

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/263009924>

LA LITERATURA INFANTIL EN EL ÁMBITO DE LO HISPÁNICO: TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

Chapter · June 2004

CITATIONS

2

READS

2,396

1 author:



Pilar García Carcedo

Complutense University of Madrid

40 PUBLICATIONS 32 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



eLITE-CM, Edición Literaria Electrónica/Electronic Literary Edition [View project](#)



Literatura Infantil ELLI [View project](#)

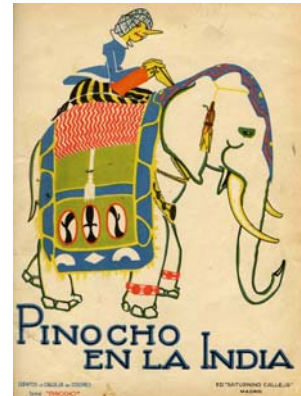
LA LITERATURA INFANTIL EN EL ÁMBITO DE LO HISPÁNICO: TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

ISBN

Dra. Pilar García Carcedo

Universidad Complutense

pcarcedo@edu.ucm.es



THESAURUS

Literatura infantil / Literatura infantil catalana, gallega y vasca / Tradición, renovación y traducciones / Cuentos tradicionales / Ilustración / Fantasía y realidad / Oralidad y escritura / Didáctica de la literatura / Ámbito hispánico

OTROS ARTÍCULOS RELACIONADOS CON EL TEMA EN LICEUS

“Roald Dahl” de María González Carpintero

ESQUEMA DEL ARTÍCULO

1.- Concepto de literatura infantil

2.- Historia y características de la literatura infantil

2.1.- Desde los cuentos tradicionales...

2.1.1.- Evolución de las ilustraciones

2.1.2.- Vicisitudes entre fantasía y realidad

2.2.- Hasta la literatura infantil actual

2.2.1.- Características de la moderna literatura infantil

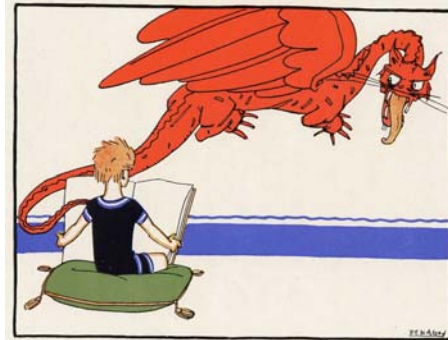
2.2.2.- Literatura infantil en catalán, gallego y vasco

3.- Conclusiones

4.- Bibliografía

“Así pues, amasé aquellos trozos de realidad,
y los convertí en un unicornio volador”

1.- Concepto de literatura infantil



(Ilustración de Penagos, en *El dragón de hielo*, Calleja, 1922)

Desde la *Caperucita Roja* o *Los tres cerditos* hasta *Las aventuras de Tom Sawyer* o de *Alicia en el país de las maravillas*, desde las canciones de cuna hasta los poemas de Lorca, pasando por un sinfín de las más variadas narraciones y poesías, de autor o tradicionales, didácticas y placenteras...el panorama que se nos ofrece cuando pensamos en la literatura infantil es amplio y variado. Frente a este vasto abanico de posibilidades se plantea una cuestión interesante: ¿qué convierte a una obra determinada, aparte de la intención del autor, en un libro “para niños”?

Si nos proponemos esbozar un cuadro sintético de aproximación a la literatura infantil, tenemos que comenzar por reflexionar sobre el objeto de estudio. No es, en este caso, una tarea fácil, puesto que ni siquiera la *Literatura*, sin adjetivos, cuenta con una definición incontestable que permita caracterizar de una manera objetiva el hecho literario genérico. Si podemos reconocer determinados textos como obras literarias y diferenciarlos de otras producciones es, generalmente, mediante inferencias y deducciones formadas en nuestra propia experiencia receptora.

En el caso de la *literatura infantil*, el proceso implica por parte del emisor el conocimiento de un receptor implícito, de un lector determinado, el niño, al que se deben adecuar los rasgos del texto, siempre sin correr el riesgo de olvidar la calidad literaria y artística de la obra.

Entre las definiciones, podríamos empezar por la de uno de los pioneros en los estudios de didáctica de la literatura, Antonio Mendoza, para el que la Literatura Infantil y Juvenil es un conjunto de producciones de signo artístico literario, de rasgos comunes compartidos con otras producciones literarias –también producciones de otros códigos semióticos- a las que se tiene acceso en tempranas etapas de formación

lingüística y cultural. Consiguientemente, puede decirse que son obras iniciáticas al mundo de la cultura literaria y a otros tipos de valores culturales (Mendoza, 1999: 12).

La primera parte de dicha definición no nos aporta rasgos específicos o diferenciales, sino compartidos con otras producciones literarias; mientras que en la segunda parte se introduce un elemento que reaparecerá en casi todos los intentos de aproximación al fenómeno de la literatura infantil. Ese valor iniciático de las obras literarias que van a ir introduciendo a los neófitos en el bagaje cultural de un determinado grupo social, a través de un proceso que Teresa Colomer denomina como *diálogo* en esta sugerente definición:

Entendemos este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria. (Colomer, 1999: 9).

La cuestión inicial continúa, sin embargo, pendiente, ¿son necesarias determinadas características para que una obra sea aceptada dentro del bagaje de la llamada literatura infantil? ¿qué es la *literatura infantil* en definitiva? Desde mi punto de vista, no se trata de un concepto cerrado ni invariable y las definiciones más sencillas me parecen precisamente las más adecuadas por su apertura: aceptaríamos como literatura infantil toda la literatura que se haya ganado o se esté ganando el aprecio de ese público determinado, es decir, la literatura que gusta a los niños, toda la que sea susceptible de atraerles hacia el mencionado diálogo cultural.

Se trata de una definición que parte de la estética de la recepción, y que debe tener en cuenta, en primer lugar, que los niños son pequeños pero no son tontos, porque, como dice el poeta granadino Luis García Montero en *Lecciones de poesía para niños inquietos*: “Esa es la primera cosa que debemos tener clara: nosotros no somos tontos. Cuando se piensa en un libro infantil sobre la poesía, todo el mundo espera que empiece a pasar por nuestra imaginación un desfile de animales, el gatito, el perrito, el osito, muchos animales rimando en diminutivo... parecemos condenados a imaginar la historia de un caballito que vio a un patito volar muy alto por encima de la granjita para avisar a una ovejita de que había bajado del monte el lobito con mucho apetito...Y, claro está, todo esto es una tontería” (García Montero, 2000: 9).

