famous Players, que apenas un par de años antes había estrenado el largometraje *Cenicienta (Cinderella)*, James Kirkwood, 1914) protagonizado por otro de sus productos estrella: Mary Pickford. Por tanto, no es raro encontrar también en ésta referencias a personajes del relato de los Grimm *Blancanieves* al ver cómo las dos hermanastras acuden a una adivina que aparece rodeada de enanos. Aunque no hay evidencias testimoniales claras, no se hace tampoco imposible pensar que el joven Disney pudiera haber visto *Cenicienta (1914)* en su juventud y realizara en la obra a tratar y en sus trabajos posteriores la misma conexión que parece unir continuamente a ambos relatos. De la misma manera, si se analiza la cinematografía de la época respecto al género de los cuentos de hadas, es posible pensar que, al igual que sucedió en el siglo XIX con la venta de libros, estas narraciones comenzaran a difundirse en época navideña para el formato audiovisual, facilitando su consumo entre un público general.

Junto a la de la Paramount surgió, también en 1916, una versión que buscaba rivalizar con *Snow White (1916)* producida por la Educational Films Corporation of America. Ésta, al igual que algunos ejemplos anteriores, se conserva de manera fragmentaria, y comparte, influida o no por la obra de Ames o de la Paramount, detalles como la diferenciación de los personajes de la bruja y la reina, y añade otros como una gran cantidad de metraje en los interiores de un castillo. Así, la reina Mary, interpretada por Aimee Erlich, aparece llorando por su imposibilidad para tener hijos. Ante este hecho, una serie de hadas posan en su regazo un ramo de flores que se transforma en bebé. Aparece entonces en escena una rival, la princesa Alice, cuya actuación corrió a cargo de Ruth Richey. Esta antagonista encarga a la bruja el asesinato de la reina en el segundo cumpleaños de Blancanieves, a lo que le sigue la repetida escena del cazador. Gran parte del metraje se encuentra perdido y apenas se conservan escenas relevantes como aquella en la que el príncipe Paul solicita a los enanos, de nuevo interpretados por niños, que le permitan llevar el cuerpo de Blancanieves a su palacio, hecho que sugiere relatos mucho más tempranos como *La Bella Venecia (La Bella Venezia)* o *El ataúd de cristal (Der gläserne Sarg)*. A pesar de haber conseguido una buena crítica entre la prensa, que la anunciaba

como un espectáculo muy disfrutable para adultos y niños,¹⁴⁷ tal vez no pasara más que como un curioso pie de página en la Historia del Cine por la menor adecuación al relato de los Grimm frente al producto de la Paramount.

En 1933, poco antes de que Disney se embarcara en la gran aventura del largometraje *Blancanieves y los siete enanitos*, de nuevo de mano de la Paramount se lanzó *Snow-White* (Dave Fleischer, 1933), un cortometraje animado inspirado por el mismo cuento de hadas. Sin embargo, toda relación con el largometraje que analizaremos posteriormente termina en el título, al menos en cuanto a concepción narrativa y visual. Por ello no fue hasta 1934 cuando el estudio de los hermanos Fleischer se acercara mucho más a la concepción técnica y argumental del estudio Disney y sus *Silly Symphonies* con *Poor Cinderella* (1934). Esta *Blancanieves* fue interpretada por la cara más icónica del estudio: Betty Boop, inspirada en la joven Helen Kane¹⁴⁸ y la moda flapper.¹⁴⁹ Argumentalmente, *Snow-White* resalta incluso dentro de la línea surrealista de cortometrajes de Fleischer al convertirse en una especie de catálogo de gags oníricos e inconexos donde aparecen también otras caras conocidas como Koko el payaso o Bimbo el perro. Éstos actúan a modo de ejecutores de la protagonista ante una reina de aspecto cómico que recuerda más a la Olivia de las tiras de Popeye que a la creación posterior de Disney. Avanzada ya la trama podemos ver cómo los siete enanos deslizan colina abajo un bloque de hielo, como sustituto del conocido ataúd de cristal, con Betty Boop en su interior y, aunque el príncipe destaca por su ausencia, la joven es felizmente rescatada por Koko y Bimbo, sus anteriores verdugos, a modo de redención del cazador de los Grimm.

¹⁴⁷ “On the same principle that thousands of grown-up folks buy the Story Book for their kiddies, and steal a look at it themselves, so will they take the children to see the Picture, and thoroughly enjoy seeing it”.

Motion Picture News, Nº 18, Vol. XIV, 4 de Noviembre de 1916, p. 2804.

¹⁴⁸ “Helen Kane Biography”, en *Biography*, San Francisco, Hearst Communications, 2015

[[En línea](#): consulta realizada a 12/08/2015]

¹⁴⁹ Anglicismo utilizado para definir un nuevo modelo social femenino de los años veinte protagonizado por jóvenes que mostraban un cabello corto, conocido como *bob cut*, y faldas unos dedos por debajo de la rodilla, además de disfrutar de la música jazz en entornos festivos.

5.5. Disney, Europa y otras influencias

Contextualizados los cuentos de hadas hasta la llegada de los Disney Studios se nos presentan dos rasgos principales que marcarán gran parte la producción del director norteamericano: sus experiencias vitales y los contactos e intercambios culturales con Europa. El primer punto únicamente hizo que se sintiera mucho más cercano a la concepción de los cuentos de hadas y de las relaciones familiares que mostraban los hermanos Grimm; en el segundo puede observarse la influencia de la cultura europea, especialmente inglesa y alemana, que revisitó durante las décadas de trabajo en el estudio bajo su cargo, entre los años veinte y sesenta.

De la misma manera, surgen dos posibles factores para el éxito de estas obras: el primero nos remite a una necesidad de evasión ante los episodios bélicos de la primera mitad del siglo XX, tal y como había sucedido en Reino Unido apenas un siglo atrás ante la Revolución Industrial. El segundo habla de una ciudadanía estadounidense de principios de siglo que, fruto de lo mencionado, estaba compuesta por gran cantidad de emigrantes, o bien sus descendientes. Este sector demográfico pudo ver en los relatos de Disney, tal y como se desarrollará en capítulos posteriores, un reflejo de las historias más populares de su infancia. Junto a ello hay que tener en cuenta los recursos limitados de una gran parte de la población que buscaba formas de ocio alternativas. Esto motivó un *melting pot*¹⁵⁰ norteamericano de los años treinta que se vio reflejado fielmente en los Disney Studios.

Igualmente, la censura en los teatros de variedades, ya iniciada en el último cuarto del siglo XIX en Reino Unido, fue aplicada por figuras como Tony Pastor¹⁵¹ en los Estados Unidos a principios del siglo XX. Las nuevas limitaciones fomentaron espectáculos de menor duración y mayor diversidad entre los que se incluyeron breves sesiones cinematográficas.¹⁵² A espaldas de su padre y durante toda su juventud, Walt Disney acudió como aficionado a numerosas de estas representaciones, pudiendo situar en 1916 el estreno de *Snow White* en Kansas City, lugar que vio crecer al creador. A ello hay que sumar su afición a la lectura, ya que era asiduo a la Kansas City Public Library, encontrando un gran interés por la literatura del XIX y por libros de carácter práctico sobre técnicas de dibujo, ideas que

¹⁵⁰ Anglicismo que define una sociedad heterogénea que utiliza la diversidad de sus partes como rasgo distintivo.

¹⁵¹ Empresario estadounidense, dramaturgo y propietario de diversos teatros de vodevil de finales del siglo XIX.

¹⁵² CZITROM, D., "The Politics of Performance", en COUVARES, F. G. [Ed.], *Op. Cit.*, pp. 17 – 27.

quedaron recogidas en su carta del 17 de agosto de 1937 a la American Library Association.¹⁵³

Por supuesto, debe hacerse referencia a la evolución que el cine había sufrido hasta el momento, encontrando aparatos como el zoótropo o el kinetoscopio, así como el menos popular fenaquistiscopio, que habían bebido de las experiencias fotográficas de Eadweard Muybridge para recrear la ilusión del movimiento a partir de varias imágenes estáticas. En este momento, ya hacia finales del XIX, surge la idea del teatro óptico de Émile Reynaud, aunque no fue hasta 1906 cuando se proyectara la que puede considerarse como la primera película animada: *Humorous Phases of Funny Faces* (James Stuart Blackton, 1906). A partir de esta intervención comenzaron a surgir algunas otras que siguieron la misma línea, como *Fantasmagorie* (Émile Cohl, 1908) o, con un corte más caricaturesco y una animación de mayor calidad, *Little Nemo* (1911), *How a Mosquito Operates* (Winsor McCay, 1912) o *Gertie the Dinosaur* (Winsor McCay, 1914).¹⁵⁴ Sin embargo, hasta 1913 no se crearon animaciones fílmicas de carácter serial, como *Colonel Heeza Liar* (1913 – 1924), producida por la Pathé y protagonizada por un mismo personaje a lo largo de cincuenta y ocho aventuras. Su coetáneo *Bobby Bumps*¹⁵⁵ fue un protagonista producto de Bray Productions y, aunque con un número similar de cortometrajes al de la Pathé, demostró una notable mejoría técnica ya desde sus inicios. Para entonces este tipo de films comenzaron a lograr una consideración, al menos por los profesionales del sector, como una nueva forma de expresión digna de entrelazarse con la acción real.

Esta fórmula se convirtió en una constante a lo largo de los años veinte y treinta. Por ello no debe olvidarse la figura de Max Fleischer, cuya calidad del dibujo fue comparada constantemente con las producciones de su contemporáneo Disney, obviando en la mayoría de las publicaciones la estrecha relación existente entre ambos estudios. Ya en 1917 los Fleischer Studios llevaron a cabo *Out of the Inkwell* (Dave Fleischer, 1918), cortometraje en el que aplica esa mezcla entre realidad y fantasía y que, aunque novedosa, adoleció de cierta tosquedad por una sucesión de gags humorísticos de concepción muy básica.

¹⁵³ “Walt Disney Letter”, en *Missouri Valley Special Collections: KC History*, Kansas City, The Kansas City Public Library, 2015.

[[En línea](#): consulta realizada a 13/01/2015]

¹⁵⁴ DIRKS, T., “Animated Films, Part 1”, en *Filmsite*, Filmsite, 1997.

[[En línea](#): consulta realizada a 23/08/2015]

¹⁵⁵ “Col. Heeza Liar’s “Forbidden Fruit” (1923)”, en *Preserved Films*, San Francisco, National Film Preservation Foundation, 2016.

[[En línea](#): consulta realizada a 17/05/2016]



Fotogramas de *Fantasmagorie* (Fig. 22, Superior Izda.), *Little Nemo* (Fig. 23, Superior Dcha.), *How a Mosquito Operates* (Fig. 24, Inferior Izda.) y *Gertie the Dinosaur* (Fig. 25, Inferior Dcha.). En ellos podemos ver los avances técnicos y estéticos de la animación de principios de siglo XX.

Así, los primeros esfuerzos de Disney en los años veinte se habían destinado de manera devota al dominio técnico del medio animado con una maestría casi artesanal. La formación del joven Walter Elias Disney a comienzos de siglo se basaba principalmente en las obras más significativas de artistas como Eadweard Muybridge en el campo de las imágenes en movimiento, y en la animación de imágenes de Émile Reynaud.¹⁵⁶ Como adolescente, había tomado clases de dibujo cada sábado en el Kansas City Art Institute y, tras la I Guerra Mundial, al haber sido destinado a Francia como conductor de ambulancia y a la cantina militar de Neufchâteau, decoró algunos de los locales y vehículos oficiales del ejército.¹⁵⁷

¹⁵⁶ CAVALIER, S., *Op. Cit.*, pp. 44 – 93.

¹⁵⁷ VIDAL, R., *Op. Cit.*, pp. 79 – 84.

A su regreso a Kansas en 1919 encontró trabajo en un estudio de publicidad donde se especializó en ilustración y tipografía de prensa periódica. Fue también allí donde conoció a Ub Iwerks, amigo y posterior socio.¹⁵⁸ Poco después, Walt respondió a un anuncio que le llevó a dejar el estudio y a trabajar para la Kansas City Slide Company (posteriormente Kansas City Film Ad Company), productora de linternas mágicas y películas animadas con fines comerciales. Ub Iwerks se unió a él unos meses más tarde con la intención de aprender este mismo oficio,¹⁵⁹ algo que les llevó a crear la Iwerks-Disney Commercial Artists. Mediante esta firma realizaban secuencias animadas a modo de gag y sketch cómicos para un teatro local donde se proyectaban este tipo de películas. Sin embargo, dicha empresa no dejó muchos beneficios, y con lo poco recaudado fundaron en 1922 un primer estudio dedicado exclusivamente a la animación bajo el nombre Laugh-O-Gram Studio.

Bajo esta nueva compañía contrataron a algunos artistas encargados de llevar a cabo casi una decena de cortometrajes, con no muy buena recepción, basados en conocidos relatos infantiles.¹⁶⁰ Esta propuesta llegó a su cierre en 1923 tras la contratación de Leslie Mace, un comercial que les consiguió el encargo de un total de seis piezas por un presupuesto de quince mil dólares. Sin embargo, apenas recibieron la mitad de lo acordado, obligando a parte del equipo a trabajar durante bastante tiempo sin recibir ningún rédito económico.¹⁶¹ Justo antes de su clausura se produjeron las conocidas como *Alice Comedies* (Walter Elias Disney, 1923 - 1927), breves películas que entremezclaban animación y personajes reales donde una pequeña niña vivía aventuras en un universo habitado por personajes dibujados. Es en este momento, con un currículum bien construido, cuando Walt Disney decidió viajar a Los Ángeles, describiendo sus inicios en Hollywood de la siguiente manera:

“Intenté conseguir un trabajo haciendo cualquier cosa en un estudio para poder aprender. Me desalentó un poco la animación en ese momento – sentí por entonces que había llegado demasiado tarde. En otras palabras, creí que el mundo de los dibujos animados se establecía de tal manera que no había forma de entrar.

¹⁵⁸ IWERKS, L., *The Hand Behind the Mouse: The Ub Iwerks Story*, Santa Monica, Leslie Iwerks Productions, 2011.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ “Laugh-O-Gram Studio”, en *The Disney Wiki*, San Francisco, Fandom, Inc., 2019.

[[En línea](#): consulta realizada a 02/08/2019]

¹⁶¹ Rudolf Ising en una entrevista concedida en 1988 a J. B. Kaufman.

GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People* [...], (Vol. 1), Op. Cit., pp. 6 - 7.

Así que intenté conseguir trabajo en Hollywood, trabajando para el mundo del cine para poder aprender. Me hubiera gustado ser director, o cualquier otra cosa. No estaba demasiado receptivo, así que antes de darme cuenta había sacado mi mesa de dibujo y había comenzado de nuevo con las ilustraciones. Y tenía un contrato seguro para doce de estos cortometrajes [las *Alice Comedies*]. E hice todo el dibujo yo solo... Así fue – no tuve ningún tipo de ayuda. Estaba completamente solo. Realicé los seis primeros prácticamente solo. Entonces, por ese tiempo, pude conseguir que vinieran algunos de los chicos que habían estado conmigo en Kansas City. Así que entonces, de la séptima en adelante, tuve algo de ayuda. Y la tuve durante el primer año, y fueron bastante exitosos, y eso llevó a otras cosas”.

