

Relecturas de *Caperucita Roja*: comprender el arquetipo desde el cuento

New Approaches to Little Red Riding Hood: Understanding the Archetype through the Folktale

GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO

DOCTOR EN FILOLOGÍA HISPÁNICA. PROFESOR AYUDANTE DOCTOR (UCM)

Resumen

Los cuentos tradicionales son un conjunto de narraciones de origen desconocido. Transmitidas de forma oral, forman parte también del acervo de las diferentes literaturas. Conocerlos es una necesidad para los docentes de Infantil y Primaria, toda vez que suponen una serie de arquetipos humanos que vamos, a la vez, repitiendo y transformando. *Caperucita Roja*, uno de los cuentos más antiguos, pero también de los conocidos en la actualidad, produce reelaboraciones de forma permanente. Algunas se dedican al público infantil, pero otras están dirigidas a los adultos, para los que el cuento adquiere matices que los niños apenas intuyen y que están también presentes en él.

Palabras clave: Caperucita Roja, cuentos tradicionales, mitología, literatura infantil y juvenil, intertextualidad, educación literaria.

Abstract

Folktales –fairy tales– are stories from unknown origin that have been orally transmitted through generations and play a central role in the different national literatures. Getting to know them is a must for pre-service school teachers, since they entail a set of human archetypes that are both simultaneously repeated and transformed. *Little Red Riding Hood*, one of the oldest tales and at the same time one of the most popular ones nowadays, undergoes constant rewritings. Some of them are aimed for children, while others are written for adults, who are able to unveil hidden details present in the story that are hardly known to children.

Key words: *Little Red Riding Hood*, folktales, mythology, children's and youth literature, intertextuality, literary education.

1. LOS CUENTOS TRADICIONALES: UN EJEMPLO DE LABILIDAD

¡Cuán magnífica cosa es la inocencia! Lástima que, a su vez,
no sepa preservarse y se deje seducir fácilmente.

(Immanuel Kant,
Fundamentación para una metafísica de las costumbres).

Los cuentos tradicionales son un conjunto de narraciones anónimas, procedentes de la tradición oral universal, que nuestra especie, más allá de las culturas, arrastra consigo, parece que, desde los orígenes, adaptándolas a los sucesivos cambios sociales e ideológicos. Son los mismos que conocemos, en traducción del francés y el inglés, como *cuentos de hadas*. Angela Carter se refirió a esta denominación de la siguiente forma:

En el concepto «cuento de hadas» utilizamos figurativamente el lenguaje: lo empleamos de manera laxa para describir una masa gigantesca de narraciones, infinitamente diversas, que fueron una vez, y en algunos casos siguen siendo, transmitidas y diseminadas por todo el mundo a través del boca a boca. (Carter, 2017, p. 17).

Es decir, como reconocía la propia Carter, «entre sus páginas vas a encontrar realmente pocas hadas» (Carter, 2017, p. 17). Además, hay cuentos de hadas escritos por autores como Madame D'Aulnoy, la condesa de Segur, Hans Christian Andersen o don Juan Valera que sólo en parte tienen que ver con esta *masa gigantesca* a la que se refería Carter; estos autores manejaron esa *masa* a su antojo, de forma consciente, aportándole su particular visión del mundo. Son, por lo tanto, cuentos literarios y no «cuentos tradicionales», como llamamos en español a los primeros.

Conocerlos a fondo no es una opción para quienes se dedican a la docencia, sino una necesidad, toda vez que acompañan a la humanidad desde que tiene memoria, en un doble recorrido oral y escrito (González Marín, 2005). De nuevo en palabras de Angela Carter:

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la *literatura*, tanto la ficción como la poesía, ha sido narrada, no escrita; oída, no leída. Por ello los cuentos de hadas, los cuentos populares, las historias de tradición oral constituyen todos el lazo más fundamental que tenemos con los imaginarios de los hombres y de las mujeres corrientes cuya labor ha dado forma a nuestro mundo. (Carter, 2017, p. 18).

Ello supone, en término acuñado por Ramón Menéndez Pidal, una «vida en variantes» que convive y se ve influida por una serie de versiones fijas que muestran el recorrido. Se trata, por lo tanto, de un conjunto lábil y resiliente, dado que se va adaptando a circunstancias de todo tipo. Su adecuación, o falta de adecuación, al mundo actual es, en buena medida, cosa de los adultos, puesto que:

Conforme el pasado se va diferenciando del presente, y conforme se va desvaneciendo, a un ritmo todavía más rápido en los países en vías de desarrollo que en los más desarrollados en industrializados, necesitamos averiguar cada vez más detalles sobre quiénes éramos para ser capaces de conjeturar quiénes podemos acabar siendo. (Carter, 2017, p. 18).

2. CON EL EJEMPLO DE CAPERUCITA

Todo lo visto anteriormente hace que los cuentos se vayan cruzando entre sí y que cada período o cultura haya destacado algunos de ellos. De entre los más recurrentes en la actualidad, destaca por su vigor *Caperucita Roja*. Sobre sus orígenes, versiones y categorización como cuento o mito, son ya clásicos los estudios de Bolte y Polivka (1913) sobre las fuentes de los cuentos de los Grimm, o el de Bettelheim (1977) sobre la importancia psicológica de los cuentos de hadas. Ya centrados en el cuento que nos ocupa, destacan los trabajos de Zipes (1983), el volumen colectivo coordinado por Dundes (1989) o los de Pisanty (1995), Ritz (2000), Orenstein (2003), González Marín (2005) y Gómez Blaya (2016).

Sin embargo, llama la atención el escaso estudio de versiones en el ámbito hispánico, frente a la frecuencia con la que acudimos al cuento, incluso en el habla diaria. En este sentido, es necesario destacar los trabajos de Colomer (1996), Rodríguez Almodóvar (s. f.), Perera Santana (2002), Noguerol (2011), Barucz (2011), Escribano Hernández (2011) y Vekić (2011), que no han agotado, ni mucho menos, el tema. Sólo Noguerol, sin ser exhaustiva, hace referencia a las siguientes:

En el ámbito hispánico, la recuperación de los cuentos de hadas ha sido llevada a cabo por narradoras tan relevantes como Rosario Ferré (Ferré, 1977), Lourdes Ortiz (Ortiz, 1988), Carmen Martín Gaité (Martín Gaité, 1989), Ana María Shua (Shua, 1992) y Luisa Valenzuela

(Valenzuela, 1993), así como por poetas como Aída Toledo (Toledo, 1994) y Becky Rubinstein (Rubinstein, 1999). Citaré a estas autoras en la medida en que se hayan acercado al cuento elegido para mi análisis. (Noguerol, 2011).