A la hora de reflexionar sobre la literatura infantil, y más aún cuando se trata de seleccionar textos concretos con los niños como destinatario es imprescindible tener en cuenta el criterio de la calidad. Hay que estar alerta ante la profusión de libros cuajados de lugares comunes, personajes planos, sentimientos estereotipados y visiones limitadoras, cerradas o unívocas, todas aquellas lecturas que no dejarán ninguna huella porque ven el mundo con anteojeras o, simplemente, no ven más allá de sus narices. Para elegir y ofrecer obras literarias de calidad no existe una fórmula

concreta, tenemos que fiarnos de la propia experiencia lectora que nos ha ayudado a construir un horizonte de expectativas y una capacidad comparativa y contrastarla con las valoraciones de los demás, de la crítica y de los mismos niños; pero lo más importante antes de proponer un texto o un libro a un niño es que el adulto también haya disfrutado con él, que haya sentido el interés y el placer de dicha lectura.

Al analizar las características de la literatura infantil, veremos que algunas de sus peculiaridades no son invariables, sino que se han ido matizando con el tiempo, por lo que habrá que detenerse en una revisión de su evolución histórica. Los finales felices, por ejemplo, se han visto sujetos a una serie de vicisitudes, que ya analizaremos, en la transición de la literatura folklórica a la literatura infantil escrita. La presencia de los elementos fantásticos ha pasado por momentos históricos de rechazo absoluto, a favor de un realismo cotidiano o didáctico, para terminar volviendo a imponerse en aras de la imaginación y la fantasía tan del gusto de los niños. Quizá una de las constantes más claras se encuentra en torno a algunos intereses temáticos determinados, como la atracción por la naturaleza o por los animales, por ejemplo. Alguna de las preocupaciones esenciales en las narraciones para adultos, como pueden ser la sexualidad, el dinero o la muerte, están prácticamente ausentes en la literatura infantil, o bien aparecen esporádicamente y de una manera especial: amor no sexual, sino fraternal o el dinero en la búsqueda del tesoro, por ejemplo (Lurie, 1999: p. 13).

Una de las características de la literatura infantil, defendida por Alison Lurie en *Don't Tell the Grown-Ups*, puede llamarnos especialmente la atención: me refiero al carácter subversivo de la buena literatura infantil y juvenil. Si bien es cierto que en todas las épocas se tiende a defender en ella los valores de la sociedad del momento, muchos de los mejores ejemplos se escapan a dicho cliché y sus ideales no son siempre los del mundo convencional de los adultos. De hecho, los textos preferidos por la infancia suelen ser aquellos en los que el autor no se ha olvidado de lo que significa ser un niño. Aquellos que exaltan la imaginación, la curiosidad, la rebeldía; los que animan a saltarse las normas, a soñar, a construirse una casa secreta en un árbol o a escaparse de una u otra manera de lo establecido. Los ejemplos son innumerables, tanto entre los clásicos, como *Tom Sawyer* o *Peter pan*, como entre los más actuales. En otros casos el rebelde puede ser uno solo de los personajes, que arranca una sonrisa pícaro en los lectores infantiles; si pensamos en una de las sagas que ha acompañado la infancia de muchos españoles en el siglo XX, *Las aventuras de Celia y Cuchifritín*, tenemos el ejemplo de *Matonkiki*. Pero, en la literatura más actual, la subversión suele ser más marcada e implica un cambio de valores (brujas buenas, princesas valientes y activas, etc.).

Finalmente, hay que tener en cuenta una peculiaridad formal de la literatura infantil: la recurrencia de los diálogos, frente a la escasa presencia de las descripciones, siendo la ilustración la que completará la función cubierta por la descripción en la literatura adulta. Todo ello, como acertadamente lo expone Bernardo Atxaga en el *Alfabeto sobre la literatura infantil*, porque los niños buscan lecturas con un ritmo ágil, un ritmo que esté a la altura de su inagotable e impaciente curiosidad. Los niños cuyos espíritus se han introducido en el estudio del escritor le dicen a éste que ellos desean textos con movimiento, textos que tengan acción y puedan seguirse por la simple curiosidad del qué *pasará después*. Entonces el autor les contesta lo clásico de “vuestras órdenes son deseos para mí” y decide emplear con abundancia el recurso del diálogo, y lo menos posible, por el contrario, el de la descripción. Consigue, mediante tal técnica, el movimiento deseado por sus principales lectores. Así es que por eso hay desde siempre diálogos en los textos para niños, por eso hay, desde los comienzos de la literatura infantil en el siglo XVIII, ilustraciones: porque el fantasma llamado *lector implícito* lo exige (Atxaga, 1999: 26).

2.- Historia y características de la literatura infantil

La delimitación de los orígenes del fenómeno de la literatura infantil dependerá del concepto que tengamos de dicho fenómeno. La existencia de una literatura específicamente destinada al público infantil surge en el siglo XVIII y se encuentra todavía en una etapa de expansión en la actualidad; es en las últimas décadas del XX, por ejemplo, cuando se han creado los libros para bebés (Colomer, 1999: 63).

Habrá que tener en cuenta una distinción inicial en dos grandes grupos dentro de la literatura que estamos analizando. Por un lado, la literatura anónima de tradición oral, que ha estado transmitiéndose a través de los siglos y que ha llegado a fijarse por escrito y a destinarse a la infancia, y, por otro lado, las obras que han sido escritas deliberadamente para los niños entre las que se cuentan las más actuales. De forma que una concepción amplia permite remitirse hasta la antigüedad para recoger ejemplos de literatura infantil:

El ánade y la luna:

Ca la compañía de los malos face el homne dubdar en los buenos; et él, escogiendo por buenos a los malos, face ser sospechados a los leales consejeros, e fácelo su mal recabdo errar, según erró el ánade que vió en el agua la luz de una estrella, e cuidó que era trucha, e entremetióse de la pescar, et cuando vió que non era nada, dejóla; e otro día vió un

pece en el agua, e cuidó que era como de ante viera, e dejóse de la buscar.

(*Calila e Dimna*)

Así lo avala la ya clásica e ineludible *Antología de la literatura infantil española* de Carmen Bravo-Villasante, que introduce la literatura oral de los tiempos pasados y comienza, precisamente, con los cuentos del *Calila y Dimna*, donde la mayor parte de los protagonistas son animales, como los dos lobos hermanos que dan título a la colección. Nos remontamos de esta forma hasta las tradiciones orales de la antigüedad, quedando fijado ya en castellano el *Calila y Dimna* con la traducción encargada por Alfonso X el Sabio hacia 1251. Cuentos medievales, ejemplares y deleitables que se convertirán en una de las fuentes de donde surgen las colecciones posteriores de cuentos y fábulas para la infancia, por eso dedicaremos el siguiente capítulo al análisis y evolución de dichos cuentos tradicionales.