[T. A.]¹⁶²

Uno de estos chicos era su amigo Ub Iwerks, a quien pidió que acudiera a Hollywood para darle apoyo en mayo de 1924. Iwerks aceptó la oferta y Disney respondió inmediatamente deshaciéndose en agradecimiento tanto por las facilidades que suponía para su trabajo como por la amistad personal que les unía. En julio, Ub Iwerks ya se había establecido de manera permanente en Los Angeles. La carta de Walt Disney es testimonio de una capacidad de persuasión que le permitió conseguir que muchos artistas con talento se unieran a sus proyectos.

Hasta la llegada de Iwerks, Disney había trabajado como guionista, director, animador y productor todo en uno. Tan pronto como se incorporó a la plantilla, Iwerks recibió un salario superior al del propio Disney, que quiso reconocer así el talento de su amigo.¹⁶³ Junto a él, otros artistas de su proyecto inicial en Kansas se unieron al equipo, lo que incrementó el potencial del estudio. A pesar de la nueva tesitura, Disney comenzaba a carecer de tiempo para dedicarse a la ilustración de sus

¹⁶² “I tried to get a job doing anything I could in a studio, so I could learn. I was a little discouraged with the cartoon at that time – I felt at that time that I was getting into it too late. In other words, I thought the cartoon business was established in such a way that there was no chance to break into it. So I tried to get a job in Hollywood, working in the picture business so I could learn it. I would have liked to have been a director, or any part of that. It wasn’t open, so before I knew it I had my drawing board out and I started back to the cartoon. And I was able to secure a contact for twelve of these short films [the *Alice Comedies*]. And I did all the drawing myself... I did – I had no help at all. I was all alone. But I made the first six practically alone. Then, at that time I was able to get some of the boys that had been with me in Kansas City to come out. So then, from the seventh on, I had some help. And I got by the first year, and they were fairly successful, and that led to other things”.

LAMBERT, P., “Walt Disney, the visionary of animated film”, en GIRVEAU, B. [Coord.], *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 64 – 65.

personajes, algo que consideraba ya sólo como una forma de expresar sus ideas. Sin embargo, pensaba que, de no haber dejado de dibujar, nunca podría haber desarrollado esta estructura mental y de trabajo, por lo que, entre 1924 y 1928,¹⁶⁴ Walt Disney dejó a su equipo de animadores al cargo de los dibujos y se dedicó por completo a la creación de historias y a la dirección que tanto le fascinaban.



Fig. 26 El equipo inicial del estudio se componía por, en la parte superior (de izda. a dcha.): Walker Harman, Ub Iwerks, Hugh Harman, Rudolph Ising, Friz Freleng, y Roy Disney; en la parte inferior (de izda. a dcha): Margie Gay, protagonista de las *Alice Comedies*, y Walt Disney.

Disney era una persona perfeccionista en cuanto a la calidad técnica de sus dibujos y rara vez quedaba satisfecho con su propio trabajo, cosa que dificultaba el rápido ritmo de producción al que obligaban los cortometrajes de algo menos de diez minutos que solía llevar a cabo en sus inicios. Éstos requerían alrededor de 15.000 diseños por obra, lo que generó la necesidad de reciclar imágenes o

¹⁶⁴ En este año aumentó la producción de tiras cómicas y series animadas debido a la creación de la imagen más icónica del estudio: Mickey Mouse. Este personaje apareció por primera vez en una historieta conocida como *A Walt Disney Comic by Ub Iwerks*, declarando así una afiliación entre ambos amigos que dio lugar a algunos de los productos más rentables de la marca. Ejemplo de ello son Minnie Mouse, Clarabelle Cow o Flip the Frog.

escenas completas y acumular referencias artísticas en el propio estudio como práctica habitual. Este equipo de autores estaba formado, en su mayoría, por inmigrantes europeos formados en sus tierras natales en diferentes especialidades como pintura, dibujo, escultura o ilustración, algo que, junto a una herencia y gusto estético propios, convertía a los Disney Studios en un crisol de culturas. Encontramos así autores como el suizo Albert Hurter, el sueco Gustaf Tenggren, el danés Kay Nielsen, el húngaro Ferdinand Horvath, el irlandés David Hall o la inglesa Sylvia Moberly-Holland. Sin embargo, resulta interesante analizar la admiración por el contexto europeo que profesaba el núcleo de trabajadores norteamericanos del estudio, pudiendo encontrar a algunos como Joe Grant, admirador del arte europeo en general y de Daumier en particular, el descendiente de húngaros Vladimir Tytla, formado en el estudio de Charles Despiau, alumno de Rodin, o Eyvind Earle, conocedor del arte flamenco y la pintura italiana. A pesar de este trasfondo más bien clásico y académico en la formación de sus artistas no es extraño encontrar a otros ligados al mundo de las últimas tendencias pictóricas como Claude Coats o Mary Blair.

En ese sentido, debido a la limitada educación formal que recibió durante su infancia, Walt Disney ha sido calificado de ignorante con suerte pero con cierto gusto para rodearse de buenos artistas. Sin embargo, atendiendo a palabras de su hija Diane, era una persona muy dada al autoaprendizaje y un gran conocedor y amante de la Historia del Arte.¹⁶⁵ A pesar de ello, no solía emitir juicios negativos o reaccionarios sobre la obra de ningún artista, aunque sí mostraba un gran acercamiento a aquellos que le generaban interés intelectual, como Dalí o Chagall, destacando especialmente a clásicos como Durero, Doré, Rembrandt o Cezanne y también compositores como Beethoven o Debussy:

“La mayoría de estos “artistas” no valdrían nada para nosotros. No a menos que tuvieran sentido del humor y un don para la caricatura. Por supuesto, muchos de los antiguos maestros lo tenían. Algunos de ellos nos habrían venido bien y, seguramente, a ellos también les hubiera encantado. [...] Bueno, mira a Da Vinci. Tenía mano para los experimentos. Podría haber llevado a cabo cualquiera de sus locuras trabajando para nosotros. Probablemente hubiera inventado una cámara

¹⁶⁵ Diane Disney Miller en una entrevista concedida en 1968 a Richard Hubler. GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People* [...], (Vol. 6), Op. Cit., p. 179.

de animación mejorada en su tiempo libre. Y Van Gogh: siempre estaba trabajando para capturar los efectos de la luz en sus pinturas. Nosotros capturamos los efectos de la luz a través de sus pinturas. Y había otro tipo - Delacroix, ¿no? - que quería música para acompañar la exposición de sus obras. Pero no me preguntes nada de arte. No sé nada sobre el tema”. [T. A.]¹⁶⁶

Con lo producido hasta entonces puede verse cómo gran parte de los personajes utilizados en la animación norteamericana del primer tercio de siglo habían sido animales, generalmente de corte doméstico o apacible. Algunos de ellos parecían tomar motivos de Daumier, cediendo parte de su realismo al mundo de la fantasía para adquirir brazos y manos en lugar de patas y pies frontales o para alzarse de manera bípeda, algo que había justificado la falta de naturalidad en sus movimientos. Sin embargo, fuera del estudio encontramos la resistencia de gran parte de los animadores para trabajar con figuras humanas ante las dificultades técnicas que suponía. Shamus Culhane, que trabajó tanto para Fleischer como para Disney, comentó cómo en la década de 1920, al mostrar su intención de completar su formación como ilustrador, recibió como respuesta del productor Charles Mintz: “No vayas a la escuela de arte. Te hará un estirado” [T. A.].¹⁶⁷ En otras palabras, la animación del primer tercio del siglo XX consideraba que el aprendizaje académico hacía que la técnica de dibujo fuera mucho menos fluida y natural.

Frente a esta postura, los Disney Studios optaron por una dinámica totalmente opuesta con casos como el de Art Babbit. Tras la inclusión en 1932 de este ilustrador en el equipo de trabajo de Disney Studios, se organizaron sesiones de dibujo en su propio domicilio para tomar notas del natural de la misma manera en que lo habían hecho las Academias ya desde la Edad Moderna. Esta práctica se convirtió de nuevo en habitual para este colectivo, aunque la idea de “clandestinidad” pronto se vio

¹⁶⁶ “Most of these “fine artists” wouldn’t be worth shucks to us. Not unless they had a sense of humor and a gift for caricature. Of course lots of the old masters had that. Some of them would have been great for us and they’d probably have liked it, too. [...] Well, take da Vinci. He was a great hand for experiments. He could have tinkered around to his heart’s content working for us. He probably would have invented an improved camera for animation in his spare time. And Van Gogh: he was always working to get the effect of light shining through his painting. We get the effect of light shining through his painting. And there was another fellow - Delacroix, wasn’t it? - who wanted to have music accompany the exhibition of his pictures. But don’t ask me anything about art. I don’t know anything about it”. POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁶⁷ En el original “Don’t go to art school. It’ll stiffen you up”.

CANEMAKER, J., *Filmmakers Newsletter*, N°8, Vol. 7, Nueva York, Suncraft International, junio de 1974, p. 28.

innecesaria, ya que Walt Disney, al enterarse de la situación, se ofreció a correr con los gastos de formación de sus empleados y optó por realizar las clases en el propio estudio.¹⁶⁸ Esta iniciativa creció rápidamente e hizo que algunos ilustradores de formación académica comenzaran a considerar la animación como una opción viable para sus futuras carreras, especialmente tras la Gran Depresión, siendo los Disney Studios el principal punto de mira para completar sus carreras artísticas.¹⁶⁹



Fig. 27 Walt Disney optó por la toma de referencias reales dentro del propio estudio.

Junto a la importancia de la técnica, Disney abrazó la literatura europea y las historias infantiles como inspiración para sus cortometrajes desde muy temprana edad. Cuando estaba a punto de

¹⁶⁸ BARRIER, M., *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 83 – 84.

¹⁶⁹ DAVIS, A. M., *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2015, p. 86 – 87.

cumplir diecisiete años y apenas unos días después de terminar la I Guerra Mundial, el 4 de diciembre de 1918, viajó a Francia¹⁷⁰ por primera vez¹⁷¹ en un trayecto de nueve meses como conductor para la Cruz Roja.¹⁷² De este primer viaje militar por Europa trajo una selección de monedas europeas y dos álbumes de fotografías de París con algunos de los principales reclamos turísticos de la ciudad: la catedral Notre-Dame, la Ópera Garnier o la Torre Eiffel.¹⁷³



Fig. 28 Walt junto a Louis Lumière y Hélène Vacaresco, presidenta del CIDALC (Centro Internacional para la Difusión de las Artes, las Letras, las Ciencias y el Cine) en París en 1935.

Así, y, aconsejado posteriormente por algunos de los artistas con los que comenzó a trabajar a su regreso, inició lo que terminó siendo la biblioteca de los estudios en 1934. Apenas un año más tarde, en 1935, junto a su familia y algunos trabajadores del estudio, realizó una estancia de once semanas en Alemania, Francia, Italia, Suiza, Inglaterra y Holanda como parte de un programa de muestra de sus

¹⁷⁰ Tras una primera estancia en Saint-Cyr-l'École continuó viajando por París, Auteuil, de vuelta a París, Neuilly y, finalmente, a la base de los Vosgos en Neufchâteau.

¹⁷¹ A lo largo de su vida regresó a tierras francesas en 1935, 1949, 1951, 1960 y 1961

¹⁷² Este hecho fue motivado por la falsificación de su fecha de nacimiento, que cambió de 1901 a 1900 para poder acceder al ejército americano, siguiendo los pasos en la Armada y la Marina de sus hermanos Ray y Roy. Su solicitud de acceso fue firmada por su madre, Flora, ya que su padre, Elias, no quería relacionarse con lo que consideraba la “garantía de muerte” de su hijo menor.

POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁷³ POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Op. Cit.*, pp. 25 - 26.

cortometrajes animados en un teatro de París,¹⁷⁴ práctica inimaginable para un estadounidense de la época para quien sus creaciones apenas eran un entremés cinematográfico. Para estas fechas los europeos acogían su obra y su figura como la de un pionero cinematográfico hasta el punto en que, en 1934, la Art Workers' Guild de Bloomsbury, entre cuyos miembros se encontraban figuras de la realeza británica, le otorgó un título honorífico junto a una sesión titulada *The Art of Walt Disney* en la Bush House de Londres y, en febrero de 1935, poco después de su llegada a Reino Unido en el ya mencionado viaje, las Leicester Galleries exhibieron algunas de las últimas creaciones del estudio.

Este periplo comenzó con una llegada en barco a Plymouth el 12 de junio, desde donde fueron en tren hasta la estación de Paddington para reunirse con la prensa y centenares de fans de Mickey Mouse antes de dirigirse hacia Francia.¹⁷⁵ En el diario de este viaje que realizó Edna, esposa de Roy Disney, escribió:

“Walt, Roy, George Kamen y yo misma condujimos hasta Versalles para ver la antigua vivienda de Luis XIV. Es magnífica. También vimos la casita de Maria Antonieta¹⁷⁶ y la habitación donde firmaron el Tratado de Paz¹⁷⁷ en 1919”. [T. A.]¹⁷⁸

Otros metrajes de este viaje muestran a la familia en espacios como la Plaza de Armas o la Galería de las Batallas. Además, visitaron el Palacio Gaumont para la recepción de una medalla por parte del Comité para el Avance Literario y Artístico del Cine. Allí Disney conoció a Louis Lumière y recibió una invitación de su parte para conocer también a su hermano Auguste el 1 de julio, justo antes de abandonar París.¹⁷⁹ En su camino a Alemania visitaron Reims y Estrasburgo además de varios emplazamientos en la zona de Champaña, Lorena, el Bosque Negro, Baden-Baden y Munich.¹⁸⁰

¹⁷⁴ GHEZ, D., Op. Cit.

¹⁷⁵ HAHN, D. y MILLER-ZARNEKE, T., *Op. Cit.*, p. 339.

¹⁷⁶ Se refiere a la aldea de la Reina, una dependencia del Pequeño Trianón.

¹⁷⁷ Se refiere al Salón de los Espejos.

¹⁷⁸ “Walt, Roy, George Kamen and myself drove out to Versailles to see Louis XIV’s old home. It is magnificent. We also saw the little house of Marie Antoinette and the room where the Peace Treaty was signed in 1919”. Esta habitación era el Salón de los Espejos de Versalles”.

GHEZ, D., p. 9.

¹⁷⁹ POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁸⁰ De cuya catedral, atendiendo a comentarios de su hermano, Walt realizó numerosos bocetos tras examinarla a fondo para comprender su complejo mecanismo.