Caperucita Roja nos ha llegado en dos versiones escritas que podemos considerar clásicas: la de Charles Perrault (1697) y la de los Hermanos Grimm (1813). Esto llevó a Antonio Rodríguez Almodóvar a calificarlo como «el más enigmático de los cuentos» y a Georg Hüsing a considerarlo como una simple falsificación (Dundes, 1989, pp. 64-70). Tal y como afirma Susana González Marín:

Caperucita Roja es un cuento algo especial. Primero, porque figura entre los más populares y desde luego es el que más presencia tiene en distintos planos de nuestro sistema cultural: son innumerables las nuevas versiones para público infantil y adulto; se utiliza repetidamente en publicidad; su protagonista es el personaje de cuento más fácilmente reconocible –sin mediar ningún largometraje de Disney que haya impuesto una imagen determinada...– gracias a la cesta y a la caperuza, prenda que tiene el mérito de haber sido objeto de un número considerable de páginas. (González Marín, 2005, pp. 13-14)¹.

Se hace necesario mirar de forma un poco más profunda hacia los cuentos en general, y hacia *Caperucita Roja* en particular: ya hace tiempo que Valentina Pisanty afirmó que nuestra cultura moderna había «relegado el cuento al ámbito de los niños, privándolo oficialmente de su antiguo público de adultos», pero que nuestro día a día, está penetrado «de remisiones y de referencias a los cuentos», y se preguntaba: «¿cuántas veces, para interpretar el comportamiento ajeno o para explicar situaciones sociales complejas, se recurre a ejemplos tomados de los cuentos?» (1995, p. 9). Es decir, que las narraciones tradicionales, en verso o en prosa, no estaban pensadas originalmente para los niños y, si han acabado en su ámbito, ha sido como lo que llamamos «literatura ganada» (Cervera, 1994; Rodari, 2017, p. 120).

¹ Recientemente se ha descubierto la existencia de un corto de Disney de 1923, que se limita a la versión más frecuente del cuento y que tuvo un escaso recorrido comercial (Orenstein, 2003, p. 11).

Sin embargo, por esto, no podemos calificar a *Caperucita* como «relato moral destinado a los adultos y algo subido de tono» (Orenstein, 2003, p. 11). Muy al contrario, como la propia autora admite más adelante, la infancia no fue, hasta el siglo XVIII, objeto de un interés especial y los relatos que entretenían las veladas familiares iban dirigidos a todos, no a adultos de forma específica: no parece haberse sentido la necesidad de ocultar a los niños cosas que formaban parte de su aprendizaje vital. Como asentó Rodríguez Almodóvar:

Queda bien claro que la tertulia campesina, o la reunión del patio de vecindad, o la del grupo familiar convocado «al amor de la lumbre», nunca hicieron distingos de edad cuando tocaba contar cuentos. Precisamente la fuerza de su mensaje a la colectividad era la presencia heterogénea de sus componentes. (Rodríguez Almodóvar, 2013, p. 39).

Es indudable la fuerza que tienen los cuentos tradicionales: el mismo afán reiterado de determinados colectivos por utilizarlos para sus propios fines, o incluso por prohibirlos, demuestra su poder, pero también, como he afirmado anteriormente, su labilidad. Como hizo ver Perera Santana:

A pesar de que los cambios sociales han modificado los hábitos de conducta familiares y la narración de cuentos no es la actividad lúdica más importante de nuestros niños y niñas, sigue plenamente vigente la popularidad de algunos cuentos, entre ellos *Caperucita Roja*. (Perera Santana, 2002, p. 16).

Y ello tanto por el interés que pueda despertar en los niños, como por el que no ha dejado de despertar en los adultos mediadores, ya que, siguiendo a la misma autora, éstos recuerdan el texto y lo insertan en su intertexto, «por lo que su interpretación será distinta a la del lector infantil» (Perera Santana, 2002, p. 17). Es decir, con palabras de Pisanty, «los cuentos son un género narrativo hecho a propósito para ser usado, o sea, sometido a los fines específicos del usuario y adaptado a las situaciones particulares en que se encuentra en cada ocasión» (Pisanty, 1995, p. 9). Es decir, no se pueden interpretar de una sola forma y, además, van modificando su significado con el paso del tiempo. Como afirmó en su día Hans Ritz, «una historia que no se puede interpretar al menos de tres formas, no es una buena historia» (Noguerol, 2011).

De acuerdo con esto, no es posible buscar un significado *verdadero* ni *original* de cuento alguno, como se proponen monografías como la de Orenstein en el caso de *Caperucita Roja* o como anuncia la editorial Impedimenta en el reclamo de su cuarta edición de libro de Angela Carter. La propia Carter, concedora como pocas de la capacidad creativa que encierra el cuento que nos ocupa, toda vez que escribió tres relatos basados en él e incluidos en *The Bloody Chamber (La cámara sangrienta, 1979)*. A lo largo de los tres se producen relecturas inquietantes del cuento:

En una de ellas, la niña proyecta su condición salvaje en el amor a un duque licántropo; en otra, la protagonista toma las riendas y es ella quien seduce a su tradicional enemigo; en la tercera, provoca la expulsión del bosque de su abuela para ocupar la casa de ésta y continuar la tradición familiar de mujeres apartadas de la civilización, marcadas por el signo de la ferocidad. (Noguerol, 2011).