En el ámbito hispánico, aunque Bravo-Villasante seleccione fragmentos del Marques de Santillana o de Don Juan Manuel entre las lecturas destinadas a la infancia, desde una óptica más específica la literatura infantil como tal no se desarrolla en España hasta finales del XIX y principios del XX. Con antecedentes, como las fábulas de Iriarte y Samaniego, que recogen el espíritu moralizante de La Fontaine, y otra serie de variaciones, adaptaciones y traducciones, uno de los momentos clave para el desarrollo de la literatura infantil en la península fue el trabajo difusor de la editorial Calleja de Madrid desde 1876 hasta 1936 (a la que nos dedicaremos en el apartado sobre la ilustración), que contribuyó a difundir con gran éxito de público los cuentos de Perrault, Grimm, Andersen, entre otras creaciones autóctonas, como la saga de las aventuras de *Pinocho*.

2.1.-- Desde los cuentos tradicionales...



(Ilustración de Maurice Sendak)

Dentro de la literatura de tradición oral podemos reseñar algunas características fundamentales, como el hecho de estar dirigida a un público popular,

no específicamente infantil, y la aparición de múltiples versiones diferentes, variaciones que son lógicas si se tiene en cuenta su origen en la oralidad. Aunque existen casos de fijación por escrito en épocas tempranas, como el que acabamos de mencionar, en general, el interés por la recogida y análisis de las tradiciones orales se expandió en el siglo XIX, coincidiendo con la industrialización el comienzo de la alfabetización de las clases populares; hecho que podía conllevar un riesgo de desaparición del necesario traspaso oral de dicha literatura.

Charles Perrault, ya en el siglo XVII, así como Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm en el XIX, entre otros, se dedicaron a recuperar y a escribir los textos de la tradición oral. Desde un punto de vista formal, los cuentos populares presentan una estructura narrativa sencilla y se enmarcan en fórmulas de apertura y cierre, del tipo “érase una vez...” o “colorín colorado, este cuento se ha acabado”. Vladimir Propp (1928) estableció 31 funciones o elementos constantes en dichos cuentos, en realidad podemos mencionar los nueve siguientes, más frecuentes en los cuentos maravillosos españoles (Rodríguez Almodóvar, 1983):

- Problema inicial (no tener hijos, encantamiento, ataque de un gigante, etc.)
- Convocatoria (el rey dicta un bando para salvar el reino o desencantar a su hija, por ejemplo)
- Viaje del héroe hacia la aventura
- Muestra de generosidad (del héroe hacia un animal o un anciano)
- Donación del objeto mágico (como recompensa)
- Combate (entre el héroe y el agresor)
- Pruebas (a las que se somete el héroe, ayudado por el objeto mágico)
- Viaje de vuelta del héroe (a veces es suplantado)
- Reconocimiento del héroe (y desenmascaramiento del falso héroe)

Desde la literatura popular de tradición oral hasta la literatura infantil escrita se produjo, sin embargo, un largo camino que fue introduciendo modificaciones importantes en los cuentos. Sus orígenes son generalmente muy antiguos; es el caso, por ejemplo, de uno de los cuentos de hadas más conocidos, *Cenicienta*, cuyas primeras versiones escritas están ya registradas en el siglo IX d.C., nada menos que en China (Bettelheim, 1999: 245). Este origen es relevante, puesto que nos explica la trascendencia de uno de los elementos más significativos del cuento de *Cenicienta*, las zapatillas de oro o cristal que sólo encajan en un pie diminuto, detalle que implica connotaciones de belleza y sensualidad en el mundo oriental, donde acostumbraban a vendar los pies a las mujeres para que no crecieran..

En la versión de Jacob y Wilhelm Grimm, se ofrecen todavía una serie de detalles algo truculentos sobre el tamaño del pie de las hermanastras:

Entonces su madre le tendió un cuchillo y le dijo:

- Córdate el dedo; cuando seas reina no necesitarás ir a pie.

La muchacha se cortó el dedo, metió a la fuerza el pie en la zapatilla y, ocultando su dolor, se presentó ante el hijo del rey. Tomándola por novia, éste la montó en su caballo y se la llevó...Miró entonces el pie de ella y, al ver que la sangre corría, el príncipe hizo volverse a su caballo...

(*Cenicienta*, Grimm, 2000:61)

Con el paso del tiempo y con la fijación de los cuentos tradicionales en la escritura este tipo de detalles truculentos se fueron censurando, buscando elementos menos inconvenientes para el nuevo público infantil. Es conocido, por ejemplo, el caso de *Caperucita roja*, publicado en Francia por Charles Perrault en 1697, quien ya eliminó alguno de los elementos más violentos de las versiones populares, como ha sido estudiado por Bettelheim. En algunas de dichas versiones anteriores se incluían sorprendentes alusiones propias del canibalismo:

“Buenos días, abuela, te he traído una buena hogaza caliente y una botella de leche.”

“Ponla en la artesa, mi niña. Coge un poco de la carne que está allí dentro y una botella de vino que está al lado del fregadero.”

Mientras comía, una gatita decía: “¡Puf! ¡Qué puerca...! ¡Se come la carne y se bebe la sangre de la abuela!”.

(Versión oral de Milán, Darnton, 1984) (Pisanty, 1995)

El lobo, después de devorar a la abuelita, ofrecía la carne de la abuela como comida y la sangre como bebida a la inocente niña, que llegaba a comérsela, hasta que una voz (un gato, por ejemplo) le advertía la procedencia familiar de dichos alimentos. Perrault y todas las versiones posteriores para niños eliminan las referencias al canibalismo.

Otros de los aspectos censurados en las versiones posteriores son los que tienen que ver con la sexualidad, en algunos ejemplos de la tradición la niña realizaba un verdadero strip-tease ante el lobo feroz, y en el cuento de Perrault todavía se desnuda y se mete en su cama “Le petit Chaperon rouge se déshabilla et alla se mettre dans le lit”. Pero Perrault, que escribe para las muchachas de la corte de Versalles introdujo una explícita moraleja al final del cuento:

Vemos aquí que los adolescentes

y más las jovencitas elegantes, bien hechas y bonitas,
hacen mal en oír a ciertas gentes,
y que no hay que extrañarse de la broma
de que a tantas el lobo se las coma.
Digo el lobo, porque estos animales
no todos son iguales: (...)
¿Quién ignora que Lobos tan melosos
son los más peligrosos?

(Perrault, 1983)

Todas estas modificaciones que se han ido introduciendo en los cuentos tradicionales a lo largo del proceso de fijación escrita, y, sobre todo, las versiones de Walt Disney tan difundidas en la pantalla hoy en día, hacen que a veces cueste reconocer algunos fragmentos de los relatos originales. Veamos, por ejemplo, el comienzo de uno de los cuentos más famosos recopilados en el siglo XIX:

Era un día de pleno invierno, los copos de nieve caían desde el cielo como plumas, y una reina estaba sentada junto a una ventana, que tenía el marco de ébano, y cosía. Y, mientras cosía y contemplaba la nieve, se pinchó un dedo con la aguja, y cayeron tres gotas de sangre en la nieve...