Exploraron Italia de norte a sur, desde el Lago Como, pasando por Roma y Milán, hasta Nápoles, desde donde regresaron a Nueva York y, después, a Los Angeles.¹⁸¹ Esta idea repercutió de forma definitiva en el planteamiento estético e iconográfico que Walt implantó entre los trabajadores del estudio hasta el punto de dejarlo plasmado en un memorándum enviado a Don Graham¹⁸² el 23 de diciembre de En 1935:

“Siento que no podemos hacer cosas fantásticas basadas en la realidad a menos que conozcamos primero la realidad”. [T. A.]¹⁸³

El propósito principal de este viaje era el de realizar un agresivo plan de citas, encuentros y contactos de corte profesional organizado por Francis Meynell y Samuel Cohen, relaciones públicas y publicista de la United Artists respectivamente, y recibir diversas menciones de entidades europeas. No obstante, el hecho más importante para Walt Disney fueron los más de trescientos libros que compró como fondo para su archivo: ciento cuarenta y nueve en alemán, noventa en francés, ochenta y uno en inglés, y quince en italiano.¹⁸⁴ Esta selección incluía obras de grandes ilustradores europeos del último siglo, como Moritz von Schwind, Adrian Ludwig Richter, John Tenniel, Gustave Doré, Wilhelm Busch, Heinrich Kley, Benjamin Rabier, Arthur Rackham, Charles Folkard, Attilio Mussino o Marie Cramer entre otros.¹⁸⁵

La biblioteca de los estudios pronto se convirtió en la Animation Research Library, un proyecto que pretendió darse a conocer entre el público en la década de 1950 a través de un programa de televisión donde se mostraban algunas piezas del casi medio millón que formaban parte del catálogo en la época. Actualmente esta cantidad ha superado el medio centenar de millones de ellas sin contar las imágenes producidas por la propia firma. Muchas de ellas fueron vendidas, regaladas o incluso

¹⁸¹ POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁸² Donald W. Graham fue un artista y profesor de arte canadiense en el Chouinard Art Institute conocido por ser el responsable de formación interna en los estudios entre 1932 y 1940. Su labor facilitó el conocimiento de autores como Peter Paul Rubens, Leonardo Da Vinci o El Greco entre el personal del estudio.

HAHN, D., MILLER-ZARNEKE, T., *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁸³ “I feel that we cannot do the fantastic things based on the real unless we first know the real.”

KRAUSE, M., WITKOWSKI, L., *Op. Cit.*, p. 18.

¹⁸⁴ Actualmente no se conserva la totalidad de estos libros y, mientras algunos se encuentran en exposición permanente en el Walt Disney Imagineering's Information Research Center de Los Ángeles, muchos otros pueden ser vistos en las fotografías del equipo en pleno proceso creativo.

¹⁸⁵ GIRVEAU, B., *Op. Cit.*, p. 22.

tomadas por los propios trabajadores del estudio,¹⁸⁶ lo que dificulta la realización de un catálogo estable. Afortunadamente, algunas de las piezas más relevantes han sobrevivido, como los bocetos y los storyboards de *Blancanieves y los siete enanitos*, unos de los primeros realizados en el mundo de la animación con la intención de evitar animar escenas innecesarias. Sin embargo, y a pesar su gran desarrollo a mediados del siglo XX, la ARL continúa a día de hoy como un archivo de carácter privado, únicamente disponible para el personal profesional de los estudios Disney y para aquellos investigadores que, rara vez, consiguen una acreditación para consultar sus fondos. Este interés en el panorama artístico llevó a Walt a abocetar algunas ideas para lo que denominó la Seven Arts City en 1958, una ciudad utópica repleta de academias, teatros, museos y bibliotecas, aunque, como tantos otros proyectos, jamás llegó a realizarse debido a su fallecimiento el 15 de diciembre de 1966.¹⁸⁷

Debe tenerse en cuenta que para entonces había comenzado a gestarse este primer largometraje del estudio, por lo que, aunque no sorprende que Disney tuviera en mente el propio relato, sí lo hace la forma en que pensaba sobre él y la relevancia que otorgaba a las diferentes ediciones del mismo:

“Cuando estuve en Europa, fui a varias tiendas de libros y compré copias del cuento y las traje de vuelta conmigo. En nuestra versión del relato hemos seguido el cuento muy de cerca. Hemos incluido algunos giros para hacerlo más lógico, más convincente y más fácil de digerir. Hemos cogido a los personajes y no hemos añadido ninguno. Lo único que hemos construido sobre la historia son los animales amigos de Blancanieves. Esto no estaba en el cuento de hadas original. Hemos desarrollado una personalidad para el espejo y personalidades cómicas para los enanos”. [T. A.]¹⁸⁸

¹⁸⁶ SMITH, L., “The Collections and origins of the Animation Research Library”, en GIRVEAU, B [Coord.], *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁸⁷ GABLER, N., *Op. Cit.*, p. 592.

¹⁸⁸ “When I was in Europe, I went to the various book stores and purchased copies of the story and brought them back with me. In our version of the story we followed the story very closely. We have put in certain twists to make it more logical, more convincing and easy to swallow. We have taken the characters and haven't added any. The only thing we have built onto the story is the animals who are friends of Snow. This wasn't in the original fairy tale. We have developed a personality in the mirror and comic personalities for the dwarfs”.

Extracto del documento *Story Conference Notes Relating Snow White and the Seven Dwarfs*, 22 de diciembre de 1936, de los Disney Archives, Burbank, California, p. 1.

Posiblemente en el mismo viaje de 1935, adquirió cerca de doscientos dibujos del antes mencionado Heinrich Kley,¹⁸⁹ algo que muestra un acercamiento inusual hacia artistas contemporáneos. Por ello no sorprende su regreso a Estados Unidos en 1935 con una gran cantidad de volúmenes de temáticas diversas. Este gesto supuso uno de los de mayor influencia en su temprana carrera al intentar generar un archivo propio en relación con el arte de la animación. Si bien esta interacción no fue tan extensa como la de otros coleccionistas, explica su relación con creadores como el director alemán Oskar Fischinger¹⁹⁰ durante la producción de *Fantasia* (*Fantasia*, 1940) o con Salvador Dalí para el cortometraje *Destino* (Dominique Monféry, 2003).¹⁹¹

Así, los Disney Studios deben gran parte de su vitalidad al folklore y la cultura europeos en su más amplia concepción. Esto marcó el gusto estético y conceptual de sus proyectos en un intento de mejorar una obra animada con tendencia hacia el realismo, algo con lo que se alentaba a los ilustradores del estudio. Con la intención de crear el primer largometraje animado de los estudios surgió la urgencia de contratar nuevos artistas, para lo que se dispusieron anuncios en publicaciones de todo el país. La mayor parte del peso de este proceso de selección recayó en Don Graham, artista y profesor del Chouinard Art Institute, y George Drake, supervisor de formación de la misma institución, que realizaron la revisión de portfolios y las entrevistas personales de los asistentes¹⁹² en un proceso que trataba de completar el crecimiento de los casi tres centenares de empleados que requería la nueva etapa de la empresa.¹⁹³ Este hecho, mezclado con el alto nivel de rendimiento exigido por el estudio, hizo que una de las primeras necesidades a cubrir fuera la inmediata formación de los nuevos trabajadores:

¹⁸⁹ GIRVEAU, B., *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁹⁰ En 1936 el animador abstracto Oskar Fischinger viajó a Hollywood en busca un futuro dentro del cine de animación, ya que en Berlín su trabajo era tildado de arte degenerado. Sin embargo, aunque Leopold Stokowski mostró interés por sus piezas, no llegó a realizarse ninguna hasta que el propio Stokowski mencionó esta idea en presencia de Walt Disney, a quien le encantó este trabajo hasta el punto de comenzar la producción de *Fantasia*. Este proceso llevó a Fischinger a considerar que Stokowski le había robado la idea, algo que se vio agravado cuando comenzó a trabajar en roles menores para Disney. Sin embargo, aunque apenas duró nueve meses en la realización del proyecto, todavía puede verse su mano en algunos de los fragmentos que llegaron al metraje final.

HAHN, D. y MILLER-ZARNEKE, T., *Op. Cit.*, pp. 345 - 349.

¹⁹¹ Aunque su producción se inició en 1945 y duró aproximadamente ocho meses, nunca llegaría a realizarse en vida de ambos autores, ya que la situación financiera del estudio forzó a dejar el proyecto de lado en 1946. Sin embargo, en 2003, gracias a la colaboración de varios artistas asociados al estudio, se vería realizado bajo una lectura contemporánea de la documentación dejada al respecto por Walt Disney, Salvador Dalí y John Hench.

BARBAGALLO, R., *The Destiny of Dalí's Destino*, Westlake Village, Animation Art Conservation, 2003.

[[En línea](#): consulta realizada a 02/08/2019]

¹⁹² HAHN, D., MILLER-ZARNEKE, T., *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 26.

“Lo primero que hacía cuando tenía algo de dinero para experimentar era devolver a mis artistas al colegio”. [T. A.]¹⁹⁴

Sin embargo, el estudio no podía permitirse sufragar los gastos generados por la matrícula de todos los dibujantes y animadores que buscaban formarse en el Chouinard Art Institute, así que se ofrecieron becas basadas en un sistema de pagos aplazados para que las posibilidades económicas no fueran un obstáculo al desarrollo del talento artístico.¹⁹⁵ Esta educación, basada en una división equitativa entre técnicas de dibujo, animación y producción y deontología profesional, poco tardó en obligar a Walt a comprar un edificio en Hyperion Avenue, cerca de los estudios,¹⁹⁶ que incluía un zoo con conejos, ardillas, tortugas, mapaches... con la intención de poder tomar modelos animales del natural.¹⁹⁷ Así, artistas como Phil Dike o James Patrick introdujeron la teoría del color, Eugene Fleury planteó los fundamentos de la animación, Palmer Schoppe trabajó con aspectos pictóricos y el trabajo de fondos y Bernard Garbutt formaba a los futuros profesionales en el desarrollo de aspectos animales.

Junto a esta proyección artística, los creadores de los Disney Studios complementaban su formación con clases magistrales o conferencias de especialistas en diferentes campos, como el arquitecto Frank Lloyd Wright.¹⁹⁸ En esta línea, cabe destacar la impartida por el artista parisino Jean Charlot, conocido por su influencia en el desarrollo de la pintura modernista en México, donde trabajó como asistente de Diego Rivera en su obra para el Ministerio de Educación. En 1929, Charlot viajó a Estados Unidos, donde comenzó su labor docente en instituciones como la Art Students League de Nueva York, la Universidad de Hawaii o el Chouinard Art Institute, donde fue docente de Marc Davis, uno de los buques insignia del departamento de animación de Disney.¹⁹⁹

¹⁹⁴ “The first thing I did when I got a little money to experiment, I put all my artists back in school”.

Ibidem, p. 21.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹⁶ Los estudiantes apodaron cariñosamente esta construcción como el Don Graham Memorial Institute bajo el lema *Semper gluteus maximus* en honor a los modelos desnudos con los que trabajaban.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁹⁸ Aunque la documentación sobre su presencia es escasa, queda constancia de ello gracias a la transcripción de su conferencia del 25 de febrero de 1939, perteneciente al del archivo personal del animador Dick Huemer, que fue publicada por cortesía de su hijo, Richard, en el blog de Didier Ghez a lo largo de diciembre de 2006.

¹⁹⁹ THOMPSON, K., “Jean Charlot: Artist and Scholar”, en *Biography*, Honolulu, The Jean Charlot Foundation, 1990

[[En línea](#): consulta realizada a 02/08/2019]

Así, el 12 de abril de 1938 comenzó una serie de ocho conferencias sobre pintura en los Walt Disney Studios²⁰⁰ donde deja constancia sobre la importancia de la relación entre el artista y la naturaleza, la necesidad de comprender la plasticidad de la obra, ejemplificada con autores como Pablo Picasso Raoul Dufy o la tridimensionalidad, la distribución espacial y el uso de la línea en relación con Kandinsky o Dalí. De la misma forma, propone nombres como Cezanne o Doménikos Theotokópoulos “El Greco” para ejemplificar la relación entre la pintura del natural y la representación de la realidad. Aprovecha también para ilustrar con ejemplos prácticos la necesidad técnica de dibujar pensando en la visión del espectador y de la intención del artista, siendo importante ese equilibrio entre abstracción y semejanza.²⁰¹

Por otro lado, en 1940, el Museo de Historia, Ciencia y Arte de Los Angeles presentó una exposición retrospectiva sobre la obra de Walt Disney para conmemorar el estreno de *Fantasia* y en 1942 el MoMA de Nueva York preparó la exposición *Bambi: The Making of an Animated Sound Picture* sobre el proceso técnico del metraje en cuya nota de prensa se enfatizaba la figura de Walt Disney como uno de los primeros donantes de la biblioteca cinematográfica del MoMA, incluyendo piezas originales de *Plane Crazy* (1928), *La danza del esqueleto* (*The Skeleton Dance*, Walter Elias Disney, 1929) o *Árboles y flores* (*Flowers and Trees*, Burt Gillett, 1932), su primera obra a color.

²⁰⁰ HAHN, D. y MILLER-ZARNEKE, T., *Op. Cit.*, p. 316.

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 316 - 337.

9. CONCLUSIONES

El análisis de los cuentos de hadas, sea cual fuere el medio artístico que utilicen para su representación, y frente a otros conceptos literarios de descripción más amplia, requiere de una profunda comprensión del concepto al que se refiere. Esto hace necesario distinguirlos de otras narrativas de corte fantástico como mitos, leyendas, fábulas o cuentos populares. Así, tras un largo debate iniciado ya a finales del siglo XIX, los relatos concebidos dentro de esta tipología quedan bien definidos por una transmisión escrita generalmente breve, una ubicación, tanto geográfica como temporal, indefinida y la utilización personajes de corte popular o folclórico como protagonistas de la historia, amparado todo ello bajo cierta intención moralizante.

Teniendo presentes estos parámetros, y con algunos precedentes de la literatura universal, como *Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*, surge la tipología de cuento de hadas a finales del siglo XVII en el contexto de los salones franceses. Su nomenclatura nace de la mano de Marie Catherine le Jumel de Barneville, utilizando el término cuento de hadas como nombre para su antología de relatos. De mano de otros contemporáneos como Charles Perrault, madame d'Auneuil o Louis de Mailly comenzaron a popularizarse estas historias que, si bien iban dirigidas a un público adulto, tenían finalidades didácticas.

Dicha tipología narrativa circuló por toda Europa hasta bien avanzado el siglo XVIII gracias a la venta ambulante de los conocidos como *bibliothèque bleue*, *chapbooks* o *volksbuch* pero, con gran parte de la nobleza como protagonista de estos cuentos, una vez derrocada la monarquía francesa, los cuentos de hadas únicamente continuaron gozando de popularidad en lugares como las actuales Alemania o Reino Unido. Esta difusión escrita facilitó que, llegado el siglo XIX, los relatos comenzaran a acompañarse de ilustraciones, especialmente en el ámbito británico. Los primeros autores en dedicarse a este campo partieron del mundo de la sátira y la crítica social, utilizando estos nuevos mundos de fantasía como un alter ego de la realidad, y las distorsiones comenzaron a cobrar un carácter mucho más naturalista. Poco tardaron movimientos como el de la Hermandad Prerrafaelita en sumarse a la interpretación de los cuentos de hadas, a los cuales dotaron de una mayor delicadeza y

estilización. Estas primeras experiencias de hasta mediados de siglo sirvieron como un fuerte referente visual para los muchos autores que, a modo de *fin de siècle*, renovaron ambas tendencias estéticas en la transición hacia 1900, introduciendo juegos volumétricos y cromáticos que generaran un mayor impacto visual.