Estos relatos fueron, incluso, llevados al cine en 1984 por Neil Jordan (*The Company of Wolves*). Precisamente por este conocimiento profundo sobre las posibilidades significativas de los cuentos, Carter proponía una visión muy diferente de ellos en el prólogo a sus *Cuentos de hadas*:

La historia, la sociología y la psicología que nos han transmitido los cuentos de hadas es extraoficial (sic): prestan todavía menos atención a los asuntos nacionales e internacionales que las novelas de Jane Austen. También son anónimos y carecen de género. Podríamos saber el nombre y el género del individuo concreto que narró una historia en particular, porque el compilador acertó a anotar su nombre, pero nunca podremos saber el nombre de la persona que inventó la historia. Nuestra cultura es altamente individualista y depositamos mucha fe en la obra de arte como algo único y exclusivo, y en el artista como el creador original, divino e inspirado de esas cosas únicas y exclusivas. Los cuentos de hadas, por su parte, no son así, ni tampoco lo son sus artífices. (Carter, 2017, p. 18).

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que los cuentos tengan esta capacidad para resistir?, ¿qué hay debajo de ellos? ¿Qué savia alimenta sus raíces para hacerlas tan vitales?, ¿cómo han resistido a los azares de diferentes culturas, sociedades y circunstancias históricas, manifestando una y otra vez su lado más oscuro, más incómodo? El psicólogo C. G. Jung llegó a la conclusión de que existen unos *arquetipos* que residen en lo que él llama «incons-

ciente colectivo». Jung comprobó la coincidencia entre los atributos de diferentes divinidades en personas de culturas diferentes, no conectadas entre sí, y concluyó:

No se trata de una herencia característica de una raza en particular, sino de una propiedad común a todos los seres humanos. Lo heredado tampoco sería en absoluto *representaciones*, sino una *disposición* funcional a generar representaciones idénticas o similares. A esta disposición la llamé más tarde «arquetipo». (Jung, 2002, p. 118).

De este modo, el arquetipo no es, según Jung, un modelo, sino la propia tendencia humana a mantener representaciones (modelos) similares. En relación con ello, la presencia de elementos recurrentes de los cuentos, tanto los funcionales estudiados por Propp, como iconos del estilo de la caperuca roja, las habas de Jack o el zapato de Cenicienta, formarían parte de la mente humana, que los adapta y transforma al compás de su evolución, sin que una u otra de las versiones en las que se plasme puedan ser definitivas. El concepto fue después adaptado por Antonio Rodríguez Almodóvar, quien destacó «la condición ambivalente de los cuentos y, por ende, de sus arquetipos», lo que «los capacita para alojar en su estructura toda suerte de contenidos simbólicos» (Rodríguez Almodóvar, 2004a, p. 68).

Por lo tanto, los cuentos tradicionales, *Caperucita Roja* entre ellos, presentan diferentes plasmaciones de deseos y pulsiones básicas del ser humano. Por este motivo, pueden modificarse y mantenerse en épocas y sociedades muy diferentes. Además, aquellos que no han sobrevivido (basta echar un vistazo a los 210 cuentos de los Hermanos Grimm o a *Las mil y una noches* para darse cuenta de todos los que se han refundido y contaminado, pero que ya no están *en uso*) lo han hecho porque su significado profundo se mantiene en otros cuentos. Como afirmó Angela Carter, posiblemente el cuento se compusiese, tal y como lo hemos recibido, «a base de todo tipo de fragmentos de otras historias de épocas y lugares lejanos que luego se han unido y remendado, añadiendo ciertos fragmentos y dejando fuera otros, y mezclándola con otras historias» (Carter, 2017, p. 19).

Esta forma de ver la tradición oral como un magma que se va plasmando de una u otra forma, que enlaza con las hipótesis de Menéndez Pidal (1973) sobre la conformación del Romancero, la vamos a ver en el caso concreto de *Caperucita Roja*. El peso de este cuento en nuestra cultura actual es indu-

dable: Jack Zipes se refirió a la existencia de un «síndrome de Caperucita Roja» en nuestra sociedad (citado por González Marín, 2005, p. 23). Zipes limitaba este síndrome a lo sexual (y no es poco limitar), sin embargo, parece que abarca mucho más que el aspecto profundo del cuento, o bien es que ese aspecto profundo lo es tanto que tiñe hasta detalles aparentemente banales del mismo.

El caso es que los dos protagonistas forman una pareja inseparable, en tensión permanente. Tanto es así que con frecuencia se da la vuelta al relato convirtiendo la oposición entre ellos dos en atracción. Es lo que hizo Carter en sus relatos y es lo que encontramos, en el ámbito de la literatura infantil, en poemas dramatizables como «Lobato Lobatín y Caperucita en el jardín» de Gloria Fuertes ([s. f.], aunque publicado en *El perro Picatoste*, de 1997) o «Caperucita y el Lobo en el portal de Belén» de Lucía Solana (2003), así como en el poema «L de Luna» del *Abecé diario* de Raúl Vacas, donde leemos:

«Junto a la alcoba
de la abuelita
sueña con lobos
Caperucita» (Vacas, 2012, p. 29).

Algo parecido ha hecho, en el ámbito de la narrativa, «El Hematocrítico» con *Feliz Feroz* (2014). En todos estos casos, lejos de ser una amenaza, el lobo se convierte en amigo y cómplice de Caperucita, incluso, en el texto de Vacas, fuente de ensueño infantil. También observamos esto en la versión del cuento ilustrada por Tomi Ungerer y titulada *Parodie auf Rotkäppchen*, (1979, citado por Cervera, 1994) y en *¡Te pillé, Caperucita!* (1994), de Carles Cano, donde la niña y el lobo acaban siendo pareja. Con ello, los diferentes autores intentan neutralizar la oposición bien/mal que suponen los dos personajes y que, en palabras de Rodari, pueden «asustar de verdad no a los niños, sino a sus padres» (Rodari, 2017, p. 131). Probablemente hay en la necesidad de limar la aspereza de esa oposición un reflejo de la mentalidad adulta que racionaliza el cuento que recibió de niña y a la que opone la cultura recibida. En ese sentido creo que van reescrituras como la de *El último lobo y Caperucita*, de José Luis García Sánchez y Miguel Ángel Pacheco (1975), estudiada ya por Colomer. En ella, una Caperucita activa intenta defender al lobo, «animal en peligro de extinción al que hay que proteger» (Colomer, 1996, p. 17). Sin embargo, el cazador acabará por

matarlo y en la ilustración final lo veremos salir detenido por la Guardia Civil, ante el llanto de la niña y la abuela. En realidad, parece que la frecuencia con la que el cuento se reescribe y transforma, frente a un constante y estéril intento por debilitarlo, muestra su fuerza y su dureza: de ahí el permanente deseo de suavizarlo y limitarlo, buscando «la neutralización del lobo» (Colomer, 1996, p. 14).