Un comienzo tan significativo que va a justificar el nombre de la protagonista del cuento: “Y, como el rojo resaltaba muy hermoso sobre la nieve, la reina se dijo: “¡Oh, si tuviera una niña blanca como la nieve, roja como la sangre y tan negra como el marco de ébano de la ventana!...y por eso le pusieron el nombre de Blancanieves” (Grimm, 1989: 282). Blancanieves es uno de los cuentos más difundidos, relatado durante siglos en todos los países europeos, desde donde se fue extendiendo a los demás continentes. El nombre de la niña suele permanecer invariable en casi todas las lenguas, con su referencia a la blancura de la nieve; resulta curiosa, sin embargo, una versión italiana titulada “La ragazza di latte e sangue” (“La chica de leche y sangre”), ya que las tres gotas de sangre derramada no caen sobre la nieve sino sobre leche blanca. Es un dato curioso que puede explicar otro de los procesos de modificación de la literatura tradicional, para adecuarse a las peculiaridades del país o de la zona, puesto que lo encontramos en varias versiones en Italia, en regiones donde la nieve es infrecuente.

El cuento de Blancanieves en el final establecido por los hermanos Grimm mantiene todavía detalles crueles que tienen que ver con el moralizante propósito de castigar la maldad de la madrastra:

...que quedó petrificada allí, incapaz de hacer un solo movimiento. Pero habían metido ya en el fuego unos zapatos de hierro y los trajeron con unas tenazas y se los pusieron. Y la reina tuvo que andar y bailar con los zapatos al rojo vivo, hasta que cayó muerta.

(Grimm, 1989: 302)

La protagonista, Blancanieves, termina felizmente, como todos sabemos, y ese final feliz es una de las diferencias entre los cuentos y los mitos, según Bettelheim, que entronca este relato con el mito de Edipo; la reina se muere de celos al ver que su hija o hijastra, según va creciendo, es superior y más hermosa que ella. En la tragedia griega de Edipo, que pasa también por dificultades edípicas, no sólo muere Yocasta, la madre, sino Layo, el padre, y el propio Edipo se saca los ojos. Por eso la manera en que el cuento de hadas y el mito clásico presentan las relaciones edípicas y sus consecuencias es totalmente diferente. A pesar de los celos de su madrastra, Blancanieves no sólo sobrevive, sino que además alcanza la felicidad (Bettelheim, 1999: 206).

Pero los problemas relacionados con el mito de Edipo y con las relaciones incestuosas eran frecuentes entre los cuentos tradicionales. De la historia de *Cenicienta*, por ejemplo, se han recopilado 345 versiones, en una gran parte de las cuales la heroína huía de un padre desnaturalizado que quería casarse con su hija (Cox. 1893). En otro de los cuentos de Grimm, *Pelissurta*, que guarda muchas similitudes con *Cenicienta*, podemos asistir al inicio del conflicto:

-Quiero casarme con mi hija-dijo entonces a sus consejeros-, puesto que es el vivo retrato de mi difunta esposa y puesto que no puedo encontrar ninguna otra novia que la iguale.

Al oír esto, los consejeros se sobrecogieron.

- Dios ha prohibido que un padre se case con su hija- le dijeron-; puesto que del pecado no puede nacer nada bueno, ello conduciría al reino de la ruina.

(Grimm, 2000: 125)

Ya aparece de manera explícita la reconvencción moral al deseo incestuoso del rey. Volvemos una vez más sobre la evolución que han ido sufriendo los cuentos tradicionales a lo largo del proceso de fijación en la escritura.

En el ámbito de lo hispánico, resulta interesante establecer la cronología de la introducción de los cuentos de Perrault y Grimm, que en castellano fue, como veremos, bastante temprana en relación con las otras lenguas peninsulares. La primera edición de Perrault fue realizada por Cabrerizo en Valencia en 1830 (aunque no incluía el nombre del autor); en cuanto a las primeras traducciones de los cuentos

alemanes de los hermanos Grimm, contamos con la versión en castellano de Emma Baneston en 1885.

En catalán, sin embargo, la primera edición completa de Grimm, de los *Conts d'enfants i de llar*, traducida por Carles Riva, no se produce hasta 1919. En el País Vasco, las primeras versiones parciales en euskera se retrasan hasta 1929 (la de Josefa Altuna con sólo quince cuentos y la de Y.A.Larrakoetxea, *Grimm Anayen Berrogetamar Ume Ipuin*, que cuenta ya con cincuenta cuentos según indica el título). En cuanto a la literatura gallega, su desarrollo es muchísimo más tardío, y nos remontamos hasta la primera edición de Eubensei, *Os Contos de Grimm*, que no aparece hasta 1983 en las ediciones Xerais de Galicia. En el último capítulo profundizaremos en las peculiaridades de cada una de estas literaturas peninsulares, ahora nos interesaba esta cronología como muestra de la discronía con la que ha evolucionado cada una de ellas con respecto a la adopción del acervo de la tradición oral europea.

En ese camino desde la herencia de la tradición oral hasta la producción literaria actual existen una serie de factores condicionantes de gran relevancia, como las ilustraciones. La conversión de la literatura infantil en literatura escrita ha conllevado también la aparición de las imágenes, ya que los cuentos se crean actualmente más para ser vistos y leídos que para ser oídos.



2.1.1.-Evolución de las ilustraciones

“and what is the use of a book,” thought Alice,
“without pictures or conversations?”

(Ilustración de John Tenniel, *Alicia*, 2000)

No se puede desarrollar un estudio de la historia de la literatura infantil sin tener en cuenta el papel primordial que juega la ilustración en este fenómeno y las variantes que podemos encontrar en la función de las imágenes. Si desde tiempos remotos ya se utilizaba la imagen para comunicarse con la población analfabeta (como en las iglesias románicas, por ejemplo), pronto se incorporó su capacidad de atracción a la literatura infantil (ya en 1658 el pedagogo checo Comenius realizó el primer libro ilustrado de conocimientos para niños: *Orbis sensualium pictus*, *El mundo en*

imágenes). Con la generalización de la enseñanza de la lectura en el siglo XIX, la ilustración dejó de ser imprescindible y pasó a convertirse en un adorno cautivador; pero su función en el mundo de la infancia nunca ha dejado de ser un elemento crucial.