En el campo teatral la adaptación de cuentos de hadas bebió, principalmente, de las creaciones de William Shakespeare y, aunque algunas producciones inspiradas en su obra contaron con gran prestigio, sus personajes feéricos pronto fueron criticados por su artificiosidad. Además, el teatro en general había comenzado a acercarse más a lo burlesco y al cabaret, sin retomarse la aproximación de acercar estos relatos al público hasta 1882 con la obra *Iolanthe, or the Peer and the Peri*.

En este mismo período hacia el cambio de siglo, las novedades tecnológicas precipitaron también el nacimiento del cine, que puso en su punto de mira, ya desde los inicios, la adaptación de clásicos literarios, entre ellos los cuentos de hadas. Autores de la talla de Georges Méliès adaptaron cuentos de los hermanos Grimm o Charles Perrault a este nuevo medio, pero no sería hasta la segunda década del siglo XX cuando comenzaron a surgir construcciones relevantes, tanto en calidad como en contenido.

El año de 1937 supuso un gran cambio en el medio audiovisual, tanto para el cine de animación en general como para los cuentos de hadas en particular con el estreno de *Blancanieves y los siete enanitos*, que facilitó una transición de estos sistemas narrativos, ya para entonces anclados al mundo infantil, hacia el público adulto, que vería en este relato un concepto mucho más elaborado y acorde a su situación. No obstante, esta aparente amabilidad generó cierta confusión en el enfoque de estos metrajés tras la II Guerra Mundial y la popularización de los análisis de audiencia, orientándolas de nuevo hacia un segmento de población pueril, sin ser hasta el último cuarto del siglo XX cuando se retomaron los aspectos más oscuros, casi de thriller psicológico, que ya había abordado en 1946 Jean Cocteau con su obra *La bella y la bestia*.

Por ello pueden observarse, a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, algunos ejemplos de referencia en los ámbitos teatral y cinematográfico mediante adaptaciones del relato de Blancanieves, donde encontramos la conformación de un imaginario y unos tópicos que compusieron el marco general en el que se movió el primer largometraje de los Disney Studios. Si bien de manera más explícita en algunos casos que en otros, resulta evidente la influencia que ejercieron sobre su

creación aportaciones como la realizada por Winthrop Ames, que recoge la tradición teatral previa sobre este relato y es capaz de realizar con éxito la transición al campo cinematográfico. Así, la diversidad cultural de Estados Unidos y el interés y la fascinación por las culturas europeas de todas las clases sociales a principios del siglo XX facilitó que un joven Walter Elias Disney se formara en un ambiente repleto de espectáculos de todo tipo a la par que influye en él un interés personal por la literatura del XIX y el arte del dibujo.

Para la primera década del siglo XX, el cine de animación ya había cobrado un carácter serial auspiciado siempre por las propuestas de autores como Muybridge, Reynaud y, tal vez, McCay, principales fuentes de conocimiento para Disney de forma que, tras años de formación en diversas compañías, algunas de ellas de carácter publicitario, en la década de 1920 pudo llevar a cabo sus primeras experiencias animadas de propia creación: las *Alice Comedies*. Sin embargo, pronto descubrió que su gran desafío era, más allá de dibujar, crear un trasfondo narrativo y una iconografía visual que dotara a sus películas de una mayor profundidad y para 1930 ya se dedicaba de manera plena a la creación de historias y a la dirección cinematográfica que tanto amaba.

Suplió así la falta de una formación estrictamente académica con un fuerte interés en el ámbito artístico, componiendo un entorno de trabajo propio con ilustradores, pintores, escultores o dibujantes, la mayoría de ellos formados en escuelas europeas. Si bien en quel momento la animación era una salida a la que muchos se mostraban reacios, los Disney Studios se convirtieron en una de las principales opciones profesionales para ilustradores y animadores como la principal potencia para su sector gracias a su capacidad de aunar lo técnico en las aulas, con la experiencia del dibujo al natural y conferencias de artistas de renombre, y lo teórico gracias a una biblioteca iniciada en 1935 con más de tres centenares de libros adquiridos en su viaje realizado por Europa. Con ello demostró un interés personal muy profundo en el desarrollo de sus artistas, como Kay Nielsen, Ferdinand Horvath o Albert Hurter.

Por otro lado, a pesar de las limitaciones económicas, el carácter innovador a nivel técnico del estudio deja ver una predisposición hacia lo experimental que permitió expandir un nuevo ámbito audiovisual rentable a diferentes niveles. De la misma manera, la búsqueda de nuevos sistemas narrativos muestran su inclinación personal hacia la Vieja Europa, de la cual se extraen de forma constante numerosas referencias estéticas e iconográficas. Estas decisiones hicieron que la gran mayoría

de la población, desde el público general hasta la prensa especializada, se mostrara, si no a favor, al menos sí interesadas en su nuevo producto al permitirles ubicar referencias, explícitas o implícitas, a la cultura, popular o académica, de un público extremadamente heterogéneo que empatizó rápidamente con su obra.

Este hecho tuvo lugar gracias a la configuración de un entorno literario a partir de tópicos repetidos ya desde la mitología griega, como la lucha generacional, la mala convivencia del bien y el mal, la belleza y la decrepitud... que parecen ser un tema de preocupación ya a principios del XIX, momento de redacción de la obra de los Grimm. Sin embargo, es capaz de enlazar relatos que, aunque no directamente relacionados, contienen elementos en común con otros también reconocibles por el público general. Establece así una compleja trama de referencias que van desde lo mitológico hasta lo históricamente preciso pasando, como punto clave, por los cuentos de hadas.

Con *Blancanieves y los siete enanitos* se realiza una relectura completamente ambigua: visualmente atractiva para los niños e iconográficamente profunda para los adultos. Así, genera un relato de corte fantástico con el que, al igual que sucedió durante la Revolución Industrial, el pueblo puede alejarse de las miserias de la Gran Depresión y de la inminente II Guerra Mundial. Sin embargo, plasma en ella gran parte de los miedos y preocupaciones de una sociedad en constante cambio. Con todo ello y gracias a la mano de artistas formados en diferentes campos, Disney es capaz de plasmar lo visual del cine expresionista alemán, lo preindustrial de la corriente *Biedermeier*, la tradición teatral, la moda de los siglos XV, XVI y XX, la aplicación escultórica de la Catedral de Naumburgo o las últimas tendencias pictóricas apoyadas por la ilustración decimonónica; todo ello para dar lugar a aspectos que van desde la sencillez de la representación animal hasta la complejidad arquitectónica de los espacios, mientras que el empleo de personajes secundarios como el cazador denotan el conocimiento de las interpretaciones teatrales previas sobre este relato, ofreciendo al espectador, no una mera imitación, sino una comprensión y una síntesis sobre los aspectos más triviales para el avance narrativo.

Frente a estas cuestiones surgen otras de mayor complejidad en cuanto a su inclusión en el relato, como es el caso del príncipe. Este personaje configura uno de los desencadenantes de la acción al igual que se convierte en uno de los elementos de clausura, aunque debía mostrar cierta sencillez en el diseño sin olvidar su papel como elemento clave de la película: la ubicación geográfica. Disney escoge representarlo ataviado a la manera italiana de mediados del siglo XV, referenciando a la obra de George

Cukor *Romeo y Julieta*, de la que tomó, además, algunos elementos para la puesta en escena de la declaración de amor. Así, referencia en todo momento, si bien no necesariamente a Verona, a algún punto indefinido del norte de Italia, traducido en un entorno ajeno al conflicto bélico alemán que enlaza con una de las características de todo cuento de hadas: la imprecisión contextual.

Por su parte, la comprensión de los enanos ancla su punto fuerte en el ambiente en que se desenvuelven y se convierte en crucial para entender el conjunto narrativo e iconográfico del film. Se decide a disponerlos en un entorno clásicamente centroeuropeo como es el del bosque. Éste podría estar ubicado en la zona de la Selva Negra, al suroeste de Alemania, acercándonos al norte italiano del que provendría el príncipe, algo que parece respaldado por la arquitectura tradicional alemana en la que residen y los cantos tiroleses que disfrutaban. A ello cabe sumar la mencionada canción *Heigh-Ho*, que alude, si comprendemos el entorno socio-cultural de su producción, a la política intervencionista del *New Deal*, resumiendo de manera eficaz el paralelismo entre los enanos y la búsqueda de la sociedad trabajadora en favor del bien común que necesitaban los Estados Unidos del momento.

Blancanieves, acogida por estos personajes, debe ser entendida como una alegoría del lado amable del pueblo alemán en esta década de 1930. Sin embargo, su representación abarca imágenes tan norteamericanas como Betty Boop, Mary Pickford, Shirley Temple o Judy Garland. Con ello se consiguió que fuera una imagen reconocible para el público estadounidense del momento que, a pesar de no identificarse plenamente con la nación a la que personifica, mostró una mayor empatía al sentir a la joven como alguien reconocible. Se configura así como un personaje entre dos contextos geográficos, el alemán al que encarna y el estadounidense con el que congenia, y cronológicos, con una vestimenta a medio camino entre el siglo XVI, que la acerca a su amado, y los años treinta, que la vinculan con el espectador.

Finalmente, la reina y hechicera bebe de tradiciones estéticas impactantes, y aunque físicamente está más cerca de Uta von Naumburg, conceptualmente representa los miedos de una sociedad de entreguerras ante lo oscuro y lo desconocido. En su composición intervinieron numerosos autores, lo que convierte a esta figura en la de mayor complejidad iconográfica de todas, estableciendo enlaces con Doré, Busch y Vogel pero también con la idea del *Doppelgänger*, Drácula o el Dr. Jekyll sin perder su imagen de mujer regia, firme y seductora, casi a la manera de una femme fatale del cine negro. La monarca, que representa lo adorado y lo temido de Europa, se erige como un símil animado

del régimen nacionalsocialista alemán que desde hacía unos años se había impuesto en centroeuropa, y del cual habían huido muchos de los artistas que trabajaban para entonces en el estudio.

Al igual que ellos, una gran parte de la sociedad estadounidense de los años treinta podía identificarse entonces con la situación de la joven protagonista que, ante la amenaza que se cierne sobre ella, busca la manera de huir y, a pesar de las complicaciones, encuentra un lugar de ocio y reposo en el que, aún siendo perseguida por la sombra de su pasado, termina por hallar la promesa de un futuro mejor sin abandonar el trabajo duro. Disney enlazó así las funciones didácticas del cuento de hadas, retomó las funciones satíricas de algunos de sus ilustradores y escribió un relato clásico bajo su visión de cuentacuentos contemporáneo para la sociedad del *New Deal*, dejándonos un largometraje repleto de referencias artísticas, números musicales como avance narrativo y una puesta en escena como ambientación geográfica. *Blancanieves y los siete enanitos* supone la representación de todo un contexto cultural, la muestra de una opinión respecto a la situación política europea del momento y la transmisión de cierta esperanza para el pueblo estadounidense y para cualquier migrante europeo que, huyendo de su tierra natal, buscaba, al igual que la protagonista del film, un lugar mejor y la promesa del sueño americano.

Durante la II Guerra Mundial, los estudios se introdujeron en una realización intensiva de metrajes de entrenamiento subvencionados bajo el mandato de Franklin Delano Roosevelt con el fin de eliminar las deudas adquiridas con los estrenos de los largometrajes anteriores, recuperándose económicamente para 1945, coincidiendo con el fin del conflicto bélico. En este punto la empresa se sometió a profundos cambios apostando por la diversificación en la captación de fondos con metrajes de imagen real, la creación de documentales, producciones televisivas y la incipiente planificación del parque temático Disneyland. Este intento de evitar el fracaso financiero de la empresa implicó un desentendimiento por parte del propio Walter Elias Disney de las tareas vinculadas a la producción de películas animadas.

Esta evolución natural del proyecto, junto a la necesidad de inversión económica para financiar la formación de los empleados destinados a nuevas propuestas artísticas, llevó a una creación de películas de corte corporativo que poco se tardó en abandonar debido a la necesidad de libertad creativa presente en los artistas del estudio. Esta transición había llevado a la empresa a perder parte del interés del público general y especializado generado durante los años treinta, aunque películas como

Pinocho o *Fantasia* habían demostrado un trabajo mucho más pulido que sus predecesoras en obras de un corte que casi podría calificarse de ensayo artístico.

Tras varios viajes a tierras europeas por parte de Walt Disney en la década de 1940 se tomó la decisión de abordar *La Cenicienta* en vistas de la universalidad de la que gozaba la historia, tomando como referencia la obra de Perrault y utilizando la rotoscopia como base para la parte artística del metraje con el fin de abaratar costes y recursos. Este método generó frustración entre los artistas, que veían sus capacidades creativas por las restricciones generadas por la interpretación escénica y las ubicaciones de cámara algo que queda latente a lo largo del film, que abandona la propuesta iconográfica a nivel estético y conceptual planteada para *Blancanieves y los siete enanitos* para centrarse en una mucho más técnica y cinematográfica. Aún con este cambio tan presente, las críticas fueron favorables en la prensa especializada y el público abrazó la propuesta desde su mismo estreno.

Pese al acercamiento de Mary Blair al tono conceptual y la paleta cromática del film, que aportaba, no solo su imaginería y su colorido, sino también una fuerte carga anímica a cada composición, su estilo terminó por perderse, tal y como sucedió con varias de las producciones del estudio en la década de 1950. Se torna así hacia una visión idealizada de la campiña francesa capaz de adaptar sus dimensiones, su iluminación, su perfección o la angulación de los planos para encajar con la intensidad emocional de los personajes, asemejándose al cine expresionista alemán de la segunda mitad del siglo XX y su reflejo en autores como Orson Welles o Alfred Hitchcock, retomando la tradicional formación cinematográfica de los artistas de Disney.

En la composición de personajes destaca la inactividad de un príncipe que, sin embargo, cuenta con una mayor presencia que el aparecido en *Blancanieves y los siete enanitos*. Esta idea se enlaza con una referencia visual inspirada por la figura de Francisco José I de Austria tal y como aparece representado en el film *Sissi*. Además de apoyar las decisiones de contextualización cronológica, que giran alrededor de mediados del XIX europeo, la procedencia de muchos de los artistas del estudio puede llevar a pensar en un trasfondo motivado por la pasividad frente al conflicto bélico que muchos de ellos vieron en su país de origen durante y tras la II Guerra Mundial, aprovechando la ausencia de interés personal por parte de Walt Disney en el metraje para promover un mensaje colectivo velado por parte del equipo en una etapa de constantes y agitados movimientos sociales y políticos.