Junto a Caperucita y el lobo, el cuento incluye otros tres personajes: la madre, la abuela y el cazador (leñador según otras versiones), que enmarcan su relación. De este modo, el cuento se presenta como una suerte de estrella de cinco puntas, de esqueleto de narración (no en balde la editorial Edebé ha sacado al mercado un guante con los cinco personajes que permite abarcar el cuento con una sola mano). Cada uno de los cinco corresponde, creo, a diferentes etapas de la vida humana por las que todos pasamos. Esto sería lo que haría el cuento indestructible y lo que, también, nos ha permitido, encontrarnos a lo largo del desarrollo, versiones protagonizadas por uno u otro de los personajes, es decir, el mismo argumento desde diferentes puntos de vista. Dicho de una vez: la niña no siempre fue la protagonista de la historia.

Por encima de todo, tiñendo el cuento, destaca la fuerza visual de la caperuza roja, ya destacada por Teresa Colomer (1996, p. 13). La caperuza como icono aparece frecuentemente en la forma que le dio Gustave Doré en sus ilustraciones para los cuentos de los Grimm, aunque Orenstein (2003, pp. 58-61) se extiende en variantes en diferentes países europeos. Sin embargo, basta echar un vistazo a las ilustraciones que la Editorial Calleja preparó para el cuento *Pelusa* del P. Luis Coloma (1876) para comprobar que la forma otorgada pro Doré ha sido la preferida a la hora de conectar otros cuentos con el de Caperucita.

Además, la caperuza ha sobrepasado el ámbito de la narrativa, saltando al habla cotidiana y a géneros audiovisuales fuera del ámbito del cuento. Así, sólo del último año podemos recordar tres casos en los que se emplea la caperuza: las series *Presunto culpable*, emitida por Antena 3 a finales de 2018 y *La caza. Monteperdido*, de TVE, emitida a comienzos de 2019. En ambos casos aparecía una chica en un bosque, vestida con una prenda roja y la capucha levantada. La forma y el color de la prenda eran absolutamente indiferentes en lo que a la trama se refiere, por lo que la selección parece obviamente motivada por el cuento que nos ocupa. Similar es el caso del

vídeo-clip de la canción *Mirlo blanco*, de Shinova, dedicada a la escritora transexual Merle Blanc, que huyó a Francia durante la Guerra Civil. En él, la escritora huye por los bosques, perseguida por unos soldados, y vestida con un abrigo de color rojo.

Ahora bien, ¿de dónde procede esta poderosa imagen? A estas alturas está claro que no fue, como pretendió Darnston (y se creyó Orenstein, 2003, p. 73), un invento de Perrault. Sin embargo, la falta de fuentes orales europeas explícitas anteriores al cuentista francés ha hecho necesario un rastreo sobre la tradición más antigua en busca de niñas perdidas, vestidas de colores cálidos, amenazadas por fieras y defendidas por hombres. No olvidemos que, hasta el advenimiento de la imprenta, como poco, la cultura escrita se nutría con frecuencia de la oral (Menéndez Pidal, 1973, pp. 132 y ss.; Pisanty, 1995, pp. 26 y ss.; Zumthor, 1989, pp. 34-36 y ss.) y que, además, se producía un camino de ida y vuelta de la una a la otra que enriquecía a ambas, como vimos páginas atrás con Carter.

Es decir: el hecho de que falten fuentes directas del cuento anteriores a Perrault no quiere decir que éste no existiera ya en Europa. Pues, aunque conocemos la presencia y difusión de colecciones de cuentos traducidos de lenguas orientales (nuestros *Sendébar* y *Calila e Dimna* son buenos ejemplos), ello no nos permite deducir una tradición directamente importada, como parecen haber pretendido algunos autores a partir de la publicación de la versión taiwanesa por Wolfram Eberhard en 1970 (Dundes, 1989, pp. 21-63). Muy al contrario, es dudoso que Perrault conociera esas versiones orales asiáticas y es obvio que las colecciones medievales europeas no incluyen, tal cual, la trama que nos ocupa. «Resulta poco probable que versiones chinas y japonesas de un cuento hayan tenido más influencia en su evolución en Europa occidental que adaptaciones escritas en su propio entorno», escribió González Marín (2005, p. 18).

Por otra parte, no es la oral una literatura particularmente colorista: un repaso a su uso de los términos relativos a los colores nos permite ver que su uso era más simbólico que cromático (Fernández San Emeterio, 2006). Por eso, la presencia de velos, túnicas o caperuzas rojas no puede ser casual. Creo, en consecuencia, que acierta de pleno González Marín cuando busca en la cultura grecolatina elementos de *Caperucita Roja*. A partir de estas raíces se explicaría su pervivencia en la tradición cuentística europea, con

poco o ningún contacto, como parecen ignorar Dundes u Orenstein, con la cultura oral asiática. Del trabajo de González Marín se deduce no sólo que *Caperucita Roja* no es un cuento moderno, ni mucho menos un invento de Perrault que se les coló a los Grimm por descuido, sino una narración tan antigua que nos ha llegado en esqueleto, reducida a un mínimo en el que sólo quedan los cinco personajes que ya no se pueden eliminar sin que el relato se desplome. Entre esos elementos nos encontramos esa prenda de color cálido, a veces dorado o azafranado, otras ya rojo, que protege a quien la lleva. Esto explicaría que, como elemento sobradamente conocido, pudiera no mencionarse el color: probablemente el cuento fue tan sabido que no se anotó sino parcialmente. Se trata de un fenómeno que ya describieron Juan Carlos Conde y Víctor Infantes para la transmisión manuscrita de la poesía medieval castellana:

Si el motivo de la copia es la popularidad del villancico, entonces éste no necesita ser copiado, ya que está en la memoria del escribiente que sólo añade el *inicio* de los versos que lo continúan. (Nadie necesita copiar «She loves you, yeah, yeah, yeah...»). (Conde e Infantes, 2007, p. 118).