Por eso nos parece significativa la interrogación puesta por Lewis Carroll en boca de la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas*: “¿y de qué sirve un libro –pensó Alicia- si no tiene ilustraciones ni diálogos?” (Carroll, 2000: 19). Con esta misma cita comienza el recién publicado, *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, al que tenemos que remitir para la revisión de las ilustraciones en las publicaciones españolas del último siglo.

El autor, García Padrino, se remite hasta finales del siglo XIX, cuando las imágenes comenzaron a aparecer en periódicos, revistas y ediciones al alcance de niños y jóvenes. Las ilustraciones anteriores a 1890 en España eran anónimas y no fue hasta esta última década cuando aparecieron las primeras firmas de artistas dedicados a los lectores infantiles. En la transición al siglo XX la literatura para niños seguía en manos de un fuerte didactismo, rozando en ocasiones la pedantería, y la correspondencia gráfica a tales textos era de un tratamiento realista tendente a la idealización.

En la España de finales del XIX y principios del XX, el hito más destacado de la literatura infantil correspondió a la labor editorial de Saturnino Calleja, en su “primera etapa” (1875-1915). Se propuso hacer mucho más atractivos los cuentos y los libros escolares para los niños y, de esta forma, participó en la difusión de los cuentos de Perrault, Grimm y Andersen, entre otros; objetivo que logró con gran éxito de público, como queda constancia en la frase popular “tienes más cuento que calleja”.



(“Blancanieves”, *Cuentos clásicos*, facsimil de 1984)

La labor pionera de Calleja en España tiene sus similitudes con la que llevó a cabo Newbery en los orígenes de la literatura infantil inglesa, que se produjeron con bastante anterioridad, ya en el siglo XVII. Este temprano nacimiento en Gran Bretaña se corresponde con un amplio desarrollo de la ilustración para niños en aquel país con el romanticismo y la época victoriana; recordemos a modo de ejemplo las delicadas representaciones de una infancia idealizada en la obra de Kate Greenaway (1846-1901).

En el ámbito hispánico el desarrollo fue más tardío, "*Primera Edad de Oro en la ilustración infantil*" es el calificativo que utilizan algunos autores para el momento en que se fueron adoptando nuevas concepciones estéticas que propugnaban una radical superación de las corrientes decimonónicas (García Padrino, 2004). Se refieren a las primeras décadas del siglo XX, cuando en torno a 1910 surgió el concepto de *álbum de imágenes*, donde lo importante no era ya la mera recreación plástica de un texto adornado por unas imágenes, sino que ofrecía un conjunto unitario formado por sus componentes literarios, plásticos y gráficos. Resultó crucial para este cambio la entrada en nuestro mercado editorial de obras publicadas en otros países, especialmente Francia e Inglaterra, y el conocimiento de las últimas tendencias estéticas, las vanguardias y las técnicas de diseño y confección de carteles.

En este sentido, una de las colecciones más significativas fueron los *Pinochos* realizados por la editorial Calleja bajo la dirección de Bartolozzi (*Pinocho en la China, en la luna, en la India, en Jauja, etc.*), que con su imaginación y el poder llamativo de los colores puros en sus ilustraciones, marcaron la infancia de muchos españoles (véase la ilustración que acompaña el título del presente trabajo).

Surgen así nuevos géneros de literatura infantil, en los que la imagen ya no es sólo un adorno, sino que se convierte en un elemento constructivo, como en el caso del álbum ilustrado que acabamos de mencionar. En algunos ejemplos más recientes, la ilustración no sólo complementa la información o sustituye las descripciones, sino que llega a oponerse frontalmente al texto escrito, como veremos más adelante. Tenemos que detenernos ahora en las circunstancias que han ido acompañando esta evolución desde la tradición oral hacia los libros para niños actuales.

2.1.2.- Vicisitudes entre fantasía y realidad

El largo camino desde la literatura tradicional de la que hablábamos en el apartado anterior hasta las muestras literarias más recientes, ha estado condicionado por una importante modificación de las costumbres en nuestras sociedades. En los siglos XVIII y XIX se fueron gestando posiciones enfrentadas entre los partidarios de

un enfoque moralizante y los defensores de la fantasía, una dura batalla entre las obras didácticas para niños y la magia de los cuentos populares.

Para hacernos una idea de las proporciones de esta polémica, incluyo a continuación la tajante opinión escrita por Madame Geulis en el siglo XVIII:

¿Qué libros daremos a los niños? ¿Qué deben hacer ellos hasta cumplir los 15 años? ¿Deberían leer acaso libros de magia o *Las Mil y una noches*? Jamás daré ninguno de ellos a mis hijas e hijos. No hay en estos libros ni rastro de enseñanza moral. Sólo hablan de amor. Y las historias de príncipes y princesa enamoradas son malas, porque los niños se conmueven con lo maravilloso y su memoria se llena de jardines maravillosos y de palacios construidos con diamantes. Las imágenes fantásticas dan ideas falsas a los niños.

(Citado en Atxaga, 1999: 45)

Tras los fenómenos de la industrialización y la escolarización, la literatura infantil se dirigía al niño en las aulas, para el que leer era un ejercicio, un deber; de forma que esta literatura corría el riesgo de convertirse en sierva de la pedagogía y podía ser uno de los instrumentos para transmitir la ideología de las clases dominantes. Si analizamos el enfervorizado discurso de la dama dieciochesca, veremos que no solo le ofende la ausencia de enseñanzas morales, sino que, sobre todo le preocupa la presencia de “lo maravilloso”, de lo fantástico, porque da “ideas falsas” a los niños. Claro, pensándolo bien, el desarrollo de la imaginación y de la creatividad puede sentar las bases para cualquier tipo de cambio, incluidos los cambios sociales; cualquier subversión requiere un cierto grado imaginación y creación por parte de un individuo, la fantasía podía ser peligrosa.

Aunque pueda parecer increíble, todavía actualmente hay personas para las que los elementos fantásticos pueden suponer un problema en los cuentos para niños. Afortunadamente son casos aislados, pero no puedo evitar recordar una anécdota personal con los encargados de una editorial. Habiéndoles entregado una narración en la que una niña traspasaba las fronteras de la realidad y se introducía en los cuadros de un gran pintor, la encargada me llamó y me dijo que tenía que modificar la historia porque... “¡eso no era posible!, y podía confundir a los niños”. Yo le contesté que, desde esa perspectiva, para ella no debía ser posible la mayor parte de la literatura infantil, y le recordé las calabazas que se convierten en carrozas y las ranas que se transforman en príncipes. Respaldo ahora mis argumentos con las palabras del siempre acertado autor de la *Gramática de la fantasía*.