De esta manera, cualquier referencia al contexto centroeuropeo se convierte en un subtexto y

una meta-referencia filtrada por una visión, tal vez no norteamericana, pero sí “norteamericanizada” en su concepción artística que nos lleva a concebir la incomodidad y la alienación de los personajes a través de la exageración monumental de algunas arquitecturas y, por el contrario, asienta de forma terrenal la maldad de Lady Tremaine, una villana gélida y majestuosa totalmente alejada de la fantasía planteada hasta entonces en sus metrajes. Este concepto se ve perfectamente complementado con la aparición estridente y cómica de sus hijas, Anastasia y Drizella, cuyo concepto se comprende de nuevo bajo la lectura del mal de la porcelana que Federico Augusto I, elector de Sajonia y Rey de Polonia, decía sufrir. Así, inspiradas por las figuras realizadas por los ceramistas de Sèvres, que presentaban una retórica muda, aunque exagerada y caricaturizada, consiguen generar en los espectadores una sensación operística y paródica de la Alemania de los siglos XVII y XVIII como si de una relectura histórica de autores clásicos como Rossini y obras coetáneas como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) se tratara.

Esta visión del relato más centrada en la crítica social a la Alemania nazi del momento, casi como respuesta a la negativa institucional ante la difusión de sus metrajes por considerarse demasiado estadounidenses, que en una insistencia en el desarrollo creativo y la vinculación a las iconografías de la Vieja Europa plasma en cierta medida la carrera del propio Disney, que emerge desde un contexto social de casi pobreza hasta la prosperidad social y económica. Sin embargo, lejos de la pasividad de la protagonista de la historia, refleja un deseo sobre la representación pública de su propio personaje, que no de la persona. Walt Disney, como elemento a interpretar, fue diseñado como equivalente masculino de los valores que transmitía Cenicienta: dulzura, amabilidad, esfuerzo y trabajo duro mezclado con una especial afinidad por los animales y la posibilidad del cumplimiento de los sueños como recompensa. En esta etapa de los estudios resulta difícil obtener material donde intervenga de forma personal el director del estudio ya que, conforme avanzaba su liderazgo y aumentaba el éxito, la popularidad y la complejidad financiera de la empresa, más distante era su actitud y más confiaba en las acciones publicitarias que se llevaban a cabo, centradas especialmente en divulgar esta imagen pública creada ex profeso. Esto se vio reforzado por una capacidad de oratoria excepcional que le convirtió en un destacado presentador televisivo a modo de cuentacuentos contemporáneo. Sin embargo, cuanto más popular era la imagen de Disney, más desaparecía la figura de un ilusionado Walter Elias que trataba de volver a una situación ideal previa a la espiral empresarial en la que se había visto envuelto,

reflejando también esta temática en el metraje.

Gran parte de este trabajo se grababa en imagen real para ahorrar costes y tiempo en los procesos de animación, aunque reduciendo también los periodos de investigación en los que tanto se invirtió en la década anterior, dejando la parte puramente artística para la composición de espacios y los dibujos de animales que debían encajar posteriormente con el resto de la composición. A causa de esto, encontramos una potente uniformidad visual en todo el largometraje, aunque desapareciendo la dicotomía estética presente en la primera etapa del estudio y resultando en una relectura cinematográfica del cuento de Perrault con referencias que van desde el expresionismo alemán hasta el cine noir. Sin embargo, las fuentes iconográficas se volvieron mucho más sutiles y desvinculadas de la marcada presencia europea de las creaciones anteriores al ser reinterpretadas en su casi totalidad por artistas imbuidos plenamente por la cultura norteamericana del momento tras el abandono o el fallecimiento de algunas de las viejas glorias.

Por último, si *Blancanieves y los siete enanitos* había demostrado la capacidad resolutiva frente a nuevos retos por parte del equipo y *La Cenicienta* reflejaba una madurez técnica en el estudio, *La bella durmiente* reflejó una complejidad visual únicamente alcanzable tras el cuarto de siglo de experiencia del estudio. A pesar de ello, el principal problema al que se enfrentaron los artistas fue la falta de aportaciones del director del estudio, que, para entonces, había fijado su interés en la diversificación de fondos para la empresa con proyectos como el desarrollo de un parque temático o producción televisivas, atendiendo así a las necesidades de las audiencias y los públicos de mediados del siglo XX.

Aunque una nueva producción de esta envergadura volvió a poner en jaque las finanzas del estudio, la innovación técnica y la búsqueda de diseños renovados marcaron la elección de Eyvind Earle para el desarrollo del arte conceptual del metraje, dándole la que, seguramente, sea la ambientación más reconocible de todas las producciones realizadas bajo el mandato de Disney. Su inspiración tomaba como referentes el arte europeo pre-renacentista, las miniaturas persas, la estampa japonesa o la pintura flamenca, generando un contexto único y muy rico para la composición del tono general apreciable desde la apertura del tomo inicial del metraje hasta la composición de fondos. Sin embargo, una vez más, todo se vio matizado por la creación audiovisual contemporáneo, estableciendo una paleta general que utilizaba la obra Enrique V como filtro constante para terminar de adaptar los diseños de Earle a la gran pantalla, ya que la mayoría de artistas del estudio los consideraban abigarrados y complejos. Sin

embargo, la producción de *La bella durmiente* integra, tras los experimentos realizados en la década anterior en trabajos como *Fantasia*, un trabajo musical que trata de respetar y modernizar a partes iguales la obra realizada por Tchaikovsky y Petipa, retomando una tradición teatral casi olvidada en los estudios desde la producción de *Blancanieves y los siete enanitos*.

Así, la iconografía presentada para la creación de 1959 resulta un popurrí de elementos visuales que, si bien nos permite comprender el film desde una perspectiva histórica al abordar cuestiones como la figura de la matrona en el ámbito medieval, la representación del amor en distintas vertientes con base pictórica o incluso el tratamiento estético de algunos personajes asociado a las modas de las cortes europeas del XVI, no deja de ser una composición de elementos estéticos que responden únicamente a una necesidad tradicional de representar dos pasados separados por un siglo de distancia cronológica entre ellos para la narración de este relato y sin componer una narrativa propia que hable de algo más allá que la visión de un grupo heterogéneo de artistas que deja entrever las complicaciones planteadas por una falta de firme dirección en el proyecto. La representación romántica e idealizada de Europa que había promovido las primeras creaciones del estudio se ve interrumpida por una falta de encaje entre artistas, medio y público, algo que queda perfectamente reflejado en la construcción del castillo de Disneyland, que no solo se adelanta a la producción de la película a la que representa, sino que parece anticipar la construcción del Disney Corporation Headquarters que Michael Graves realizó en 1991 como una revisión contemporánea del Partenón y sus cariátides para generar un nuevo templo del conocimiento, anteponiendo el mercado al contenido del producto.

Sin embargo, Disney parece abandonar la arrogancia y la saturación generadas por el optimismo estadounidense de posguerra que le había acompañado durante la década de 1950 al reconocer fallos en sus creaciones, como la obsesión con la figura de la *femme fatale* y, casi previendo su última década de vida, comienza la pervivencia de su propio mito al interponer el escudo de armas familiar en la construcción del único elemento vivo del que podemos considerar como su último cuento de hadas como cuentacuentos contemporáneo, la planificación de proyectos como EPCOT o la exportación de sus producciones a países como Japón. Si bien estos hechos pudieran parecer aislados, las referencias a *La princesa caballero*, de Osamu Tezuka y su encuentro con él en la New York World's Fair de 1964 demuestran también un profundo interés por un legado autoconsciente y la humilde ampliación de fronteras reconociendo méritos ajenos que da pie a la reflexión entre los viajes de ida y

vuelta que ofrecen los estudios iconográficos con el fin de enriquecer un discurso que, si no único, sí resulta significativo para la construcción del imaginario colectivo actual que, cada vez más, entiende menos de barreras geográficas, cronológicas o culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes literarias y clasificación

- DE MAYER, C. J., *Le Cabinet des Fées*, Vol. 1 - 41, Amsterdam, Geneve, 1785 – 1789.
- ANATOLE, F., *La camisa*, Madrid, Gregorio Pueyo, 1910.
- GALLAND, A., *Las mil y una noches*, Barcelona, Ramón Sopena, 1962.
- SHAKESPEARE, W., *Ricardo III; Enrique V*, Barcelona, Planeta, 1988.
- ROSSETTI, *El mercado de los duendes*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- VON GRIMMELHAUSEN, H. J. C., *Simplicius Simplicissimus*, Madrid, Cátedra, 2004.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan en los jardines de Kensington*, Madrid, Valdemar, 2005.
- D'AULNOY, M., *El cuarto de las hadas*, Madrid, Siruela, 2005.
- BASILE, G., *Pentamerón: El cuento de los cuentos*, Madrid, Siruela, 2006.
- CHAUCER, G., *Los cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GRIMM, J., GRIMM, W., *Cuentos completos*, Vol. 1, 2, 3 y 4, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- ROUSSINEAU, G. [Ed.], *Perceforest*, París, Droz, 2007.
- POPE, A., *The Rape of the Lock*, Londres, Vintage Classics, 2007.
- BURNETT, F. H., *La princesita*, Madrid, Ediciones B, 2008.
- STRAPAROLA, F., *Noches de placer*, Buenos Aires, De La Flor, 2009.
- HEINER, H. A., *Cinderella Tales From Around the World*, North Charleston, SurLaLune Press, 2010.
- HEINER, H. A., *Sleeping Beauties: Sleeping Beauty and Snow White Tales From Around the World*, Nashville, SurLaLune Press, 2010.
- PERRAULT, C., *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- TOLKIEN, J. R. R., *El hobbit*, Barcelona, Minotauro, 2010.
- DODGSON, C. L., *Alicia en el País de las maravillas; A través del espejo; La caza del Snark*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.

- SHAKESPEARE, W., *Sueño de una noche de verano*, Madrid, Alianza, 2011.
- UTHER, H. J., *The types of International Folktales*, Vol. I, II y III, Turku, Academia Scientiarum Fennica, 2011.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan: el niño que no quería crecer*, Madrid, Siruela, 2012.
- COTT, J. [Ed.], *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Siruela, 2012.
- ALIGHIERI, D., *La divina comedia*, Madrid, Alianza, 2013.
- ORWELL, G., *Rebelión en la granja*, Barcelona, DeBolsillo, 2013.
- STEVENSON, R. L., *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Barcelona, Austral, 2013.
- CALVINO, I., *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela, 2014.
- COCTEAU, J., *La bella y la bestia: Diario de rodaje*, Barcelona, Intermedio, 2014.
- ANESAKI, M., *Mitología japonesa: Mitos, leyendas y folclore del Japón*, Tokio, Amazonia, 2015.
- SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, Barcelona, Austral, 2015.
- ANDERSEN, H. C., *Cuentos completos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- PULLMAN, P. [Ed.], *Cuentos de los Hermanos Grimm para todas las edades*, Barcelona, Ediciones B, 2014.
- SHAKESPEARE, W., *La tempestad*, Madrid, Alianza, 2016.
- BARRIE, J. M., *Peter Pan y Wendy*, Barcelona, Planeta, 2017.
- CRUIKSHANK, G., *German popular stories*, Nueva York, Pook Press, 2017.
- DE BEAUMONT, J. M. L., *Almacén y biblioteca completa de los niños*, Londres, Forgotten Books, 2018.
- COLLODI, C., *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Akal, 2018.
- TEZUKA, O., *La princesa caballero*, Barcelona, Planeta Cómic, 2018.
- BOCACCIO, G., *Decamerón*, Madrid, Alianza, 2020.
- DE VILLENEUVE, G. S. B., *La bella y la bestia*, Londres, MinaLima, 2022.
- HERBERT, V., *The Complete Little Nemo*, Los Angeles, Taschen, 2022.
- POTTER, B., *El cuento de Perico el conejo*, Madrid, Beascoa, 2022.

Cuentos de hadas y creación artística

- DICKENS, C, “Fraud on Fairies”, en *Household Words*, Vol. VIII, Londres, McElrath and Barker, 1853, p. 97 – 100.
- DICKENS, C, “Gaslight Fairies”, en *Household Words*, Vol. XI, Londres, McElrath and Barker, 1855, p. 25 – 28.
- ARROWSMITH, N., MOORSE, G., *A Field Guide to the Little People*, Londres, Pan Books, 1978.
- TISMAR, J., *Kunstmärchen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1983.
- DUNDES, A., *Cinderella: A Casebook*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1988.
- MÉRIDA, R., “Las hadas en la literatura medieval”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, Nº 32, Barcelona, Editorial Fontalba, 1988, pp. 14 – 17.
- BLAMIRE, D., “The Early Reception of the Grimm's Kinder-und Hausmärchen in England”, en *Bulletin of the John Rylands Library*, Nº 3, Vol. 71, Manchester, John Rylands Library, 1989, pp. 63 – 77.
- ELIADE, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1991.
- BACCHILEGA, C., *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- GEORGES, J., *El poder de los cuentos*, Barcelona, Pirène, 1998.
- CASHDAN, S., *The Witch Must Die*, Nueva York, Basic Books, 1999.
- MARTINEAU, J. [Ed.], *Victorian Fairy Painting*, Londres, Merrell Holberton Publishers, 1999.
- MURPHY, G. R., *The Owl, The Raven and the Dove: The Religious Meaning on the Grimms' Magic Fairy Tales*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.
- SILVER, C. G., *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ZIPES, J. [Ed.], *The Oxford companion to fairy tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- BOWN, N., *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*, Cambridge, Cambridge

- University Press, 2001.
- BUCZKOWSKI, P., “J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza”, en *Marvel & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 15, N°1, Detroit, Wayne State University Press, 2001.
 - WOOD, C., *Fairies in Victorian Art*, Martlesham, Antique Collector's Club, 2001.
 - TOLKIEN, J. R. R., *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro, 2002.
 - PARACELSO, *Tratado de las ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*, Barcelona, Índigo, 2003.
 - LANG, A., *Costumbre y mito*, Barcelona, MRA, 2004.
 - BOIX LLAVERIA, S., *Elfos y hadas en la literatura y el arte*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2006.
 - ZIPES, J., *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Abingdon, Taylor and Francis Group, 2006.
 - ZIPES, J., *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Abingdon, Taylor and Francis Group, 2006.
 - PROPP, V., *Folclore y realidad: Tres ensayos sobre el folclore*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
 - FRIEDMAN, L. D., ALLISON, B. K. [Ed.], *Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination*, Piscataway, Rutgers University Press, 2008.
 - WILDE, O., *Essays and Lectures*, Rockville, Arc Manor, 2008.
 - GREENHILL, P., MATRIX, E., [Ed.], *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, Logan, Utah State University Press, 2010.
 - BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Booket, 2012.
 - SUMPTER, C., *The Victorian Press and the Fairy Tale*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

Contexto técnico e histórico-artístico de The Walt Disney Company y sus creaciones

- GÓMEZ, L., *Los films de dibujos animados*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- “Snow White’ to 31,000”, en *Kansas City Star* (Kansas, 27 de enero de 1937), p. I.
- “They Came in Thousands”, en *Kansas City Star* (Kansas, 28 de enero de 1937), p. I.
- “Snow White’ Set Record”, en *Kansas City Star* (Kansas, 29 de enero de 1937), p. I.
- “Snow White”, *Motion Picture News*, Nº 18, Vol. XIV, 1916, p. 2804.
- “Mouse & Man”, en *Time: The Weekly Newsmagazine* (Nueva York, 27 de diciembre de 1937), Vol. XXX, Nº. 26, pp. 19 - 21.
- NUGENT, F. S., “Disney is now Art - But He Wonders”, en *New York Times Magazine* (Nueva York, 16 de febrero de 1939), pp. 4 - 5.
- *Philadelphia Record* (Filadelfia, 25 de enero de 1939), p. 8.
- *Schenectady Union-Star* (Nueva York, 26 de enero de 1939), p. 8
- CANEMAKER, J., *Filmmakers Newsletter*, Nº8, Vol. 7, Nueva York, Suncraft International, 1974.
- BUNNING, P., “Yodelers helped Disney make picture”, en *The Spokesman Review* (Spokane, 5 de enero de 1976), p. 6.
- SPOKANE, W., “Walt Disney A Hard Judge To Yodel For”, en *The Kingman Daily Miner* (Kingman, 6 de enero de 1976), p. 6.
- THOMAS, F., JOHNSTON, O., *Disney Animation: The Illusion of Life*, Nueva York, Abbeville Press, 1981.
- THOMAS, B., *Walt Disney: An American Original*, Glendale, Disney Editions, 1994.
- KRAUSE, M., *Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs: An Art in Its Making*, Glendale, Disney Editions, 1995.
- ALLAN, R., *Walt Disney and Europe*, Bloomington, Indiana University Press. Bloomington, 1999.