Un ejemplo de esto lo encontramos en la historia del hombre-lobo que incluye en su estudio Orenstein (2003, pp. 83-88). Esta relación de los crímenes, el juicio, la condena y la ejecución de Stubbe Peeter en Berburgo (Alemania), en 1589 incluye referencias a elementos de la tradición oral. Entre ellos, no tarda en aparecer una niña atacada que nos recuerda, de inmediato a Caperucita, no porque vaya de rojo, sino porque su ropa la protege del atacante. La explicación es racionalista y cristiana, pero la prenda como objeto protector está ahí: «por fortuna y la voluntad del Señor no pudo perforar el cuello de sus ropas, pues que este era alto y bien apretado, y estrechamente ceñido al de la niña» (citado por Orenstein, 2003, p. 85). Sin embargo, la protagonista de la historia no es la niña, sino el hombre-lobo, mientras que en la narración de Pausanias el protagonista era Eutimo (González Marín, 2005, pp. 144-147), equivalente a nuestro cazador.

La sensación que transmite todo esto es la de que nos hallamos ante un cuento desgastado, como esos restos arqueológicos (monedas, capiteles, mosaicos, etc.) en los que apenas un detalle nos permite intuir la persona o la acción esculpida. De hecho, durante mucho tiempo se ha acudido como fuente más antigua a un fragmento de la *Fecunda Ratis* de Egberto de Lieja (s. XI),

mencionada ya por Bettelheim (1977) y estudiada a fondo por Ziolkowski (1992). En este poema latino (no cuento, como lo califica Orenstein, 2003, p. 69), una niña vestida de rojo jugaba con los lobos, que se comportaban con ella como gatitos. Sin embargo, en la huella de este trabajo, González Marín encuentra elementos del cuento en historias similares de la cultura grecolatina, considerándolas a todas productos literarios que remiten a un argumento (arquetipo) común. En él, insisto, las prendas brillantes o de colores de la gama del rojo aparecen, con frecuencia.

Tanto Ziolkowski como González Marín, en línea similar a la planteada por François Jullien (2016, pp. 15-16), consideran que los cuentos son, en realidad, productos culturales que no pueden estudiarse de forma estanca, puesto que forman parte de la cultura ambiente y aparecen en testimonios no directamente folclóricos o tradicionales. Dicho con palabras del primero, que recalcan, en realidad, la línea que hemos visto antes con Carter, Menéndez Pidal y Zumthor, hay que tener en cuenta «the evidence of studying medieval literature in coming to grips with that beautiful an elusive phenomenon to which English-speakers give the name “fairy tale”» (Ziolkowski, 1992, p. 549).

Entre los testimonios aducidos por González Marín, nos encontramos con mitos en los que aparecen jóvenes (frecuentemente mujeres, pero no exclusivamente) raptados o entregados, ya en sacrificio (Polixena, Ifigenia), ya a un monstruo (Andrómeda, Ariadna). Parece que, en los casos en los que hay una protagonista vestida de rojo o anaranjado, se trataba de ritos matrimoniales principalmente, concebidos como ritos de sacrificio en los que «el derramamiento de sangre de la víctima simboliza el desvirgamiento de la muchacha». (González Marín, 2005, p. 64, con referencia a Burkert, 1983, p. 63-2), pero eso no explicaría los casos en los que es un joven (porque también los hay) el que es entregado a un monstruo con una vestimenta similar.

Junto a esto, me interesa destacar descripciones de determinadas conmemoraciones del sur de Italia, relacionadas con mitos y preservadas por Pausanias en su *Descripción de Grecia*, Estrabón en su *Geografía* o Antonino Liberal en sus *Metamorfosis reunidas*. En todas ellas, el protagonista es conducido al sacrificio con una vestimenta distintiva –en unos casos blanca «con adornos de oro», en otros «de color azafrán» (González Marín, 2005, p. 72)–. Que haya mayor frecuencia de víctimas femeninas se explica con facilidad por el

carácter machista de la sociedad en la que nos llevamos moviendo desde hace siglos, aunque también se nos han conservado versiones de chicos entregados al sacrificio. En este caso, la explicación no tendría que ver con el matrimonio, sino con rituales de paso de la infancia a la vida adulta en los que el joven era «devorado» y «renacido».

En estas versiones grecolatinas aparecen ya, incluso, los dos finales de Perrault y Grimm: «la versión de Perrault adopta el más sangriento: Polixena o Ifigenia en la versión más dura. En el caso de los Grimm, el cazador desempeña el mismo papel que Eutimo en el de Pausanias» (González Marín, 2005, p. 73). De este modo, los ríos de tinta que han corrido sobre la posible *manipulación* del cuento por los autores de las dos versiones se convierten, a su vez, en relectura del arquetipo, que cuenta con dos posibles finales. Concretamente, por su vehemencia sorprenden las de Orenstein, indignada porque Perrault «había alterado de forma radical la tradición popular original» (2003, p. 70): «Perrault cubrió a su heroína de rojo, el color de las meretrices, del escándalo y de la sangre, símbolo de su pecado y prefiguración de su destino» (Orenstein, 2003, p. 41). No se sabe quién es más duro con Caperucita, si Perrault u Orenstein.

Junto a estos mitos y narraciones, tenemos también testimonios de tradiciones griegas como las Tesmoforías, fiestas en honor a Démeter y Perséfone en las que «mujeres vestidas con trajes de color azafrán», de la gama del rojo, y con cestas en la mano (González Marín, 2005, p. 79).