Gianni Rodari defiende la necesidad de una valoración distinta de la imaginación. Es imprescindible, en primer lugar, rechazar esa tradicional oposición

entre fantasía y realidad, en la que realidad significa lo que existe y fantasía aquello que no existe. Esa oposición no tiene sentido. ¿No existen acaso los sueños? ¿No existen los sentimientos por el hecho de no tener cuerpo? ¿De dónde sacaría la fantasía los materiales para sus construcciones si no los tomara, como de hecho hace, de los datos de la experiencia, ya que no entran en la mente más datos que los de la experiencia? La fantasía es un instrumento para conocer la realidad (Rodari, 2004: 2).

Sin embargo, todavía en la primera mitad del siglo XX triunfaba en Europa una pedagogía racionalista que condenaba los cuentos populares como símbolos de una sociedad anticuada. Se difundieron versiones que suprimían totalmente la carga de violencia, como la de *Caperucita Roja* llevada a cabo por Elena Fortún en los años treinta, en la que el lobo se comía solamente el reflejo de Caperucita en el espejo. El interés de transmitir los cuentos en su forma original vino de la mano del psicoanálisis en la década de los setenta como veremos a continuación.

2.2.- Hasta la literatura infantil actual



(Ilustración de Subi, Joan Subirana, para *El petit Dalí...i el camí cap als somnis*, Lumen, 2003)

En el ámbito hispánico, desde la labor editorial pionera de Saturnino Calleja a finales del XIX, sin olvidar hitos de la primera mitad del XX, como los *Pinochos* de Salvador Bartolozzi (basados en el muñeco italiano de Carlo Collodi) o los *Celias* de Elena Fortún y la *Antoñita la fantástica* de Borita Casas, entre otros, hasta el *boom* de la literatura infantil a partir de la década de los setenta, entre ambas fechas media un difícil paréntesis producido por el estallido de la guerra civil y el primer franquismo, que, como era de esperar truncaron de raíz la innovadora evolución literaria que se estaba produciendo a principios de siglo. Afortunadamente, hacia 1960, con el

aliciente del Premio Lazarillo y con la aparición de nuevos creadores e ilustradores (como Pacheco, Balzola, etc.), se fue produciendo una clara consolidación de las tendencias artísticas y literarias.

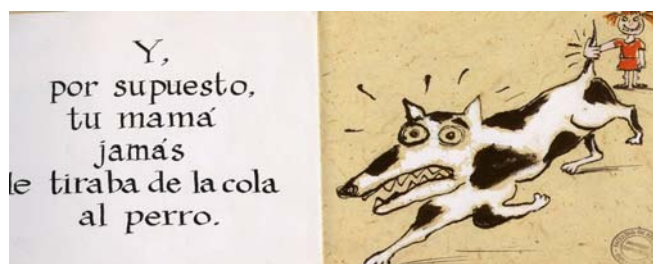
Después de los avatares de rechazo de la fantasía referidos en el capítulo precedente (que se vieron potenciados en la primera posguerra), la revalorización de los cuentos populares se llevó a cabo a partir de los años setenta, con las interpretaciones psicoanalíticas de Bettelheim sobre el beneficio que obtienen los niños de estas narraciones. Y, aunque durante la década de los ochenta desde la crítica feminista se pusieron en entredicho muchos de sus valores, la reivindicación educativa de la fantasía ha sido duradera.

2.2.1.- Características de la moderna literatura infantil

Una de las grandes novedades temáticas de los cuentos actuales se centra en la búsqueda de valores no discriminatorios y se plasma en inversiones de roles, con sus princesas valientes, decididas y activas o sus dragones buenos y mansos. Es decir, la aparición de las preocupaciones de las sociedades actuales, como el papel de la mujer, el pacifismo, la interculturalidad o la ecología (*El último lobo y caperucita* de García Sánchez y Pacheco o *Buscando a Baltasar* de Benavides y Egido, como ejemplos de preocupación ecológica y de la multiculturalidad).

Actualmente, los cuentos no se crean tanto para ser oídos, como para ser vistos y leídos; conversión en literatura escrita que ha otorgado un papel primordial a la ilustración y al formato. Surgen así nuevos géneros de literatura infantil, en los que la imagen ya no es sólo un adorno, sino que se convierte en un elemento constructivo.

En algunas ocasiones la ilustración no sólo complementa la información o sustituye las descripciones, sino que llega a oponerse frontalmente al texto escrito. El contraste entre la letra y la imagen puede producir efectos humorísticos que favorecen la rebeldía, y que, desde luego, encantan a los niños; como en este subversivo ejemplo, de la obrita francesa *Maman était petite avant d'être grande* (*Mamá fue pequeña antes de ser mayor*), en el que toda la historia se basa en el paradójico contraste entre texto e ilustraciones:



(Larrondo, V. y Desmarteau, C., 2001)

Siguiendo los cambios introducidos en el proceso que va desde la tradición oral hasta la literatura infantil escrita, hemos llegado hasta uno de los ejemplos más recientes de nuevos géneros, álbumes ilustrados como éste donde las imágenes tienen función narrativa e incluso contradicen el texto.

La reivindicación del humor y de la fantasía va a ser una de las constantes de la literatura para niños, ya no se trata de una argumentación defensiva, sino de proclamar las grandes virtudes de la fantasía de una manera explícita; como Josep Albanell en *Dolor de rosa*, en el que un escritor infantil se encuentra con la “Señora Realidad”: “La mujer se me quedó mirando con los ojos como platos... Así pues, amasé aquellos trozos de realidad y los convertí en un unicornio volador”. En las obras recientes encontramos un margen de admisión más amplio para la ruptura de límites y normas, al mismo tiempo que se acepta una mayor ambigüedad y pluralidad en torno a la complejidad de los conflictos.

De igual forma, en los relatos se reflejan los cambios sociológicos que nos rodean; el retrato familiar, por ejemplo, ya no responderá a las grandes familias tradicionales de la vida rural, sino a las más frecuentes familias urbanas nucleares, con los padres y uno o dos hijos, e incluso empiezan a aparecer referencias a las familias monoparentales de madres solteras o de separados. Es frecuente la crítica social, desde los valores de libertad o humanismo, el rechazo del autoritarismo unido a un elogio de la vida rural o de la armonía con la naturaleza; contamos con buenos ejemplos en obras como *Momo* de M. Ende (1978) o *El oso que no lo era* de F. Tashlin (1981).

Otro de los aspectos introducidos por las corrientes postmodernas en la literatura infantil y juvenil se refleja en un llamativo aumento del juego de alusiones intertextuales, no sólo entre las obras escritas sino también entre sistemas o códigos diferentes, como el cine la música y la pintura. Proliferan así los relatos basados en la obra de grandes pintores, sobre Salvador Dalí, por ejemplo, los ejemplos son numerosos; desde *El pequeño Dalí... y el camino hacia los sueños* de Anna Obiols (con una de cuyas ilustraciones abríamos este apartado), hasta *Salvador Dalí, píntame un sueño* de Montse Gisbert (2003) o *El somni d'en Dalí (El sueño de Dalí)* con texto e ilustraciones de Carles Rabat (2003).