- BARRIER, M., *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- JUNGK, P. S., *The Perfect American: A novel*, Nueva York, Other Press, 2001.
- RIEROLA, A. M., *A Linguistic Study of the Magic in Disney Lyrics*, Barcelona, Facultad de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Barcelona, 2001. [[En línea](#)]
- VIDAL, R., *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*, Salamanca, Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2001. [[En línea](#)]
- BARBAGALLO, R., *The Destiny of Dalí's Destino*, Westlake Village, Animation Art Conservation, 2003. [[En línea](#)]
- BRODE, D., *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney*, Texas, University of Texas Press, 2006.
- COUVARES, F. G. [Ed.], *Movie Censorship and American Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2006.
- GABLER, N., *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*, Nueva York, Borzoi Book, 2006.
- GIRVEAU, B. [Coord.], *Once Upon a Time Walt Disney: The Sources of Inspiration for the Disney Studios*, Broadway, Prestel Publishing, 2006.
- BARRIER, M., *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, California, University of California Press, 2007.
- IGLESIAS, L. A., *Los doblajes en español de los clásicos Disney*, Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca, 2009. [[En línea](#)]
- SÁNCHEZ, T., *Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción del canon WDEA (1937 – 1966)*, Salamanca, Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2010. [[En línea](#)]
- CAVALIER, S., *The World History of Animation*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- KAUFMAN, J. B., *Blancanieves y los siete enanitos: 75º aniversario del clásico de Walt Disney*,

- Barcelona, Lunwerg Editores, 2012.
- KAUFMAN, J. B., *The Fairest One of All: The Making of Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs*, San Francisco, Walt Disney Family Foundation Press, 2012.
 - DAVIS, A. M., *Handsome Heroes and Vile Villains: Masculinity in Disney's Feature Films*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2013.
 - GHEZ, D., *Disney's Grand Tour: Walt and Roy's European Vacation Summer 1935*, Middletown, Theme Park Press, 2014.
 - LEWIS, J., *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2014.
 - SOLOMON, C., *Once Upon A Dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*, Glendale, Disney Editions, 2014.
 - BOSSERT, D., *Dali and Disney: Destino, the story, artwork, and friendship behind the legendary film*, Los Angeles, Disney Editions 2015.
 - DAVIS, A. M., *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2015.
 - HAHN, D. y MILLER-ZARNEKE, T., *Before Ever After: The Lost Lectures of Walt Disney's Animation Studio*, Glendale, Disney Edition, 2015.
 - MÍGUEZ, M., *Canción del sur: Un filme singular de Walt Disney*, Santiago de Compostela, 2015.
 - SOLOMON, C., *A wish your heart makes*, Los Ángeles, Disney Editions, 2015.
 - BECATTINI, A., *Disney Comics: The Whole Story*, Middletown, Theme Park Press, 2016.
 - KOTHENSCHULTE, D. [Ed.], *The Walt Disney archive*, Colonia, Taschen, 2016.
 - MARTÍN, S. y MURILLO, C., *Disney: El arte de contar historias*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2017.
 - EISENSTEIN, S., *Walt Disney*, Madrid, Casimiro Libros, 2018.
 - JOHNSON, D., *Snow White's People: An Oral History of the Disney Film Snow White and the Seven Dwarfs (Vol.1 - 2)*, Middletown, Theme Park Press, 2018.
 - JOHNSTON, M., *Ink & Paint: The Women of Walt Disney's Animation*, Glendale, Disney Press, 2018.

- DORFMAN, A. y MATTELART, A., *How to Read Donald Duck*, Londres, Pluto Press, 2019.
- NICHOLS, C., *Walt Disney's Disneyland*, Colonia, Taschen, 2020.
- KOTHENSCHULTE, D. [Ed.], *Walt Disney's Mickey Mouse: The Ultimate History*, Colonia, Taschen, 2020.
- GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People: Talking Disney with the artists who knew him* (Vol. 1 - 25), Middletown, Theme Park Press, 2005 - 2021.
- GHEZ, D. [Ed.], *Walt's People: Talking Disney with the artists who knew him* (Vol. 26 - 27), Little Rock, Skyway Press, 2022 - 2023.

Comprensión de las diferentes fuentes iconográficas y otras fuentes bibliográficas

- FRANCO, G., *Habiti delle Donne Venetiane*, Venecia, Giacomo Franco, ca. 1600.
- CUNNINGHAM, A., *The Lifes of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, Vol. II, Londres, John Murray, 1830.
- HIATT, C., *Henry Irving: A Record and Review*, Londres, George Bell and Sons, 1899.
- VOGEL, H., *Vogel Album*, Vol. 1 y 2, Múnich, Braun & Schneider, 1898.
- CHAPLIN AYRTON, M., *Child Life in Japan and other Japanese Stories*, Boston, D. H. Heath & Co., 1909.
- NUNN, W. C., *Marguerite Clark: America's Darling of Broadway and the Silent Screen*, Fort Worth, Texas Christian University Press, 1981.
- KNODEL, J., LYNCH, K. A., “The Decline of Remarriage: Evidence from German Village Populations in the Eighteenth and Nineteenth Century”, en *Journal of Family History*, Sage Publications, Primavera, 1985, pp. 34 - 59.
- DARWIN, C., *El origen de las especies*, Barcelona, Austral, 1988.
- BOZAL, V., “El siglo de los caricaturistas”, en *Historia del Arte*, Nº 40, Madrid, Historia16, 1989.
- FLINT, P. B., “Barbara Stanwyck, Actress, Dead at 82”, en *The New York Times* (Nueva York, 22 de enero de 1990), sección D, p. 11.
- GOTTFREDSON, F., *Mickey outwits the Phantom Blot*, Burbank, Walt Disney Publications Inc., 1990.
- ALCINA FRANCH, J., *Aprender a investigar: Métodos de trabajo para la realización de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria, 1994.
- NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780 - 1880*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- AUERBACK, N., *Ellen Terry, A Player in Her Time*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1997.
- BORRÁS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte: Una crítica parcial de la*

- historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- DICKINSON, R. E., *The Western European City: A Geographical Interpretation*, Londres, Biddles Short Run Books, 2002.
 - HILL, D., *Literature of Sturm und Drang*, Woodbridge, Camden House, 2003.
 - CHAHINE, N, LANNELONGUE, M. P., MOHRT, F., *La belleza del siglo: Los cánones femeninos en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
 - HANSON, J., *The Evolution of Snow White: A Close Textual Analysis of Three Versions of the Snow White Fairy Tale*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 2008.
 - HOLROYD, M., *A Strange Eventful History: The Dramatic Lives of Ellen Terry, Henry Irving and their Remarkable Families*, Nueva York, Vintage Books, 2009.
 - TEZUKA, O., *Boku wa mangaka*, Tokio, Mainichiwanzu, 2009.
 - WELCH, E., "Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy", en *Renaissance Studies*, Vol. 23, Nº3, Hoboken, Wiley Online Library, 2009, p. 241 - 268.
 - BIRKHÄUSER-OERI, S., *La llave de oro*, Madrid, Turner Libros, 2010.
 - HOKUSAI, K., *Hokusai Manga*, London, Seigensha Art Publishing, 2011.
 - LÁZARO, F. J., "El cartel turístico en España: Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo", en *Artígrama*, núm. 30, 2015, pp. 143 - 165.
 - BRODE, D. [Ed.], SHEA, T. [Ed.], "Upon a Dream Once More", en *Debating Disney: Pedagogical Perspectives on Commercial Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.
 - TEZUKA, O., *Antología*, Barcelona, Planeta Cómics, 2018.
 - KIRIAKOU, O., *Becoming Carole Lombard: Stardom, Comedy, and Legacy*, Londres, Bloomsbury Academic, 2020.
 - TEZUKA, O., *La princesa caballero*, Barcelona, Planeta Cómics, 2020.
 - POLIZZOTTI, M. [Ed.], *Inspiring Walt Disney: The Animation of French Decorative Arts*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2022.
 - POTTER, B., *The Tailor of Gloucester*, Londres, Warne Books, 2022.
 - POTTER, B., *The Tale of Samuel Whisker sor the Roly-Poly Pudding*, Londres, Warne Books, 2022.

Filmografía

- DAWLEY, J. S., “Snow White” (1916), en *Treasures from American Film Archives: 50 Preserved Films*, San Francisco, National Film Preservation Foundation, 2000.
- WINDUST, B., *The Pied Piper of Hamelin* (1957), Narbeth, Alpha Video, 2002.
- MONFÉRY, D., *Walter E. Disney / Salvador Dalí: Destino*, Madrid, Walt Disney Company Iberia S. L., 2003.
- DISNEY, W. E., ADELQUIST, H., *Walt Disney Treasures: The Mickey Mouse Club, October 3 1955 - October 7 1955*, Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution, 2004.
- ALGAR, J., *Walt Disney Naturfilm Klassiker; Abenteuer der Natur*, Vol. 1, Múnich, Walt Disney Company Germany, 2005.
- CANNON, R., *Cartoon Adventures starring Gerald McBoing-Boing*, Hollywood, Paramount Pictures, 2006.
- RIEFENSTAHL, L., BALÁZS, B., *The Blue Light* (1932), Guiza, Pathfinder Home Ent., 2006.
- WILDER, B., *El mayor y la menor* (1942), Madrid, Suevia Films, 2006.
- TYLER, D., *Hit Songs, 1900 – 1955: American Popular Music of the Pre-Rock Era*, Jefferson, McFarland & Company, 2007.
- REITHERMAN, W., GERONIMI, C., LARSON, E., CLARK, L., *La bella durmiente* (1959), Madrid, Walt Disney Company Iberia S.L., 2008.
- HAND, D., PEARCE, P. C., JACKSON, W., COTTRELL, W., MOREY, L. y SHARPSTEEN, B., *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), Madrid, Walt Disney Company Iberia, 2009.
- MCLEOD, N. Z., *Alice in Wonderland* (1933), California, Universal Studios, 2010.
- ROACH, H., *Our Gang Comedies*, California, Warner Archives, 2011.
- IWERKS, L., *The Hand Behind the Mouse: The Ub Iwerks Story*, Santa Monica, Leslie Iwerks Productions, 2011.
- MÉLIÈS. G., *George Méliès: El Primer Mago Del Cine (1896 - 1913)*, Valladolid, Divisa Home Video, 2012.
- BERGER, L., *The Vagabond King* (1930), San Bruno, YouTube, 2012. [[En línea](#)]

- GERONIMI, C., JACKSON, W. y LUSKE, H., *Cenicienta* (1950), Madrid, Walt Disney Company Iberia, 2012.
- PICHEL, I., HOLDEN, L. C., *She, la diosa del fuego* (1935), Londres, Feel Films, 2015.
- CUTTING, J., *Farmyard Symphony* (1938), París, Dailymotion, 2013. [[En línea](#)]
- HEID, G., *Wynken, Blynken and Nod* (1938), París, Dailymotion, 2013. [[En línea](#)]
- THOMPSON, R., *The Volunteer Worker* (1940), París, Dailymotion, 2013. [[En línea](#)]
- KINNEY, J., *El rostro del Fürher / Der Fuehrer's Face* (1943), París, Dailymotion, 2013. [[En línea](#)]
- FLEISCHER, D., *The Einstein Theory of Relativity* (1923), San Bruno, YouTube, 2014. [[En línea](#)]
- LLOYD, F., DISNEY, W. E., *Disney's Servant's Entrance Sequence* (1934), San Bruno, YouTube, 2014. [[En línea](#)]
- BOLESLAWSKI, R., DWAN, A., GOULDING, E., MACK, R., REISNER, C., ROWLAND, R., STEVENS, G., WOOD, W., DISNEY, W. E., *Hollywood Party* (1934), California, Warner Archives, 2014.
- LA CAVA, G., *Mundos privados* (1935), Sabadell, Cinecom, 2014.
- LUNDY, D., *The Riveter* (1940), París, Dailymotion, 2015. [[En línea](#)]
- DISNEY, W. E., IWERKS, U., *Plane Crazy* (1928), París, Dailymotion, 2016. [[En línea](#)]
- DISNEY, W. E., *The Skeleton dance* (1929), París, Dailymotion, 2016. [[En línea](#)]
- DIETERLE, W., *El altar de la moda* (1934), Barcelona, Llamentol, 2016.
- FLEISCHER, D., *Poor Cinderella* (1934), París, Dailymotion, 2016. [[En línea](#)]
- BLACKTON, J. S., *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), París, Dailymotion, 2017. [[En línea](#)]
- DISNEY, W., IWERKS, U., *Alice Comedies* (1923 - 1927), Vol. 1 y 2, París, Malavida Films, 2017.
- DISNEY, W. E., IWERKS, U., *The Gallopin' Gaucho* (1928), París, Dailymotion, 2017. [[En línea](#)]
- FLEISCHER, D., *Dizzy Dishes* (1930), París, Dailymotion, 2017. [[En línea](#)]
- JONES, C., *Fast and Furry-ous* (1949), París, Dailymotion, 2017. [[En línea](#)]

- FLEISCHER, D., FLEISCHER, M., *Out of the Inkwell* (1918), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- DECROLY, O., FLEISCHER, D., FLEISCHER, M., *Darwin's Theory of Evolution* (1923), San Bruno, YouTube, 2018. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *The Clock Store* (1931), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *The Castaway* (1931), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *The China Shop* (1934), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- ALGAR, J., GEROMINI, C., KINNEY, J., POTTER, H. C., *Victory Through Air Power* (1943), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- HANNAH, W., BARBERA, J., *The Yankee Doodle Mouse* (1943), París, Dailymotion, 2018. [[En línea](#)]
- MAETERLINCK, M., *The Blue Bird* (1910), París, Lobster Films, 2019.
- FLEISCHER, D., *Snow-White* (1933), París, Dailymotion, 2019. [[En línea](#)]
- HAND, D., *Three Orphan Kittens* (1935), París, Dailymotion, 2019. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *The Country Cousin* (1935), París, Dailymotion, 2019. [[En línea](#)]
- TASHLIN, F., *El romance de Porky / Porky's Romance* (1937), París, Dailymotion, 2019. [[En línea](#)]
- COHL, É., *Fantasmagorie* (1908), París, Dailymotion, 2020. [[En línea](#)]
- MCCAY, W., BLACKTON, J. S., *Little Nemo* (1911), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- MCCAY, W., *How a Mosquito Operates* (1912), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- KIRKWOOD, J., *Cinderella* (1914), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- MCCAY, W., *Gertie the Dinosaur* (1914), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- FLEISCHER, D., *A Language All My Own* (1935), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- ISING, R., *The Milky Way* (1940), París, Dailymotion, 2021. [[En línea](#)]
- FOSTER, H., JACKSON, W., *Canción del sur* (1946), Gijón, Tokyvideo, 2021. [[En línea](#)]
- AVERY, F., *Cinderella Meets Fella* (1938), París, Dailymotion, 2022. [[En línea](#)]
- AVERY, T., *Swing Shift Cinderella* (1945), París, Dailymotion, 2023. [[En línea](#)]

Obras accesibles en plataformas de streaming

- VELLE, G., *Little Snow Drop* (1910), Ciudad de México, FullTV. [[En línea](#)]
- WIENE, R., *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- MURNAU, F. W., *Nosferatu* (1922), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- REINIGER, L., KOCH, C., *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- LANG, F., *Metrópolis* (1927), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- DISNEY, W. E., IWERKS, U., *El botero Willie* (1928), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- WHALE, J., *El doctor Frankenstein* (1931), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- BROWNING, T., *Drácula* (1931), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
- MAMOULIAN, R., *El hombre y el monstruo* (1931), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- GILLET, B., *Árboles y flores* (1932), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- GILLET, B., *Los tres cerditos* (1933), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *El saltamontes y las hormigas* (1934), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *La diosa de la primavera* (1934), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- LUBITSCH, E., *La viuda alegre* (1934), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *El concierto de la banda* (1935), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- HOLDEN, L. C., PICHEL, I., *She, la diosa del fuego* (1935), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *La tortuga y la liebre* (1935), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]

- RIEFENSTAHL, L., *El triunfo de la libertad* (1935), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- BROWNING, T., *Muñecos infernales* (1936), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- LA CAVA, G., *Al servicio de las damas* (1936), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- CUKOR, G., *Romeo y Julieta* (1936), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
- JACKSON, W., *El viejo molino* (1937), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- RICKARD, D., *Ferdinando el toro* (1938), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- CURTIZ, M., *Robin de los bosques* (1938), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- FLEISCHER, D., *Gulliver's Travels* (1939), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
- CUTTING, J., GEROMINI, C., *El patito feo* (1939), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- ALGAR, F., ARMSTRONG, S., ROBERTS, B., SATTERFIELD, P., SHARPSTEEN, P., HAND, D., LUSKE, H., HANDLEY, J., BEEBEE, F., HEE, T., FERGUSON, N., JACKSON, W., *Fantasia* (1940), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- FERGUSON, N., HEE, T., JACKSON, W., KINNEY, J., LUSKE, H., ROBERTS, B., SHARPSTEEN, B., *Pinocho* (1940), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- HITCHCOCK, A., *Rebeca* (1940), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- WELLES, O., *Ciudadano Kane* (1941), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- GEROMINI, C., *Échame una pata* (1941), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- WYLER, W., *La loba* (1941), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- HAND, D., ALGAR, J., ROBERTS, B., WRIGHT, N., ARMSTRONG, S., SATTERFIELD, P., HEID, G., *Bambi* (1942), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- HEISLER, S., *La llave de cristal* (1942), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]

- FERGUSON, N., JACKSON, W., KINNEY, J., LUSKE, H., ROBERTS, B., *Saludos Amigos* (1943), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- OLIVIER, L., *Enrique V* (1944), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- FERGUSON, N., *Los tres caballeros* (1945), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- COCTEAU, J., *La bella y la bestia* (1946), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- SIODMAK, R., *La escalera de caracol* (1946), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- WELLES, O., *El extranjero* (1946), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- KINNEY, J., ROBERTS, B., LUSKE, H., MORGAN, W., *Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas* (1947), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- KINNEY, J., GEROMINI, C., LUSKE, H., JACKSON, W., *Tiempo de melodía* (1948), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- KINNEY, J., GEROMINI, C., ALGAR, J., *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo* (1949), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- GEROMINI, C., JACKSON, W., LUSKE, H., *Alicia en el País de las Maravillas* (1951), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- YARBROUGH, J., *Jack y las habichuelas mágicas* (1952), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- ALGAR, J., *El desierto viviente* (1953), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- DE SICA, V., *Estación Termini* (1953), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- GEROMINI, C., JACKSON, W., LUSKE, H., *Peter Pan* (1953), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- FLEISCHER, R., *20.000 leguas de viaje submarino* (1954), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
- CASTELLANI, R., *Romeo y Julieta* (1954), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
- GEROMINI, C., JACKSON, W., LUSKE, H., *La dama y el vagabundo* (1955), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]

-
- FOSTER, N., *Davy Crockett, rey de la frontera* (1955), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - MARISCHKA, E., *Sissi* (1955), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - HITCHCOCK, A., *Vértigo* (1958), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
 - BARTON, C., *El extraño caso de Wilby* (1959), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - REITHERMAN, W., GEROMINI, C., LUSKE, H., *101 Dálmatas* (1961), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - CUKOR, G., *My Fair Lady* (1964), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
 - STEVENSON, R., *Mary Poppins* (1964), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - COPPOLA, F. F., *El padrino* (1972), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
 - HENSON, J., OZ, F., *Cristal Oscuro* (1982), Barcelona, Comunidad Filmin. [[En línea](#)]
 - HENSON, J., *Dentro del laberinto* (1986), Seattle, Prime Video. [[En línea](#)]
 - ZEMECKIS, R., *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - HOWARD, R., *Willow* (1988), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - CLEMENTS, R., MUSKER, J., *The Little Mermaid* (1989), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - HANSON, C., *L. A. Confidential* (1997), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - TENNANT, A., *Por siempre jamás: una historia de Cenicienta* (1998), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - GRENO, N., HOWARD, B., *Enredados* (2010), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]
 - BUCK, C., LEE, J., *Frozen: El Reino de Hielo* (2013), Nueva York, Disney Media and Entertainment Distribution. [[En línea](#)]

Webgrafía

- [Alice-in-Wonderland.net](#)
- [Alpha History](#)
- [AMC Filmsite](#)
- [Beliefnet](#)
- [Biblioteca Nacional de España](#)
- [Bibliothèque Nationale de France](#)
- [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica](#)
- [Biography.com](#)
- [Boletín Oficial del Estado](#)
- [British Library](#)
- [California Institute of the Arts](#)
- [Centro Virtual Cervantes](#)
- [Courvoisier Galleries](#)
- [D23: Walt Disney Archives](#)
- [Dickens Journals Online](#)
- [The Disney Wiki](#)
- [DVDizzy](#)
- [Enciclopedia Británica](#)
- [Fachwerk-Lehmbau.de](#)
- [Filmic Light](#)
- [Fleischer Studios](#)
- [The Fraunfelder Family History](#)
- [GalmourDaze](#)
- [The George MacDonald Informational Web](#)
- [International Business Times](#)
- [Internet Archive](#)
- [The Kansas City Public Library](#)

- [Library of Congress](#)
- [Mangaland](#)
- [MichaelBarrier.com](#)
- [Michael Stephens](#)
- [Mickey News](#)
- [National Film Preservation Foundation](#)
- [OldSkull.net](#)
- [Silver Petticoat Review](#)
- [Spessart Museum](#)
- [StackExchange: Mythology & Folclore](#)
- [StampoRama](#)
- [Statista](#)
- [Sur La Lune Fairy Tales](#)
- [Tezuka in English](#)
- [The Hollywood News](#)
- [University of Hawaii Manoa Library](#)
- [University of Pittsburgh](#)
- [Walt Disney World Facts](#)
- [Wikipedia](#)

Anexo I

Fichas técnicas de *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta* y *La bella durmiente*

BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS

Título original: Snow White and the Seven Dwarfs

Fecha de estreno: 21 de diciembre de 1937

Duración: 83 minutos

Intérpretes de voz:

- Corey Burton (Gruñón)
- Candy Candido (Cuervos)
- Eddie Collins (Mudito y estornudos de ardillas)
- Pinto Colvig (Mudito suplando burbujas)
- Jim Cummings (Mocos)
- Marion Darlington (Aves)
- Paddi Edwards (Witch)
- Bill Farmer (Dormilón)
- Blake Griffin (Cazador)
- Barbara Harris (Casting de voces ADR)
- Tony Jay (Espejo mágico)
- Brad Kane (Príncipe)
- James MacDonald (Voces de yodel)
- Clarence Nash (Aves)
- Catherine O'Hara (Blancanieves)
- Jerry Orbach (Tímido)
- Suzanne Pleshette (Reina Malvada)
- Purv Pullen (Aves)
- David Ogden Stiers (Sabio)
- Frank Welker (Cuervos, buitres, aves, ratones, animales del bosque y efectos vocales especiales)
- Robin Williams (Feliz)

Voces adicionales: Clarence Nash, Lem Wright

Sonidos adicionales de aves: Esther Campbell, Anne Darlington, Peggy Downey, Ruth Magden, Louise Meyers, Ruby Ray

Interpretación:

- Don Brodie (Bruja)
- Marge Champion (Blancanieves)
- Eddie Collins (Mudito)
- Louis Hightower (Príncipe)
- Billy House (Sabio)

Supervisión de edición: Bill Melendez

Asistencia de edición: George Cave, I.J. Wilkinson

Coordinación de post-producción: Ben Sharpsteen

Diseño de vestuario: Virginia Lockwood

Asistencia de dirección: Hal Adelquist, Ford Beebe Jr., Carl Fallberg, Mike Holoboff

Operación de cámara: Mickey Batchelder, Ken Moore, Max Morgan

Supervisión de dirección: David Hand, Dave Fleischer

Dirección de secuencia: Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, Thornton Hee

Asistencia de dirección: Ford Beebe Jr., Graham Heid, Jim Handley, Mike Holoboff, Lou Debney, Larry Lansburgh, Lloyd Richardson

Supervisión de animación: Hamilton Luske, Fred Moore, Vladimir Tytla, Norman Ferguson

Dirección de animación: Fred Moore, Franklin Thomas, Milton Kahl, Vladimir Tytla, Ward Kimball, Arthur Babbitt, Eric Larson, Woolie Reitherman

Fotografía: Bob Baker, Lloyd Bockhaus, Carmelita Chapman, Jack Denton, Nick Eckert, Eleanor Fallberg, June Fetzner, Bernard Garbutt, Ray Harryhausen, Herb Johnson, Phil Kellison, Bob Larson, Fred Madison, Fred Malatesta, Bill Martin, Jack Miller, Fred Moore, Dick Morley, Stuart O'Brien, George Pal, Roy Reynertson, Paul Sprunck, Boris Tameroff, Zoltan Vidor, Gene Warren

Adaptación literaria: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith

Coordinación de color: George Cave

Asistencia de post-producción y corte de negativos: Jim Wilkinson

Diseño de personajes: Saul Bass, Albert Hurter, Joe Grant, Xavier Atencio, John P. Miller, Campbell Grant, Martin Provensen, John Walbridge, Ferdinand Horvath, Charles Thorson

Diseño de modelado de personajes: Teddy Kline, Charles Cristadoro, Duke Russell, Shirley Sodaholm, Helen McIntosh

Letras y música: Frank Churchill, Leigh Harline, Ned Washington, Paul J. Smith, Edward H. Plumb,

Dirección de sonido: C.O. Slyfield

Supervisión de música: Harry V. Lojewski

Orquestación: Leo Arnaud, Charles Wolcott, Frederick Stark

Orquestación adicional y conducción de la orquesta: Leigh Harline, Paul J. Smith

Edición musical: William Saracino

Mezcla de sonido: Frederick Herbert

Conductor: Leigh Harline, Paul J. Smith

Coro final: Hall Johnson Choir

Interpretación musical: Louis Kaufman

Dirección musical: Freeman High

Dirección de arte: Charles Philippi, Tom Codrick, Hugh Hennesy, Guistaf Tenggren, Terrell Stapp, Kenneth Anderson, McLaren Stewart, Kendall O'Connor, Harold Miles, Hazel Sewell, Johnathan Jensen, John Hubley

Composición: Bruce Bushman, Lou Debney, Ferdinand Horvath, Kendall O'Connor

Fondos: Samuel Armstrong, Mique Nelson, Phil Dike, Merle Cox, Ray Lockrem, Claude Coats, Maurice Noble, Alan Maley, Mentor Huebner, Brice Mack

Animación: Franklin Thomas, Les Clark, Dick Lundy, Fred Spencer, Arthur Babbitt, Bill Roberts, Eric Larson, Bernard Garbutt, Milton Kahl, Grim Natwick, Robert Stokes, Arthur Stevens, Jack Campbell, James Algar, Marvin Woodward, Al Eugster, William Barnard Justice, James Culhane, Cy Young, Stan Quackenbush, Joshua Meador, Ward Kimball, Ugo D'Orsi, Woolie Reitherman, George Rowley, Robert Martsch, Paul Busch, Walt Clinton, Al Coe, Paul Fitzpatrick, Hugh Fraser, Campbell Grant, John McManus, Amby Paliwoda, Don Patterson, Tony Rivera, Louie Schmitt, William Shull, Sandy Strother, David Swift, Riley Thomson, Don Tobin, Bob Wickersham, Cornett Wood

Asistencia de animación: Peter Alvarado, Jack Bradbury, Walt Clinton, Marc Davis, Robert Givens, Ollie Johnston, Volus Jones, Bill Keil, Michael Lah, Ed Levitt, John Lounsbery, Murray McClellan, Lester Novros, Clair Weeks, Charles Nichols, Dan MacManus, Don Lusk, Harry Hamsel, Errol Grey, Robert W. Youngquist, Lynn Karp, Bill Weaver, John Elliotte, Herb Johnson, Art Elliott, Nick de Tolly, Berk Anthony, William Shull, Jack Larsen, Bob Leffingwell, Murray Griffin, Frank Thomas, Jack Campbell, Tony Rivera, Sandy Strother, Sam Dawson, Campbell Grant, Phil Duncan, James Escalante, Hugh Fraser, Ray Patin, Dick McDermott, Chester Cobb, Norman Tate, Amby Paliwoda, Claude Smith, Bill de la Torre, Dan Noonan, Milton Kahl

Artistas de transiciones: Jack Dunham, Bob McCrea, Harry Holt

Entintado y pintura: Wilma Baker, Mary Jane Cole, Helen Jordan, Buf Nerbovig, Helen Ogger, Ruth Tompson, Val Vreeland

Artistas de entintado y pintura: Katherine Kerwin, Rae McSpadden, Jeanne Lee Keil

Efectos visuales: Bob Broughton

Animación de efectos: Frank Follmer, Paul Busch, Jerome Brown, Dan MacManus, John McDermott, Ted Parmelee, Fred Madison, Dan MacManus, Andy Engman

Representante de prensa: S. Barret McCormick

Producción: Max Fleischer

CENICIENTA

Título original: Cinderella

Fecha de estreno: 15 de febrero de 1950

Duración: 76 minutos

Intérpretes de voz:

- Ilene Woods (Cenicienta)
- Eleanor Audley (Lady Tremaine)
- Verna Felton (Hada Madrina)
- Rhoda Williams (Drizella Tremaine)
- James MacDonald (Jaq y Gus)
- Luis Van Rooten (el Rey y el Gran Duque)
- Lucille Bliss (Anastasia Tremaine)
- William Phipps (Príncipe Encantador)
- Mike Douglas (canto del Príncipe Encantador)
- June Foray (Lucifer)
- Betty Lou Gerson (Narrador)

Voces adicionales: Marion Darlington, Earl Keen, John Woodbury, Lucille Williams, Thurl Ravenscroft, Clint McCauley, June Sullivan, Helen Seibert

Interpretación:

- Eleanor Audley (Lady Tremaine)
- Don Barclay (el Rey y el Gran Duque)
- Claire Du Brey (Hada Madrina)
- Helene Stanley (Cenicienta)
- Jeffrey Stone (Príncipe Encantador)
- Rhoda Williams (Drizella Tremaine)
- Lucille Bliss (Anastasia Tremaine)

Asistencia de dirección: Mike Holoboff, Larry Lansburgh, Ted Sebern

Procesos especiales: Ub Iwerks, Eustace Lycett

Sonido: James Melton

Dirección de sonido: C.O. Slyfield

Grabación de sonido: Harold J. Steck, Robert O. Cook

Ingeniería de sonido: George Lowerre

Edición del metraje: Donald Halliday

Edición de música: Al Teeter

Dirección musical: Oliver Wallace, Paul Smith

Letras: Mack David, Jerry Livingston, Al Hoffman

Orquestación: Joseph Dubin, Edward H. Plumb

Ajustes de música: Lyn Murray - Vocals

Intérpretes musicales: Ethmer Roten (Flauta)

Historia y estilo: William Peed, Erdman Penner, Otto Englander, Ted Sears, Winston Hibler, Homer Brightman, Harry Reeves, Kenneth Anderson, Joe Rinaldi, T. Hee, Xavier Atencio

Desarrollo visual: Melvin Shaw

Composición: Mac Stewart, Tom Codrick, Lance Nolley, Don Griffith, A. Kendall O'Connor, Hugh Hennesy, Charles Philippi, Thor Putnam, Xavier Atencio, Sual Bass, John P. Miller

Color y estilo: Mary Blair, Claude Coats, John Hench, Don DaGradi

Fondos: Brice Mack, Ralph Hulett, Dick Anthony, Art Riley, Ray Huffine, Merle Cox, Thelma Witmer, John Jensen, Alan Maley, Eyvind Earle

Stop Motion: T. Hee, Bill Justice, Xavier Atencio, John Jensen, George Pal

Asistencia técnica: George Pal, John S. Abbott, Betty Lou Allen, Siska Ayala, Bob Baker, Leo Barkume, Dave Bater, Jan Bax, Hill Beekman, Lloyd Bockhaus, Carmelita Chapman

Dirección de animación: Eric Larson, Larry Clemmons, Milt Kahl, Frank Thomas, John Lounsbery, Wolfgang Reitherman, Ward Kimball, Ollie Johnston, Marc Davis, Les Clark, Norm Ferguson, Vance Gerry

Animación de personajes: Don Lusk, Hugh Fraser, Bill Justice, Art Stevens, Fred Moore, Judge Witaker, Robert Clampett, Tim Burton, Marvin Woodward, George Nicholas, Phil Duncan, Hal King, Harvey Toombs, Cliff Nordberg, Hal Ambro, Ken O'Brien, Richard Williams Studios, Edwin

Aardal, Blaine Gibson, Jerry Hathcock, Dan MacManus, John McManus, Charles A. Nichols, Dick Lucas, Al Stetter, Julius Svendsen, Xenia, Bob Youngquist

Diseño de personajes: Bill Peet, John Walbridge

Asistencia de animación: Rudy Cataldi, Bob McCrea, Dale Oliver, Ken Southworth, Grace Stanzell, Iwao Takamoto

Artistas de traci3n: Dave Brain, Walt Stanchfield, Art Stevens

Animaci3n de efectos: George Rowley, Josh Meador, Jack Boyd

Supervisi3n de modelos de color: Mery Tebb

Secretar3a de entintado y pintura: Edle Bakke

Entintado y pintura: Wilma Baker, Violet Bayerl, Phyllis Craig, Eve Fletcher, Virginia Fonatella, Grace Godino, Wilma Guenot, Ann Lord, Barbara Palmer, Sylvia Roemer, Carmen Sanderson, Diane Strong, Norma Swank, Val Vreeland, Joyce Walker

Fotograf3a de animaci3n: F. Bud Mautino, William J. Tomkin, Bob Broughton

Asistencia de edici3n y ajustes de color: George Cave

Corte de negativos: Jim Wilkinson

Producci3n: Walt Disney, Fred Grimby

Gui3n: Maurice Rapf

Direcci3n: Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Clyde Geronimi

Supervisi3n de producci3n: Ben Sharpsteen

Secretariado: Marie Dasnoit, Eloise Tobelman, Ruth Wright

LA BELLA DURMIENTE

Título original: Sleeping Beauty

Fecha de estreno: 29 de enero de 1959

Duración: 75 minutos

Intérpretes de voz:

- Mary Costa (Princesa Aurora)
- Bill Shirley (Príncipe Felipe)
- Eleanor Audley (Maléfica)
- Verna Felton (Flora, Reina Leah)
- Barbara Luddy (Primavera)
- Barbara Jo Allen (Fauna)
- Taylor Holmes (Rey Stefan)
- Bill Thompson (Rey Hubert)

Voces adicionales: June Foray, Orson Bean, Richard Booke, John Huston, Otto Preminger, Cyril Ritchard, Bobby Amsberry, Paul Frees, Jack DeLeon, Don Messick, Thurl Ravenscroft, John Stephenson, Candy Candido, Pinto Colvig, Hans Conried, James MacDonald, Dal McKennon, Frank Welker, Mel Blanc, Allen Swift, Bill Scott

Interpretación:

- Eleanor Audley, Jane Fowler (Maléfica)
- Frances Bavier, Madge Blake, Spring Byington (Flora, Fauna y Primavera)
- Ed Kemmer (Príncipe Felipe)
- Hans Conried (Rey Stefan, el Mago)
- Helene Stanley (Princesa Aurora)
- June Foray (la Bruja)
- Don Barclay (rey Hubert)

Narración: Marvin Miller

Supervisión de producción: Ken Peterson

Supervisión de sonido: Robert O. Cook

Sonido: James Melton

Efectos de sonido: James MacDonald, Tod Dockstader

Edición de efectos de sonido: Treg Brown

Edición de sonido: Lovell Norman, Jim Faris

Edición del metraje: Roy M. Brewster, Jr., Donald Halliday, Gene Deitch, Treg Brown, Jim Faris

Asistencia de dirección: Dan Alguire, Edward Hansen, George Probert, Jim Swain

Edición de música: Evelyn Kennedy, Al Teeter

Procesos especiales: Ub Iwerks, Eustace Lycett, Vance Gerry, Bob Broughton, Art Cruickshank, Bill Brazner

Secretariado: Marie Dasnoit, Betty Gossin

Casting (artistas de animación): Ken Peterson

Procesado del metraje: Bill Brazner

Sonido de aves: Purv Pullen

Canciones: George Bruns, Tom Adair, Winston Hibler, Ted Sears, Erdman Penner, Sammy Fain, Jack Lawrence

Arreglos de coral: John Rarig

Canto: Thurl Ravenscroft

Intérpretes musicales: Ethmer Roten - Flute

Orquestación: Franklyn Marks, Walter Sheets, Milt Franklyn, Edward H. Plumb

Conductor: Frederick Stark

Artista de storyboard: Bill Peet

Adaptación de la historia: Erdman Penner, Saul Bass, John Jensen, Bill Peet, Chuck Jones

Historia adicional: Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta, T. Hee, Bob Ogle, Xavier Atencio, Michael Maltese

Asistencia creativa al productor: Melvin Shaw

Estilo: T. Hee, Xavier Atencio

Diseño de personajes: Saul Bass, John Jensen, Bill Peet

Diseño de producción: Don DaGradi, Ken Anderson

Artista conceptual: Eyvind Earle

Fotografía de animación: Bob Broughton, Dede Faber, F. Bud Martino, Dave Spencer, Bruce Surtees

Operación de cámara: Ed Austin, Allen Childs, John Folk, Duane Keegan, William J. Tomkin, Roy Wade

Composición: McLaren Stewart, Don Griffith, Basil Davidovich, Joe Hale, Jack Huber, Tom Codrick, Erni Nordli, Victor Haboush, Saul Bass, Homer Jonas, Ray Aragon, Xavier Atencio, Dick Bickenbach, Chuck Jones, Otto Englander, Gene Hazelton, Maurice Noble, Samuel Armstrong, A. Kendall O'Connor, Collin Campbell

Asistencia de composición: Sammie Lanham

Estilo de color: Eyvind Earle

Fondos: Frank Armitage, Al Dempster, Bill Layne, Don Driscoll, Dick Anthony, Richard H. Thomas, Thelma Witmer, Walt Peregoy, Ralph Hulett, Fil Mottola, Anthony Rizzo, John Jensen, Alan Maley, Robert Gentle, Art Lozzi, Philip DeGuard, Tom O'Loughlin

Asistencia de fondos: Ron Dias

Estilo de personajes: Tom Oreb

Dirección de animación: Frank Jiromas

Animación de Stop Motion: Mom Productions

Diseño de continuidad: Anthony Peters, T. Hee, Xavier Atencio, John Jensen

Movimiento de personajes: T. Hee, Bill Justice, Xavier Atencio

Descripción de vídeo: Kat Mullaly

Fabricantes de marionetas: Ichiro Komuro, Bill Justice, Xavier Atencio, George Pal

Supervisión de animadores de Stop Motion: Tad Mochinaga

Asistencia técnica: Jim Love, E.J. Sekac

Dirección de animación: Milt Kahl, Frank Thomas, Marc Davis, Ollie Johnston, John Lounsbery, Kenneth Muse, Bill Schipek, Lewis Marshall, Jack Carr, Herman Cohen, Ken Southworth

Character Animation: Hal King, Bill Justice, Blaine Gibson, Robert Rodriguez, Ken Hultgren, George Nicholas, Henry Tanous, Hal Ambro, John Sibley, Harvey Toombs, Jules Bass, Bob Youngquist, Ken Turner, John Kennedy, Don Lusk, Bob Carlson, Art Stevens, Fred Kopietz, Eric Cleworth, John McKimson, Ken O'Brien, Arthur Rankin, Jr., Dale Barnhart, Ted Berman, Fred

Calvert, George Goepper, Jerry Hathcock, Bill Keil, Dick N. Lucas, Cliff Nordberg, Ken Harris, Richard Thompson, Ben Washam, Amby Paliwoda, Walt Stanchfield, Al Stetter, Abe Levitow, Hal Sutherland, Iwao Takamoto, Jack Bailey, Xenia

Asistencia de animación: John Ahern, Lou Appet, George Bakes, Carole Beers, Gordon Bellamy, Tony Benedict, Don Bluth, Sheila Brown, Paul Carlson, Bob Carr, Joan Case, Leroy Cross, Roland F. Crump, Retta Davidson, John Ewing, Tom Ferriter, Ric Gonzalez, Jerry Hathcock, Wes Herschensohn, Harry Hester, Richard Hoffman, Charlotte Huffine, Sam Jaimes, Sammie Lanham, Lin Larsen, Burny Mattinson, David Michener, Gary Mooney, Margaret Nichols, Floyd Norman, Bill Nunes, Dale Oliver, Doris A. Plough, Joe Roman, Phil Roman, Glenn Schmitz, Eva Schneider, Donald Selders, Ed Solomon, Bill Southwood, John Sparey, Grace Stanzell, Dave Suding, Iwao Takamoto, Bob Torchim, John Walker, Clair Weeks, Gwen Wetzler, Chuck Williams, Allen Wilzbach, Kay Wright, Xenia

Supervisión de limpieza: Johnny Bond, Fred Hellmich

Artistas de limpieza: Jane Baer, Retta Davidson, Stan Green, Fred Hellmich, Sylvia Mattinson, Grace Stanzell, Ruben Apodaca, Sheila Brown, Jacques Charvet, Tom Ferriter, Jim Fletcher, Sam Jaimes, Jack Kerns, Margaret Nichols, Floyd Norman, Dave Suding

Breakdown and Inbetween Artists: Fernando Arce, Ann Dvorak, Jane Fowler, Diane Keener, Dan Mills, Floyd Norman, Lew Ott

Animación de efectos: Dan MacManus, Jack Boyd, Joshua Meador, Jack Buckley, Bob Abrams, Harry Love, Jim Will

Asistencia de efectos de animación: Dorse A. Lanpher, John Emerson, Bill Mahood

Assistant Visual Effects Artist: Joe Alves

Planificación y comprobación de escenas: Wlima Baker, Dotti Foell, Patricia Helmuth, Buf Nerbovig, Ann Oliphant, Jane Philippi, Evelyn Sherwood, Ruth Tompson, Irene Wyman

Color Modelists: Phyllis Craig, Virginia Fonatella, Mary Tebb

Supervisión de entintado y pintura: Grace Bailey

Artistas de entintado y pintura: Carole Barnes, Violet Bayerl, Eleanor Dahlen, Raynell Day, Becky Fallberg, Marie Fenyvesi, Eve Fletcher, Myrna Gibbs, Grace Godino, Ann Guenther, Lee Guttman, Karin Holmquist, Darlene Kanagy, Beryl Kemper, Katherine Kerwin, Jeanne Lee Keil, Ann Lord,

Ginni Mack, Charlene Miller, Barbara Palmer, Constance Phelps, Libby Reed, Sylvia Roemer, Joanna Romersa, Carmen Sanderson, Emalene Seutter, Marcia Sinclair, Edna Smith, Betty Stark, Diane Strong, Norma Swank, Margaret Trinidad, Val Vreeland, Joyce Walker

Laboratorio de pintura: Helen Seibert, Dodie Roberts

Guion de animación: Chuck Jones

Codirector: Maurice Noble

Coproductor: William L. Snyder

Producción ejecutiva: William Hanna, Joseph Barbera, Bob Clampett, Tim Burton

Producción: Wolfgang Reitherman, John W. Burton, Bill Anderson, Ron Miller, Walt Disney

Dirección: Richard Williams Studio, Clyde Geronimi

Dirección de secuencia: Eric Larson, Wolfgang Reitherman, Les Clark