Desde el s. II a. C. hasta la *Caperucita de Oro* de Charles Marelle, recogida en el siglo XIX y a la que hasta ahora se ha prestado muy poca atención (González Marín, 2005, pp. 125-132), nos encontramos no sólo con una gama de colores cálidos, sino también con los efectos del calor (la caperuza de oro quema al lobo porque está hecha con un rayo de sol). Podemos llegar a pensar que la caperuza es el objeto mágico, por eso las jóvenes que van a ser sacrificadas tienen que desprenderse de él, por eso los lobos de Egberto de Lieja no pueden hacer daño a la niña que lleva un vestido rojo, regalo de su padrino y que representa la virtud del bautismo. Por eso, también, los sucesivos lobos pedían a Caperucita que se desnudase para meterse con ellos en la cama y no podían atacarla en despoblado. Además, podemos extender la comparación hacia otro texto que nunca he visto relacionado con *Caperucita Roja*, en el que la túnica cruje si alguien la toca. Se trata un poema incluido en *Carmina Burana* que pasó, incluso, a la versión de Carl Orff:

«Stetit puella
rufa tunica;
si quis eam tetigit,
tunica crepuit.
Eia».

Lo que sucede es que este objeto mágico nos ha llegado reducido a un estado irreconocible como tal. De ahí que conservemos versiones orales en las que el color de la caperuza no se menciona, tal vez porque se da por sabido (como han destacado Dundes y González Marín) y que autores contemporáneos hayan llegado a cambiar el color de la capa como si de una simple prenda de vestir se tratara. Es el caso de *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca*, de Bruno Munari y Enrica Agostinello (1981) o de «¡A la porra la capucha roja!» y «Caperucita arco iris», de *Siete Caperucitas y un cuento con lobo* de Carles Cano (2016).

En el primero de ellos, a partir de la versión de los Grimm, los autores realizan versiones reconocibles en las que la caperuza se mimetiza con el ambiente: el verde de un prado, el amarillo de la ciudad, el azul del mar y el blanco de la nieve. En todos los casos, el cambio de escenario obliga a ajustes en el cuento; singularmente destacable es la fuerza de la abuela azul.

En cuanto a Carles Cano, se ha acercado en tres ocasiones a la figura de Caperucita. Sobre *¡Te pillé Caperucita!* (1994) y *Caperucita de colores* (1998) han escrito ya Colomer (1996), Perera Santana (2002) y García Padrino (2018). En *Siete Caperucitas* (Fernández San Emeterio, 2019), el autor presenta niñas rebeldes que buscan romper con el personaje que se les ha asignado de diferentes maneras. Para ello, nada como hacerlas crecer y enfrentarse, desde la perspectiva adulta, a su ropa infantil y a su paseo diario a casa de la abuela. Esta humanización del arquetipo encuentra su máxima expresión de rebeldía en quitarse la caperuza en el primero de los dos cuentos y en ponerse cada día una de un color diferentes en el segundo.

En ambos casos, la prenda mantiene el valor simbólico de caracterizar al personaje, tanto para querérselo quitar como para cambiarlo de color según el día de la semana y el chico con el que quede porque, eso sí, la protagonista de «Caperucita arcoiris» no parece saber estar sola; de ahí el interés en que el trabajo sobre los cuentos se haga con cuidado, no sea que caigamos en estereotipos tan malos como los que intentamos evitar.

Un tercer caso en la misma colección es «Lobito y la Caperucita Feroz», es la inversión de papeles la que motiva que la niña lleve una caperuza gris con la que se camufla en el bosque. De este modo, a pesar de perder el color, la prenda mantiene la función protectora que parece haber tenido originalmente.

Junto a la caperuza tenemos la cesta. Este segundo atributo del personaje, siempre siguiendo a González Marín, ahonda en «la caracterización del cuento como un relato de iniciación femenina». Así, uno de los testimonios más antiguos (un escolio a *Lisístrata* de Aristófanes) nos presenta a las *canéforas*, muchachas que formaban parte de una procesión en la que vestían ropas de color azafranado y llevaban cestas, cestas en las que iba una torta que pudiera ser antecedente del pastel que Caperucita lleva a su abuela. González Marín destaca que formar parte de la procesión de las *canéforas* «era un honor concedido a muchachas de buena familia», puesto que «no se trataba de la rutinaria tarea de trasladar los instrumentos necesarios para los sacrificios» sino que «en determinadas ocasiones el transporte de las cestas se transformó en un rito de significado especial y se efectuaba en procesiones solemnes» (2005, pp. 77-78).

Estas *canéforas* se conectan con rituales del ciclo agrícola, aunque, como destaca la mencionada estudiosa: «en la zona de Lokroí Epizephýrioi, cerca de Temesa: las jóvenes de la ciudad se entregaban a los extranjeros en el templo de Afrodita. Siempre acabamos conducidos a los mismos sitios» (2005, pp. 78-79).

En efecto, retornamos una y otra vez al mismo lugar: el paso de la adolescencia a la juventud, la iniciación sexual. De hecho, creo que la resistencia del cuento al intento de dulcificación (las caperucitas oscuras, violentas y pornográficas parecen ser legión) lo demuestra (Colomer, 1996, p. 7). En esta vejez, creo, reside la novedad de *Caperucita Roja*, que actualizará su significado entre los siglos XVIII y XX, dentro de la renovación de la mitología en esta época, tal y como ha estudiado Gimberg (2008). Con ello llegará a ser, ahora sí, un cuento nuevo, tan nuevo que se sigue resignificando. En este sentido, la presencia de la versión de los Grimm y su difusión suponen una actualización sobre la que se desarrolla el arquetipo, dando lugar a versiones no ya opuestas a la de los cuentistas alemanes, sino diferentes a ella. Como afirma Valentina Pisanty:

Un cuento como el de *Caperucita Roja* está tan arraigado en el imaginario colectivo que suscita las más variadas interpretaciones, según los

intereses personales de intérprete y del contexto histórico en que se verifica la interpretación.... La función desarrollada por el cuento en el contexto de la experiencia humana es quizá precisamente la de dejarse leer de manera distinta de vez en cuando y, por tanto, de ayudar al intérprete a ajustar las cuentas con lo que más le urge en cada período concreto de su existencia. (Pisanty, 1995, pp. 86-87).

Volviendo de nuevo a la cita de Hans Ritz, «una historia que no se puede interpretar al menos de tres formas, no es una buena historia» (Noguerol, 2011).

3. CÓMO ESCRIBIR A PARTIR DEL CUENTO. ALGUNOS EJEMPLOS

Dado que este material tradicional nos pertenece en tanto que seres humanos (de ahí mi interés en acudir al concepto junguiano de *arquetipo*) y, por ello, estamos en nuestro derecho de intervenir sobre ellos, es necesario conocerlos a fondo en su variedad, alejándonos tanto de la idea de una versión primitiva (los *Urmärchen*) como de otra definitiva. Muy al contrario, por expresarlo en palabras de Antonio Rodríguez Almodóvar, los cuentos tradicionales son un «texto infinito», un «proyecto histórico de la humanidad por dotarse de un modelo narrativo polivalente e ilimitado, en conexión con las más radicales preocupaciones del hombre y de la sociedad» (Rodríguez Almodóvar, 2004a, p. 25). Más todavía, bajo la apariencia de esa «masa» a la que se refería Angela Carter, «existen unos patrones, unas estructuras, que les dan cohesión y permiten, al mismo tiempo, la diversidad; esto es, una gramática» (Rodríguez Almodóvar, 2004a, p. 25).

Frente a esta labilidad, carece de sentido pretender que se ha llegado a un punto final con los cuentos tradicionales, ni para preservarlos ni para apartarlos, ni mucho menos para hacer de las versiones de los Grimm una especie de *Non Plus Ultra*. Muy al contrario, la capacidad creativa de *Caperucita Roja* desmiente esta idea. Así, nos encontramos no sólo versiones como las estudiadas por Perera Santana a la luz de *Palmipsestos* de Genette, bajo el lema «transformación, imitación, parodia, pastiche» (2002, p. 20) o las mencionadas de Cano y Munari/Agostinelli, sino historias ancladas en aspectos del cuento, pero que se desarrollan de nuevo. Es el caso del álbum ilustrado *El tigre que vino a tomar el té* (1968), de Judith Kerr (donde aparece un tigre

en lugar del lobo, como en la versión taiwanesa citada atrás). En este álbum no descubrimos la presencia del cuento que nos ocupa, hasta una de las últimas páginas; en ella Sofía, la protagonista, lleva un abrigo rojo con caperuza. Hasta ese momento, no es fácil ver en el tigre a un lobo feroz encantador que se cuelga en casa y devora cuando encuentra a su paso, menos todavía si no se conocen las versiones asiáticas. Más aún, la presencia de la caperuza hace que, mientras para los niños puede ser una casualidad ocasional, para los adultos supone replantearse la historia entera y volver sobre ella. En este punto el cuento puede verse, a la luz de la propia biografía de Kerr, de familia judía alemana que tuvo que huir del nazismo, como una historia admonitoria en la que un animal fiero se presenta sonriente y lleno de encanto, dispuesto, sin embargo, a dejarnos sin nada. Bajo esta luz, la identidad del padre de Sofía con el cazador del cuento se hace también transparente en el ámbito de la sociedad de los años sesenta del siglo xx.

Algo similar cabe ver en «Marco y Mirko, el diablo y la señora De Magistris», incluido *Cuentos escritos a máquina* (1977), de Gianni Rodari. Este escritor y teórico de la literatura fantástica creía que los cuentos debían ser adaptados cuando los niños sienten que el cuento ya no les aporta y «aceptan que de la historia nace la parodia» (Rodari, 2006, p. 78), de forma que se construya sobre ellos un aprendizaje cultural constructivo. Eso sí, destaca Rodari, quien quiera modificar el cuento, tendrá que analizarlo en profundidad. Es lo que hizo él al utilizar *Caperucita Roja* para el cuento mencionado. En él, la pareja protagonista, dos hermanos gemelos que van armados de martillos y son capaces de responder y hacer huir al propio diablo, se mueren de miedo cuando su vecina, la señora De Magistris, les cuenta el cuento que nos ocupa:

La señora De Magistris avanza inexorable. Caperucita Roja se despidió de su mamá... Echa a andar dando brincos... Entra en el negro bosque... Y he aquí que de detrás de una mata... Ya está: es el lobo feroz. Marco y Mirko se esconden bajo el sofá, entrechocando los dientes e implorando misericordia. Se abrazan muy fuerte y contienen la respiración. Sus martillos yacen como objetos olvidados al margen de la historia. (Rodari, 2011, p. 382).

Transformar el cuento para mostrar, por ejemplo, lo frágil de la fortaleza exterior es una posibilidad entre tantas. Los cuentos se convierten, así, en recursos adecuados para continuar la educación literaria, una vez que dejan

de interesar por sí mismos. García Carcedo (2018) ha destacado la importancia de mantenerlos, de una forma u otra, durante el crecimiento:

Los cuentos fascinan a los niños desde muy pequeños, pero llega un momento, en torno a los diez u once años en que empiezan a rechazarlos, abandonan sus primeros amores literarios para buscar narraciones más complejas y acordes con sus nuevas preocupaciones preadolescentes (temas amorosos, subversivos, o más tarde temáticas en relación con el despertar sexual, con los ritos de iniciación, etc.). (García Carcedo, 2018).

Para ello, aduce la autora una razón fundamental: «es muy importante tener en cuenta el carácter subversivo de la buena literatura juvenil, ya que sus ideales no son siempre los del mundo convencional de los adultos» (García Carcedo, 2018). En este sentido, Rodari rompe con la visión tradicional del cuento y con la de la narradora apacible, esa vecina que no ve el terror que infunde a los niños, porque está «avanzando diligentemente en su labor de ganchillo» (p. 383), pero también con esos dos *chicotes* al estilo tradicional y el estereotipo que representan. Con ello, además, *Caperucita Roja* sirve, en un formato moderno, para reescribir otro cuento tradicional, el que conocemos como número XLVII de *El conde Lucanor*: «Lo que sucedió a un moro con una hermana suya que decía ser muy miedosa». La estructura del cuento (esa gramática de la que hablaba Rodríguez Almodóvar) es la misma, pero lo que despierta el miedo no es el ruido del agua, sino el lobo feroz.

4. CONCLUSIONES

Los cuentos tradicionales aportan a nuestra especie el desarrollo de una serie de arquetipos que, ligados a nuestro desarrollo cultural, se han ido plasmando en cuentos y obras literarias que los fijan de diferentes modos y que transforman su sentido de acuerdo con los tiempos y culturas. La presencia de ese arquetipo básico bajo las diferentes reelaboraciones hace de este material algo insustituible en el ámbito educativo, pues permite introducir desde los primeros cursos elementos culturales que se van a mantener, transformados, a lo largo de las diferentes etapas educativas.

Uno de los más fructíferos en la actualidad es el de *Caperucita Roja*, que parece proceder de tiempos muy antiguos y haberse recreado y resignificado

a lo largo del tiempo hasta la actualidad. Las versiones de *Caperucita Roja* son tantas y tan variadas que permiten incluso contar la historia tomando como protagonista a cada uno de los personajes. Junto a las diferentes formas de transformar el cuento hemos visto cómo se mantienen determinadas señas (la caperuza y la cesta), a pesar del cambio de protagonista o de su transformación en contacto con diferentes lenguas y culturas.

Por otra parte, el cuento de *Caperucita Roja*, como muchos otros cuentos, ha sido fuente de inspiración para nuevas obras en las que el conocimiento del arquetipo y el cambio en la sociedad se dan la mano para lograr historias renovadas, que llaman a un público nuevo a integrarse, transformándola, en una comunidad cultural más amplia que a la que podía dirigirse en el caso de cada narración oral. En esta ocasión me he referido a las versiones llevadas a cabo por Judith Kerr, Gianni Rodari y Carles Cano, dedicadas a público infantil y juvenil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakucz, D. (2011). «Y la boca traga y por fin somos una». *Dos caperucitas en la literatura argentina contemporánea (textos de Luisa Valenzuela y Javier Daulte)*. Recuperado de <https://bit.ly/3aMPjJY> [Consulta: 10/12/2018].
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo.
- Cano, C. (2016). *Siete caperucitas y un cuento con lobo*. Madrid: Anaya, El Duende Verde.
- Carter, A. (2017). *Cuentos de hadas de Angela Carter*. Madrid: Impedimenta.
- Cervera, J. (1994). La literatura infantil en la construcción de la conciencia del niño. *Monteolivete*, 9-10, 21-36. Recuperado de <https://bit.ly/2wQ4gw6> [Consulta: 11/02/2019].
- Coloma, P. L. (1876). *Pelusa*. Madrid: Casa Editorial Saturnino Calleja-Fernández. Recuperado de <https://bit.ly/2QbmiQa> [Consulta: 26/06/19].
- Colomer, T. (1996). Eterna Caperucita. *CLLJ*, 87, 7-19.
- Conde, J. C., e Infantes, V. (2007). *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*. Madrid: Arco Libros.
- Dundes, A. (ed.). (1989). *Little Red Riding Hood. A Casebook*. Madison: University of Wisconsin Press.
- El Hematocrítico. (2014). *Feliz feroz*. Madrid: Anaya, Sopa de Libros.

- Escribano Hernández, A. (2011). Caperucita Roja, paradigma de la nueva mujer en la publicidad *Extravío: Revista Electrónica de Literatura Comparada*, 6, 22-37. Recuperado de <https://bit.ly/2TJeQhj> [Consulta: 13/06/2019].
- Fernández San Emeterio, G. (2006). Algunas calas en el uso de los nombres de color en el Quijote. *Anales cervantinos*, XXXVIII, 95-111.
- Fernández San Emeterio, G. (2019). *Caperucita roja* en la obra de Carles Cano. *CLLJ*, 292, 18-28.
- Fuertes, G. (s. f.). *Teatro para niños*. Madrid: Susaeta.
- García Carcedo, P. (2018). Otros cuentos tradicionales y sus orígenes. Propuesta didáctica para las aulas de Secundaria. *Letra 15. Revista de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo»*. Recuperado de <https://bit.ly/2TYmoMm> [Consulta: 13/06/2019].
- García Padrino, J. (2018). *Historia crítica de la Literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons.
- González Marín, S. (2005). *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Jullien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2012). *Símbolos de transformación*. Madrid: Trotta.
- Kerr, J. (2016). *El tigre que vino a tomar el té*. Pontevedra: Kalandraka, Libros para Soñar.
- Menéndez Pidal, R. (1973a). *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1973b). *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa-Caple.
- Munari, B., y Agostinelli, E. (1998). *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca*. Madrid: Anaya, Sopa de Libros.
- Noguerol, F. (2011). *La metamorfosis de Caperucita*. Recuperado de <https://bit.ly/38MeoTX> [Consulta el 19/12/2018].
- Orenstein, C. (2003). *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares.
- Perera Santana, Á. (2002). Caperucita Roja en la LIJ contemporánea. *CLLJ*, 151, 15-22.
- Perrault, C., Grimm, J., Grimm, W., y Tieck, L. (2011). *Caperucita Roja*. Madrid: Nórdica.
- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós, Instrumentos.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Meletinski, El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- Rodari, G. (2006). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Booket.
- Rodari, G. (2011). *El libro de la fantasía*. Barcelona: Blackiebooks.
- Rodari, G. (2017). *Escuela de fantasía*. Barcelona: Blackiebooks.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2004a). *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, El Árbol de la Memoria.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2004b). *La verdadera historia de Caperucita Roja*. Sevilla: Kalandraka.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2013). *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez Almodóvar, A. (s. f.). *Caperucita, el más enigmático de los cuentos*. Recuperado de <https://bit.ly/2TJ97bl> [Consulta: 08/11/2018].
- Solana, L. (2003). *Aires de juego*. Madrid: CCS, Galería del Unicornio.
- Vacas, R. (2012). *Abecé diario*. Zaragoza: Edelvives.
- Vekić, T. (2011). *(Re)escrituras de Caperucita Roja en la literatura hispánica*. Vancouver: Universidad de British Columbia. Recuperado de <https://bit.ly/2IFesKL> [Consulta: 26/06/2019].
- Ziolkowski, J. M. (1992). A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège's «De Puella a Lupellis Servata» and the Medieval Background of «Little Red Riding Hood». *Speculum*, 67, 549-575.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios.

CITA DE ESTE ARTÍCULO (APA, 6ª ED.):

Fernández San Emeterio, G. (2020). Relecturas de *Caperucita Roja*: comprender el arquetipo desde el cuento. *Educación y Futuro*, 42, 79-99.