Estos últimos ejemplos nos han conducido hacia un ámbito diferente, Cataluña, con textos para niños escritos en otra de las lenguas peninsulares; así que vamos a dedicar un capítulo al análisis de la evolución literaria en esas otras comunidades con culturas e idiomas específicos.



2.2.2.- Literatura infantil catalana, vasca y gallega

(Ilustración de Antton Olariaga)

En el apartado dedicado a los cuentos de tradición oral, ya hemos establecido una cronología con las fechas de traducción en cada una de las lenguas peninsulares. En ella quedaba patente una cierta discronía en la evolución de las distintas literaturas; con la recepción de los cuentos de Grimm, veíamos que en castellano aparecían ya a finales del siglo XIX, mientras que en catalán y vasco no lo hacían hasta principios del XX, y en gallego el retraso era tan evidente, que no se traducían hasta 1983.

Las peculiaridades históricas y culturales de estos ámbitos, como la situación diglósica, con los problemas a los que se ha enfrentado la segunda lengua en cada uno de los casos, así como el sentimiento nacionalista que ha impulsado dichas literaturas y otra serie de factores políticos y educativos, van a condicionar, sin lugar a dudas, su especificidad.

En Cataluña, será con el resurgimiento nacionalista del siglo XIX cuando se inicia un amplio movimiento cultural y literario, la *Reinaxença*, que, entre sus múltiples labores, recupera *la rondalla popular* como modelo literario infantil. A mediados del siglo XIX, Barcelona se va consolidando ya como uno de los centros editoriales de mayor trascendencia y concentra a autores que escriben o traducen para niños en catalán; quizá una de las más destacadas fue la labor de F.P.Briz, que publicó el *Llibre dels angels* (1865) y recopiló cinco volúmenes de cantos populares con el título *Cansons de la terra*.

Pero fue en el XX, con la escolarización obligatoria, y la presencia de la lengua catalana en la misma, cuando autores de la talla de Josep Carner y Carles Riba escriben y traducen al catalán numerosas obras para niños. Riba fue el traductor de la primera edición de los Grimm (1919-1921), mientras que Carner tradujo *Los cuentos de Andersen* (1918), *Las aventuras de Tom Sawyer* (1918) o *Alicia en el País de las Maravillas* (1927). Otras figuras cruciales fueron las de la escritora y dibujante Lola Anglada (*En Peret*, 1928) y sobre todo la de Joseph M^a Folch i Torres, que fue no sólo escritor sino director de una de las revistas más emblemáticas en los orígenes de la literatura infantil catalana: *En Patufet* (1904).



Con la guerra civil, sin embargo, se cortó de raíz este inicio de la literatura para niños en Cataluña, hasta el punto de que entre 1939 y 1946 no se editó un solo libro infantil en catalán, y durante el franquismo, hasta los años sesenta, sólo se publicaron algunas reediciones de obras anteriores.

El resurgimiento de la literatura infantil en catalán se produjo a partir de los años sesenta y contó con tres iniciativas fundamentales: la aparición de la revista para niños *Cavall Fort* en 1961, el nacimiento de la editorial infantil La Galera en 1963 y el próspero desarrollo de álbumes ilustrados, como la serie “Babar” o los “Albums de Père Castor”. Una nómina de autores importantes (agrupados en torno a La Galera), como Joan Barceló, Mercé Canela, Per Calders o Joles Senell, reinician el camino de una literatura infantil catalana que, actualmente, tiene gran trascendencia. Una de las peculiaridades de dicho desarrollo literario, frente al contexto español y europeo, es la mayor abundancia de revistas y “bibliotecas” infantiles y juveniles, quizá debido al coste de las tiradas de libros reducidas para los lectores catalanes.

Vamos a dedicar un espacio reducido al caso de la literatura infantil en Galicia porque, dadas sus especiales circunstancias lingüísticas, el retraso en la aparición de libros para niños en gallego ha sido notable y, todavía a finales del siglo XX, la situación era precaria (Galicia aún esperaba sus Perrault y sus Grimm, por ejemplo). Sólo mencionaremos la importancia de la editorial Galaxia (creada en 1963) y, a modo de ejemplo, dos autores autóctonos que han mostrado interés por la literatura infantil: el novelista Carlos Casares, autor de la serie de cuentos *A galiña azul* y Xose Neira Vila, con una selección como *Contos vellos para rapaces novos*.

La evolución de **la literatura infantil vasca** sigue un camino paralelo al de la catalana, aunque con un cierto retraso cronológico y con menor desarrollo editorial. La aparición del euskera en letra impresa fue tardía y escasa, sólo existen algunas excepciones, en volúmenes siempre de carácter religioso-educativo (como el *ABC edo Christinoen Instruktionea*, de Joannes Leizarraga en 1571); todavía en el XIX, la enseñanza estaba en manos del clero y se impartía en latín o castellano, nunca en vasco. A principios del XX, comenzó a promocionarse la lengua vasca, con promotores como Azcue, Sabino Arana o López de Mendizábal, que publicó en su propia editorial cartillas y textos escolares. Pero la guerra y el franquismo truncan los proyectos editoriales; según las estadísticas de Torrealday (en *Euskal Idazleak Gaur*, 1977), entre 1937 y 1960, es decir, en 23 años se publican solamente noventa libros en euskera, y casi ninguno es infantil.

La moderna literatura infantil vasca surge a partir de la década de los sesenta, impulsada por el desarrollo de las *ikastolas* y por el nuevo proyecto de unificación de la lengua (encargado a Luis Mitxelena y aceptado en el Congreso de Aranzazu de 1968)

La delicada situación diglósica de la lengua vasca va a condicionar toda la producción infantil; así los autores en el País Vasco no van a escribir siempre en búsqueda de la expresión bella, sino que tratan de alfabetizar al lector. Los libros didácticos o semididácticos se convierten en los más importantes, y a estos afanes de difusión del euskera se suma la preocupación nacionalista; lo mismo que en el resto de las culturas minorizadas, la literatura es un instrumento para despertar en el niño el cariño hacia su nación y sus costumbres (Calleja, 1988: 136).



Una de las características más llamativas de la literatura infantil en euskera es el primer plano ocupado por las traducciones; en algunas colecciones infantiles, por cada cincuenta libros traducidos apenas aparecen diez originales. La explicación es que, con la promoción de la lengua vasca en las *ikastolas* y otros ámbitos, la demanda comienza a ser mayor que la oferta, y la traducción de libros para niños escritos en otras lenguas es el recurso más socorrido.

A pesar de todo, los creadores van surgiendo y, dejando atrás los objetivos alfabetizadores y el didactismo, realizan contribuciones literarias notables. Es el caso de Joseba Irazu, más conocido por el seudónimo de Bernardo Atxaga, que ha publicado numerosos álbumes infantiles (*Nikolasaren abenturak eta kalenturak*, *Ramuntxo detective*, *Sugeak txoriari begiratzen dionean...*), ganando con este último título en 1983 el Premio de Literatura Infantil “Xavier Lizardi”. Entre la nómina de escritores de literatura infantil, como Mariasun Landa, Ander Lertxundi o Xavier Mendiguren, también encontramos ilustradores destacados, como Anttón Olariaga, que son, en sus propias palabras, “narradores gráficos de cuentos”, como vemos en la imagen con la que abrimos este capítulo sobre las diferentes literaturas peninsulares. En ella, el poema “Egun batez” (“Un día”) venía inserto en la propia ilustración y por su belleza paraleléstica lo incluyo ahora traducido (Calleja, 88: 265):

Un día, mientras estaba
bordando en una sala,
oí que en el mar

Un día, mientras estaba
remendando redes en el muelle,
vi, en la casa blanca,

un marino cantaba.
Un marino cantaba
y decía estos versos

a una hermosa niña que bordaba.
Una hermosa niña que bordaba
y decía estos versos.

He querido terminar el breve análisis de las peculiaridades específicas de las literaturas catalana, gallega y vasca, con un poema, para hacer referencia a un género literario de gran trascendencia en el ámbito infantil, pero que no voy a estudiar ahora por motivos de extensión y de delimitación del presente trabajo. Esperamos poder ampliar en próximos estudios nuestro recorrido por la literatura infantil hacia los géneros poéticos y teatrales; por el momento, remito a los lectores al artículo “Poesía y lenguaje infantil: *Cantan las niñas en alta voz*” (García Carcedo, 2004).

3.- Conclusiones

En este artículo hemos tratado de realizar una aproximación al mundo de la literatura infantil en el ámbito de lo hispánico. Partiendo de la teoría de la recepción, hemos definido el concepto desde una perspectiva abierta, aceptando como literatura infantil, todas las obras literarias que se hayan ganado o se estén ganando el aprecio de ese público tan especial, es decir, la literatura que gusta a los niños y que contribuye a su iniciación en el diálogo cultural establecido en nuestras sociedades a través de la comunicación literaria.

Hemos llevado a cabo una revisión de la evolución histórica de la literatura infantil, desde los cuentos provenientes de la tradición oral hasta las variantes que se han ido introduciendo en su fijación escrita y su recepción en cada una de las lenguas y literaturas peninsulares (castellana, catalana, gallega y vasca).

Desde las versiones orales o las de Perrault, Grimm o Andersen y sus traducciones, pasando por los ejemplos más representativos de la literatura infantil española en la primera mitad del siglo XX (las ediciones de Calleja, los *Pinochos* de Bartolozzi o los *Celia* de Elena Fortún), hemos llegado a esbozar las características más llamativas de las obras literarias para niños en la actualidad, así como la evolución en las inseparables ilustraciones. Dejamos para próximos trabajos el rico mundo de las literaturas hispánicas al otro lado del Atlántico, así como el análisis de los géneros poéticos y teatrales a los que sólo nos hemos referido puntualmente.

Por último, queremos terminar con unas recomendaciones que se desprenden del panorama que hemos ido analizando. En la selección de las obras destinadas al niño, recomendamos no perder de vista nunca los aspectos lúdicos y el placer de la lectura, porque, como acertadamente decía el novelista Daniel Pennac: “El verbo leer

no soporta el imperativo. Aversión que comparte con otros verbos: el verbo “amar”..., el verbo “soñar”...

Para una literatura infantil que no caiga sobre los niños como un peso externo o como una tarea aburrida, sino que salga de ellos, viva con ellos, para ayudarlos a crecer y a vivir más arriba, estamos de acuerdo con Rodari, tendríamos que conseguir relacionar íntimamente estos tres sustantivos: imaginación-juego-libro.

4.- Bibliografía

ATXAGA, Bernardo (1999): *Alfabeto sobre la literatura infantil*, Valencia, Media vaca, (ilustraciones de Alejandra Hidalgo).

BETTELHEIM, Bruno (1999): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973): *Antología de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel.

CALLEJA, Seve y MONASTERIO, Xavier (1988): *La literatura infantil vasca*, Bilbao, Mensajero.

CARROLL, Lewis (2000): *Alicia en el país de las maravillas / A través del espejo / La caza del Snack*, Barcelona, Óptima.

CERRILLO, Pedro y GARCÍA PADRINO, Jaime (Coord.) (1999): *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

COLOMER, Teresa (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.

COX, Marian R. (1893): *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*, Londres, David Nutt.

Cuentos clásicos. Cuentos de Calleja en colores (1984), Ilustraciones de José Zamora y Rafael Penagos, Introducción de Carmen Bravo-Villasante, Facsimil impreso en Hurope, Barcelona, 1984.

GARCÍA CARCEDO, Pilar (2004): “Lenguaje infantil y poesía: *Cantan las niñas en alta voz*”, en *Didáctica(Lengua y Literatura)*, nº 16, Universidad Complutense.

GARCÍA MONTERO, Luis (2000): *Lecciones de poesía para niños inquietos*, Granada, Comares.

GARCÍA PADRINO, Jaime (2004): *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GARCÍA PADRINO, Jaime (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Pirámide/Fundación GSR.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (1989): *El enebro y otros cuentos de Grimm*, (Selección de Lore Segal y Maurice Sendak), Barcelona, Lumen.

JANER MANILA, Gabriel (2002): *Infancias soñadas y otros ensayos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

LARRONDO, Valérie y DESMARTEAU, Claudine (2001): *Maman était petite avant d'être grande (Mamá fue pequeña antes de ser mayor)*, Madrid, Kókinos.

LURIE, Alison (1999): *Ne le dites pas aux grands*, Paris, Rivages.

MENDOZA FILLOLA, Antonio (1999): "Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria", en *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

PENNAC, Daniel (2003): *Como una novela*, Barcelona, Anagrama.

PERRAULT, Charles (1983): *Cuentos de antaño*, Madrid, Anaya.

PISANTY, Valentina (1995): *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós

RODARI, Gianni: "La imaginación en la literatura infantil", en *Perspectiva escolar*, nº 43 y en *edicionesdelsur.com*.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A (1983): *Cuentos al amor de la lumbre I y II*, Madrid, Anaya.

WEBGRAFÍA

www.cervantesvirtual.com/portal/Platero (Portal de Literatura Infantil y Juvenil)

www.fundaciongsr.es (Portal de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez)

www.uclm.es/cepli (Portal de Promoción de la Lectura y la Literatura Infantil de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca)