

TRABALLO DE FIN DE GRAO

DO CONTO TRADICIONAL AO ÁLBUM ILUSTRADO:
ANÁLISE DA COLECCIÓN *OS CONTOS DO TRASNO*

DEL CUENTO TRADICIONAL AL ÁLBUM ILUSTRADO:
ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN *OS CONTOS DO TRASNO*

FROM THE TRADITIONAL TALE TO THE ILLUSTRATED ALBUM:
ANALYSIS OF THE *OS CONTOS DO TRASNO* COLLECTION

Pilar Rey Muíños
Dir.^a Iria Sobrino Freire

RESUMO

Os contos tradicionais foron utilizados, dende tempos inmemoriais, para educar nos valores da época, como a tolerancia, a colaboración, o amor e o esforzo. Mais, a vaga de pensamento feminista provocou o seu cuestionamento, dado que algúns dos valores destas historias poden considerarse arcaicos, machistas e discriminatorios. No presente traballo, levarase a cabo unha análise sobre os álbums ilustrados que chegan actualmente á infancia, pertencentes á colección *Os contos do trasno* de Kalandraka. Esta editora pretende poñer en valor este tipo de contos e promover a súa difusión como patrimonio cultural. Ademais de estar escritos en lingua galega para a normalización do idioma. Por estes motivos decidiuse analizar as modificacións da colección comparándoas cos relatos da tradición oral a través de diferentes aspectos relevantes como: a clasificación tipolóxica dos contos de tradición oral, a representación do xénero tanto no texto e nas ilustracións, tanto nos roles como na caracterización, identificación e análise dos posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums e análise da presenza e a representación dos adversarios/as.

PALABRAS CHAVE

Conto tradicional, álbum ilustrado, colección *Os contos do trasno*.

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Marco teórico	6
2.1. Evolución histórica do conto de tradición oral	6
2.2. Autores clásicos do conto tradicional	10
2.2.1. Charles Perrault	10
2.2.2. Jacob e Wilhelm Grimm	11
2.2.3. Hans Christian Andersen	11
2.3. O conto tradicional con mirada feminista	12
2.4. O álbum ilustrado	14
2.5. Kalandraka, editorial pioneira de álbum ilustrado en Galicia	16
3. Obxectivos	16
3.1. Obxectivos xerais	16
3.2. Obxectivos específicos	16
4. Metodoloxía	16
5. Análise de contos tradicionais	19
5.1. Clasificación do conto de tradición oral	19
5.1.1. Contos de fórmula	21
5.1.2. Contos de animais	22
5.1.3. Contos maravillosos	23
5.1.4. Contos de costumes	24
5.2. Representación do xénero no álbum ilustrado vs tradición oral	25
5.2.1. Análise cuantitativa	25
5.2.2. Análise cualitativa	26
5.2.2.1. Protagonistas femininas	26
5.2.2.1.1. Humanas	26
5.2.2.1.2. Animais	31
5.2.2.2. Papeis secundarios femininos	33
5.2.2.3. Protagonistas masculinos	34
5.2.2.4. Protagonismo compartido entre ambos os xéneros	36
5.3. Representación do mundo tradicional vs moderno	39
5.4. O papel dos adversarios/as no conto tradicional	41
5.4.1. Humanos/as	41

5.4.2. Animais	42
5.4.3. Seres míticos	43
5.4.4. Protagonistas con calidades negativas	44
6. Conclusións	45
7. Referencias bibliográficas	49
8. Anexos	52
Anexo I	53
Anexo II	55

1. Introducción

Os contos de tradición oral son un legado dos nosos antepasados/as, xa que foron transmitidos oralmente de xeración en xeración durante séculos. Domínguez Pérez (2014) alude a que normalmente posúen variantes segundo as zonas, polo que é habitual atopar un mesmo conto en varios países. Isto ocorre, sobre todo despois da popularización de moitos deles por toda Europa, despois de que foran recompilados por autores como Perrault ou os irmáns Grimm. Ademais hoxe en día son bastantes os álbums ilustrados de contos populares que se publican en galego, tanto traducidos ou adaptados doutras linguas coma versionados por escritores/as autóctonos/as. Un claro exemplo é a colección da editorial Kalandraka bautizada co nome *Os contos do trasno*, xa que contén unha gran diversidade de contos de tradición oral mundialmente coñecidos e outros que non o son tanto, debido a que non foron tan universalizados como os dos irmáns Grimm e Perrault.

O meu interese para elaboración de este traballo xorde da miña paixón polos contos de tradición oral, dende que era cativa. Recordo cando os meus pais me contaban historias como *Garavanciño*, *A ratiña presumida*, *Os tres porquiños* ou unha versión de *Carapuchiña vermella* entre outros sen utilizar, que recorde, o libro como apoio visual. Unicamente utilizaban a súa memoria como facían as súas familias con eles. A versión de Carapuchiña que recordo era semellante á dos Grimm, pero a avoa era encerrada nun armario e a neta era devorada polo lobo, sendo posteriormente salvada polo cazador. Teño que engadir que, cando se fundou Kalandraka, eu tiña aproximadamente 5 anos, e recordo subir as escaleiras de madeira do posto nas feiras do libro da Coruña, co motivo de follear as páxinas dos libros e interesarme pola súa lectura, aínda que teño que dicir que os libros do corpus analizado non pertenceron á miña pequena biblioteca persoal. De feito, creo que o meu primeiro libro desta editora foi *A que sabe a lúa?*.

É certo que o papel da factoría Disney danou os contos de tradición oral, xa que se apropiou de moitos deles, como xa acontecera coas versións dos irmáns Grimm, facendo invisible a súa orixe e ensinando valores que hoxe en día son cuestionados por se consideraren conservadores, heteropatriarcais e mesmo racistas. Mais foi unha aposta atractiva para os nenos/as, xa que nos acercou a este tipo de contos en formato audiovisual. Recordo con nostalgia cada un dos clásicos e os cortos Disney. De feito, un dos meus VHS favoritos era *Os tres porquiños e outros Oscar® de Disney* que incluía contos clásicos e tradicionais como *O patinho feo* e *Os tres porquiños*. Aínda que, indubidablemente, é inmellorable a existencia dunha colección de contos tradicionais

como a de Kalandraka, que promove a difusión do patrimonio cultural en formato álbum ilustrado e escrito en lingua galega, para a normalización do noso idioma, ademais de, e non menos importante, favorecer o amor pola lectura. Dado que estas historias, tan antigas, foron adaptadas ó lectorado contemporáneo a través dun xénero maioritariamente visual, decidín analizar as modificacións da colección *Os contos do trasno*, comparándoas cos relatos da tradición oral a través de diferentes aspectos relevantes como: a clasificación tipolóxica dos contos de tradición oral, identificación e análise dos posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums e análise da presenza e a representación dos adversarios/as nos libros da colección. Tamén se explorou a representación do xénero no texto e nas ilustracións, tanto nos roles como na caracterización, dado o cuestionamento do conto tradicional a raíz da vaga feminista que estamos a vivir actualmente e poder defendelo como transmisor das culturas propias dun pobo nun tempo determinado.

2. Marco teórico

2.1. Evolución histórica do conto de tradición oral

Co fin de introducir a evolución histórica do conto de tradición oral, considero oportuno definir os conceptos de maneira individual mediante o dicionario da Real Academia Galega, baseándome en Morote Magán (2010) que aproxímase a dicha definición utilizando o dicionario da Real Academia da Lingua Española.

RAG (s.f.) define:

- Conto: narración de feitos fantásticos e aventuras que se contan de maneira oral, para entreter, ou por escrito, como un relato literario breve.
- Tradición: conxunto de usos e costumes antigos propios dun pobo, transmitidos de xeración en xeración e o feito mesmo de seren transmitidos.
- Oral: expresado ou transmitido pola voz, pola palabra.

Tendo en conta estes termos, podemos definir ós contos de tradición oral como narracións de feitos fantásticos e aventuras que se expresan pola palabra e forman parte dos usos e costumes antigos propios dun pobo, transmitidos de xeración en xeración e polo tanto patrimonio cultural inmaterial.

Rey Briones (2007) alude a que os contos de tradición oral son produto dunha sociedade moi primitiva e polo tanto unicamente contaban coa memoria como instrumento para a conservación. Polo tanto, para paliar esta situación de precariedade, os homes e mulleres ágrafos/as idearon unha fórmula, coñecida como narración, que

consiste na ordenación de sucesos no tempo acompañados dunha trama argumental, acompañado dun modelo determinado, coa finalidade de que a súa estrutura sexa recoñecible polo receptor e que o contido sexa procesado con facilidade, para transmitir os relatos con certas garantías. Por este motivo, segundo o autor, os contos maravillosos adecúanse a unha serie de regras que poden aplicarse a outro tipo de contos. En primeiro lugar os elementos da acción son poucos e non poden superpoñer o límite establecido, en segundo lugar a orde na que figuran estes elementos é sempre o mesmo e en terceiro e último lugar o número de personaxes é fixo e limitado e o seu comportamento e actuación resulta previsible. Ademais, deben posuír unha linguaxe sinxela.

O conto de tradición oral formou parte do patrimonio material da nosa cultura debido á súa conversión á escrita. Lluch (2007) afirma co acto de transcripción é creativo e destrutivo á vez debido a que as historias que formaban parte da oralidade e dunha cultura reducida pasan a formar parte da escritura e, por tanto, dunha literatura, cultura e civilización allea á anterior. Ademais, algunhas das narracións foron censuradas e polo tanto non transcritas debido a motivos ideolóxicos de diversa índole. Así mesmo, Bellorín (2015) recoñece co conto popular é o xénero literario que se consolidou unha vez que os contos populares orais cambiaron a súa forma co paso á escrita. É destacable sinalar as circunstancias históricas que propiciaron a recollida e transcripción sistemática dos contos de tradición oral en Europa, segundo Prat Ferrer (2013), teñen a súa orixe na corte francesa. Segundo Zipes (2007, citado en Prat Ferrer, 2013) a adaptación da tradición popular é un acto de apropiación simbólica que consiste na recodificación do texto oral co fin de facelo aceptable ós criterios do bo gusto da corte francesa. Ademais, Prat Ferrer (2013) alude que a partir do primeiro terzo do século XVII hai indicios de un cultivo do conto maravilloso entre as damas da corte francesa. De feito, os contos de fadas nacen a raíz dun xogo, entre as damas da aristocracia, que consistía na creación de historias, en relación a un tema previamente elixido, que serán comentadas polos/as asistentes. Parece ser, segundo o autor, aínda que non hai probas ó respecto, que a narración oral precedía á posta por escrito dos contos, e xa na última década do século XVII se pasou da oralidade á escritura.

En canto á orixe do conto de tradición oral, Prat Ferrer (2013) alude que o arte de narrar é inherente a nosa condición humana dende que comezamos a comunicarnos por medio da fala, polo que é moi difícil negar que as xentes haxan contado historias dende os albores da humanidade, de feito a maior parte da comunicación que se efectúa na iteración humana consiste en relatos de maior o menor extensión. Ademais, as sociedades

nas se practicaba a quirografía ou escritura a mano, como único medio de transmisión de textos, quedaban nun estadio intermedio entre as sociedades ágrafas e aquelas nas que predomina a reprodución mecánica dos textos tras o nacemento da imprenta. Así mesmo, na quirografía a transcrición de relatos está a cargo de persoas que reproducen os textos por medio da copia e do ditado, de maneira que ningún texto é igual a outro, pois en cada versión escrita os copistas cometen erros ou producen cambios nos textos de maneira consciente ou inconsciente. Na mesma liña, é coñecida a existencia de relatos cortos de ficción de tipo popular nas sociedades da Antigüidade que sobreviviron en papiros e pergamiños. O autor, recalca a importancia da cultura exipcia debido a que Masperó publicou en 1882 a primeira colección de relatos breves da época faraónica baixo o título de *Les contes populaires de l’Egypte ancienne* (os contos populares do antigo Exipto). Estes relatos, conservados en antigos papiros e encontrados nas tumbas do antigo Exipto, se fecharon entre o 2000 e 1600 a.C. e son obra de escribas e sacerdotes. Así mesmo, reflicten costumes antigas de outras culturas no exipcias debido a que os exipcios sentían interese por países que eles consideraban exóticos para desenvolver a acción dos seus contos. Considero destacable sinalar que outro relato de grande importancia, ó que fai referencia o autor, é o conto de *Os dous irmáns*, escrito no 1250 a.C., no que aparecen motivos que perduran nos contos maravillosos achegados ata os nosos días. Anterior a este conto é o de *O náufrago*, que pode remontarse ó 2000 a.C. Márquez Gento (2017) afirma que na Idade Media se coñece e divulga unha obra de grande importancia para a literatura infantil denominada *Panchatantra*, que consta dunha serie de relatos entrecortados cuxos/as personaxes son animais e a través dos cales se transmite unha ensinanza necesaria para a formación do destinatario/a. Thompson (1972, citado en Ferreira Boo, 2015) alude que Theodor Benfey na introdución á edición de 1860 desta obra argumentou a orixe india, dos contos folclóricos europeos, agás as fábulas de Esopo, debido á preferencia do budismo hindú en crear e contar historias coa finalidade de transmitir a súa doutrina. Nesta mesma liña, Espinosa (1946, citado en Morote Magán, 2010) sinala que a orixe dos contos tradicionais coñecidos en España proviñeron da India a través de árabes e xudeus grazas á súa transmisión oral durante séculos. Da mesma maneira que o budismo hindú, Márquez Gento (2017) sostén que a Igrexa durante o Medievo tiña unha función moralizadora a través da súa literatura como Evanxeos, libros de milagres ou de santos/as e que foron transmitidos á infancia pese a non estaren destinados unicamente a ela. Polo tanto, podemos afirmar de acordo con Bortolussi (1985, citado en Ferreira Boo, 2015) en que o conto tradicional se remonta a épocas e pobos

primitivos e que se divulgou posteriormente en séculos en forma de recompilacións sistemáticas, como as de Perrault no século XVII ou as dos irmáns Grimm no século XIX. Así mesmo, Ferreira Boo (2015) destaca que na Idade Media non existía conciencia de infancia, xa que consideraban a esta como adultos/as en miniatura, e polo tanto desatendíase a súa educación. Foi a partir do século XVIII, grazas ás ideas ilustradas de Rousseau, cando se empezou a considerar á infancia como unha fase da vida e polo tanto a sociedade burguesa comezou a interesarse polos seus fillos/as.

Con respecto ó conto tradicional, Ferreira Boo (2015) afirma que mentres os campesiños/as empregábano como medio para evadirse das miserias cotiás e modelo comprensible do mundo, os/as burgueses/as menosprezábano aínda que era utilizado como medio de lectura para os fillos/as. Na mesma liña, Colomer (2010) alude a que o comezo da literatura infantil escrita estivo xustificado por un afán pedagóxico que deixou inservibles a case totalidade das obras infantís da primeira época. Porén, as versións dos contos tradicionais gozaron sempre do gusto infantil e terminaron por gañar a partida a favor da fantasía e do puro goce narrativo. De feito este triunfo estivo matizado por distintos grados de compromiso coa moralidade vixente e a función educativa atribuída ós libros. Ademais, a difusión dos contos recompilados por folcloristas ou recreados por autores que se inspiraban das fontes populares permitiu manter estas historias no imaxinario colectivo dunha sociedade que a pasos axigantados se industrializou e alfabetizou. De feito, debido á escolarización xorde a necesidade de dispor materiais de lectura para a aula, polo que as compilacións de contos tradicionais entraron nun primeiro momento na escola á vez que se estimulaba a creación dunha literatura específica para a infancia. Este fenómeno segue presente na actualidade co fin de preservar estas historias propias do patrimonio cultural mundial. Non obstante, en décadas posteriores á Segunda Guerra Mundial, triunfou en Europa unha pedagogía racionalista que observou que os contos tradicionais expresaban os valores dunha sociedade arcaica. Este feito provocou un rexeitamento destas historias como literatura para nenos/as e a edición de adaptacións coa finalidade de ensinar outro tipo de valores. A continuación, na década dos setenta aparecen as teorías psicanalíticas e autores como Bettelheim destacan o beneficio psicolóxico destas historias para a formación da personalidade. De feito, estas teorías estendéronse a unha morea de estudos críticos como a crítica feminista, da cal falarei nun apartado propio deste traballo.

Con respecto á estrutura do conto de tradición oral, Bortolussi (1985, citado en Morote Magán, 2010) indica que o conto de tradición oral se forma por unha sucesión de

episodios, episodios subordinados ás personaxes e ofrece unha visión marabillosa da realidade, denominada *moral naïve*, que resolve problemas e conflitos, que se sitúa noutro tempo e espazo e cunha linguaxe impersoal. Respecto ós dous últimos puntos, Morote Magán (2010) suxire que o conto de tradición oral en vez de situarse noutro tempo é atemporal, e que, en lugar de situarse noutro espazo, os narradores sitúano nos seus espazos reais. Sobre a idea do carácter impersoal da linguaxe, afirma que non é tal, xa que cada narrador manifesta nel a súa sinal lingüística. Na mesma liña, Jolles (1972, citado en Ferreira Boo, 2015) sinala que estas constantes están presentes na estrutura do conto marabillosa e establece que a totalidade das variantes dos contos, dende os contos primitivos ata os escritos por Charles Perrault e os irmáns Grimm, reflicten a estreita vinculación entre o modo narrativo e o ambiente cultural. É dicir, cada variante da narración acomódase ás exixencias culturais predominantes de cada momento histórico. Así mesmo, admite que a conversión dos contos primitivos en folclore xorde grazas á aceptación da conciencia colectiva e á súa identificación con ese tipo de relatos que reflicten as estruturas mentais e existenciais das sociedades primitivas.

2.2. Autores clásicos do conto tradicional

O contos tradicionais que coñecemos actualmente, como xa mencionei no anterior apartado, pertencen á tradición oral do pobo e por tanto foron transmitidos xeracionalmente durante séculos para poder desfrutar deles. Salmerón Vílchez (2004) afirma que estas historias foron recollidas e reescritas por autores preocupados polo patrimonio cultural para asegurar a súa supervivencia no tempo e a súa extensión mundial, que aínda cos autores non a podían prever, acabaron tendo un gran impacto na sociedade. Este vai ser o caso dos contos do francés Charles Perrault e os alemáns Jacob e Wilhelm Grimm. Ademais o escritor danés Hans Christian Andersen inspirouse na tradición oral para a creación das súas obras.

2.2.1. Charles Perrault

Charles Perrault nace e escribe a súa obra no París do século XVII. Salmerón Vílchez (2004) alude a que a súa obra cume *Contos de antano* é unha recompilación de contos adaptados á lingua escrita que ten a súa orixe no repertorio cultural francés transmitido durante xeracións de maneira oral. Así mesmo, o trazo característico do autor é a ensinanza que transmiten os seus contos ó final da historia e que os/as seus destinatarios/as son a infancia e os/as adultos simultaneamente aínda que inclúe contidos e mensaxes complexos de cara ós/ás últimos/as. Na mesma liña, Lluch (2007) afirma que o autor non destinou os seus contos para a lectura infantil senón que se interesou en

demostrar que o folclore francés podía ser adaptado ós gustos da alta sociedade e usado como xénero artístico para o proceso civilizador francés.

2.2.2. Jacob e Wilhelm Grimm

Os irmáns Jacob e Wilhelm Grimm nacen no seo dunha familia burguesa na Alemaña do século XVIII. Salmerón Vílchez (2004) alude a que pertenceron ó movemento romántico e debido á situación política da época, afianzaron sentimentos nacionalistas de protección e valoración do seu patrimonio cultural que os levaron ó acercamento da lingüística e o folclore. Na mesma liña, González Pérez (2016) afirma que os irmáns Grimm recompilaron e elaboraron os contos da tradición oral no contorno burgués de Kassel (Alemaña) polo seu interese na preservación do patrimonio cultural do país. Polo tanto a súa obra baséase no rescate da cultura popular, as historias do pasado ancestral e as vellas tradicións que se transmitiron xeracionalmente, adornándoas e modificando os textos para satisfacer a sociedade burguesa. Mais un aspecto controvertido deste éxito é que en moitos lugares a súa versión escrita desprazou case por completo as que seguían vivas na tradición oral local. En contraposición a esta afirmación, Bellorín (2015) indica que moitos dos contos que se atribúen á oralidade transmitíronse dende o principio mediante a palabra escrita, debido a que non pode comprobarse por carencia de probas. Así mesmo, a crítica cuestiona as compilacións dos irmáns Grimm debido a que é ben sabido que non recollían historias de campesiños/as, senón que xa circulaban por Alemaña dende o século XVIII e constituían unha fonte de entretemento para a burguesía. Ademais, Salmerón Vílchez (2004) destaca que os irmáns van ser recoñecidos como autores de contos tradicionais grazas á publicación do primeiro volume de *Contos infantís e do fogar* en 1812 e do segundo en 1815. Mais a primeira edición non estaba destinada exclusivamente para nenos/as e foi nas edicións posteriores cando comezou a preocupación dos autores pola adecuación do contido moral e a función educativa das súas recompilacións para a infancia. No mesmo senso, Ferreira Boo (2015) alude a que este material folclórico, composto de 74 contos, se considera unha das obras inaugurais da Literatura Infantil e Xuvenil Universal e dirixíase dende a primeira edición ó público infantil, mais foi evolucionando paulatinamente a partir da segunda edición, xa que tiña escasas ilustracións. Ademais ampliaron a colección con novas edicións para suavizar elementos que non consideraban adecuados para o público infantil, cambiando por tanto a ensinanza dos valores segundo a época e polo tanto, a forma de ver o mundo.

2.2.3. Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen nace en Dinamarca no seo dunha familia humilde na primeira década do século XIX. Salmerón Vílchez (2004) alude a que é a partir de 1835 cando este escritor danés comeza a publicar contos que acadarían un gran recoñecemento social. Hai que recalcar que Andersen non era folclorista, a diferenza de Perrault e os irmáns Grimm, senón poeta, polo que os seus contos son versións inventadas por el e escritas a partir de relatos que lle contaron durante a súa nenez. Así mesmo as súas narracións caracterízanse por presentar conflitos e un desenlace realista non sempre con final feliz a diferenza do que ocorre cos contos dos irmáns Grimm pese ó seu fondo cruel e violento. Finalmente, considero destacable recalcar que o 2 de abril con motivo do seu nacemento celébrase o Día Internacional do Libro Infantil e Xuvenil coa finalidade de espertar o interese e pracer pola lectura dos máis cativos/as.

2.3. O conto tradicional con mirada feminista

A crítica feminista reflexionou sobre os valores dos contos tradicionais. Jack Zipes (1983, citado en Colomer, 2010) afirma que Perrault e os irmáns Grimm cambiaron o sentido dos contos da tradición oral popular e os transcribiron en función dos valores do seu xénero, clase social e época. Respecto a isto, Regueiro Salgado (2020) remarca a existencia de bibliografía de gran calidade literaria, para presentar o tema da igualdade de xénero, que activará de maneira eficiente o pensamento das crianzas á vez que favorecerá o desenvolvemento da competencia literaria. Así mesmo, a literatura producirá pracer na infancia para facilitar o anteriormente narrado. Ademais, alude a que a literatura de tradición oral transmitiuse xeracionalmente maioritariamente por mulleres e polo tanto contén modelos que rachan cos esquemas patriarcais. De feito as primeiras obras feministas poden acharse na Idade de Prata Española. Na mesma liña, Salmerón Vílchez (2004) destaca que xa no século XVII o relato dos contos era unha ocupación feminina xa que eran as aias as encargadas de contalos ós nenos/as. E segundo González Pérez (2016), as mulleres eran as inventoras destas historias e polo tanto incluían personaxes femininas con calidades positivas que foron modificadas polos homes co paso á escrita de acordo cos valores do momento. Ademais, a crítica feminista, segundo Ruth MacDonald (1982, citado en Colomer, 2010) non defendeu a abolición dos contos como realizou a pedagogía racionalista, senón que propuxo a reedición fiel dos contos folclóricos, a escritura dos contos tradicionais alterando os seus valores prexudiciais e a escritura de novos contos con novos valores aproveitando os aspectos folclóricos. Mais a produción de libros con finalidade ideolóxica tivo moitas críticas, denunciando que con ela aparecía un novo didactismo polo que os contos tradicionais foron defendidos como

relatos literarios eficaces e sinxelos que favorecen a súa fixación no imaxinario colectivo e a educación da infancia.

Dolors Masats e Teresa Creus (2006, citado en Ros García, 2012) aluden que a literatura infantil é un instrumento de transmisión cultural de valores fundamentais e hábitos dunha comunidade. De feito, Ros García (2012) transmite que os arquetipos primitivos se recrean ó longo da historia a través dos contos infantís, facendo que as novas xeracións sexan conscientes e se apeguen ós seus patróns e valores. Polo tanto, cumpriron a misión de achegar á infancia modelos androcéntricos e patriarcais ó mesmo tempo que desenvolven a súa identidade sexual. Na mesma liña, González Pérez (2016) reflicte que os contos tradicionais, como as versións dos irmáns Grimm, relatan historias marcadas por modelos sexistas, produto da orde establecida e a supremacía masculina da sociedade. Así mesmo, Márquez Gento (2017) destaca que o conto tradicional se impregna de estereotipos sexistas e racistas dado que as sociedades e culturas occidentais discriminaron a determinados colectivos durante séculos. González Pérez (2016), Márquez Gento (2017), Morote Magán (2010) e Ros García (2012) afirman que estas historias inferiorizan o papel das mulleres, de maneira que son presentadas como persoas tímidas, traballadoras e amables, que esperan con ansiedade o matrimonio e/ou destacan por realizar tarefas domésticas e/ou coidados e destacan a supremacía dos homes, de maneira cos presentan como persoas valentes, fortes e intelixentes e destacan por ter un traballo remunerado. Na mesma liña, Ferreira Boo (2017) alude a que nos contos maravillosos existen personaxes cuxa presenza e actuación vai ser determinante fronte a outro tipos de contos de tradición oral. Ditos personaxes poden ser masculinos, representados como magos, ogros, xigantes e seres diminutos e femininos, simbolizados dunha maneira dual. De forma que as fadas e princesas representan unha óptica positiva e as meigas e as madrastas unha óptica negativa. Ó respecto, Méndez Garita (2004) defende ás mulleres perversas, malcriadas, orgullosas e bruxas da literatura sobre as covardes, submisas e caladas. Debido a que as primeiras son coñecedoras do mundo, son libres, opinan e son desprezadas polo mundo por mor da súa diversidade. Mentres que as segundas, aínda que presentan a mirada baixa e a súa voz silenciada, son aceptadas pola sociedade. Ademais, a autora destaca que non importa tanto se os contos foron escritos por un home ou unha muller, xa que o relevante son as características das personaxes e a construción social á que se ven sometidos. Polo que falar de feminidade non é falar de mulleres xa que esta construción social tamén está presente nos homes. De acordo co anteriormente narrado, para Vara López (2019) eses mecanismos misóxinos do conto

tradicional naturalizan a mensaxe de bondade nas mulleres pasivas, caladas e dispoñibles ó home, de maneira que calquera comportamento á marxe establecida situará o xénero feminino no estigmatizado colectivo denominado como *malas mulleres* que da cabida ás bruxas e madrastras.

En contraposición, Hugo Cerda (1984, citado en Regueiro Salgado, 2020) afirma que as tendencias populares e os medios estigmatizaron os contos tradicionais nos últimos anos acusándoos da defensa dun réxime machista, unha sociedade autocrática e que define a felicidade polas posesións materiais. Mais esta acusación segundo Regueiro Salgado (2020) débese ó descoñecemento da esencia destas historias, ó descoñecemento dos propios contos tradicionais debido á superposición das versións popularizadas e ó descoñecemento dos valores que transmitían mais aló dos trazos da época outorgados polos recompiladores. Polo tanto, débese ampliar o repertorio de contos que relatamos polas primeiras versións que houbo deles, recuperando aqueles que desmontan a ideoloxía machista. O feito de que os contos tradicionais nos acompañaron ó longo do desenvolvemento humano é porque certamente transmiten leccións valiosas que non debemos quitarlles ás xeracións actuais.

2.4. O álbum ilustrado

O álbum ilustrado nace nos anos 90. Vouillamoz (2022) alude a que a consolidación do mesmo foi posible grazas ó momento sociocultural da segunda metade do século XX, coñecido como postmodernidade, e que será o xénero emerxente por excelencia da Literatura Infantil e Xuvenil, que posibilitaría a adaptación dos contos tradicionais ós novos parámetros. Así mesmo, este pode definirse segundo Bosch (2007, citado en Domínguez Pérez, 2015) como a arte visual dunha imaxe impresa continua, estática e fixa na estrutura dun libro, sendo a unidade a dobre páxina, sendo as ilustracións as máis importantes e o texto pode ser subxacente. Na mesma liña, Vouillamoz (2022) afirma que primeiramente o álbum ilustrado mesturaba sinerxicamente os códigos visuais e textuais, mais a materialidade do libro adquirirá posteriormente unha significativa importancia como característica deste. Ros García (2012) engade que a imaxe serve como andamiaxe ós problemas de comprensión e esperta o interese no receptor, estimula e enriquece a comprensión da mensaxe da obra. Polo tanto, pódese dicir que o álbum ilustrado debido ás súas características é un xénero en si mesmo.

No relativo ó álbum ilustrado con perspectiva de xénero, Coats (2018) sinala que os álbums ilustrados son vehículos culturais que brindan ós seus lectores esquemas e guiións ó establecer expectativas sobre como os textos literarios representan obxectos,

relacións e patróns do mundo. Weitzman (1972, citado en Coats, 2018) alude a que estes desempeñan un papel indispensable na socialización temperá dos roles sexuais debido a que son un vehículo para a presentación dos valores sociais á infancia. De feito, Turín (1995) afirma que é ao redor do tres e catro anos cando a infancia coñece o seu papel no mundo en función ó sexo que posúan. É preciso sinalar cos álbums ilustrados baseados en contos tradicionais, segundo Vara López (2019), presentan estereotipos sexistas por medio de atributos o elementos asignados a cada xénero de maneira simbólica. De maneira cos protagonistas masculinos locen coroas, cetros e luxosas vestimentas no caso dos reis, que compren o papel de máxima autoridade no reino, a parte de ser un rol raramente concedido á muller ou espadas e escudos nos cabaleiros para vencer ós inimigos debido ó uso da forza física. Así mesmo, é habitual cas mulleres, sobre todo as nais, se representen ó lado de instrumentos de ámbito domestico. Para Turín (1995), no seu estudio pioneiro sobre a representación do xénero na ilustración infantil, o mandil é o símbolo principal feminino por excelencia xunto cos cubos metálicos e as vasoiras para representar as tarefas do fogar e o coidado dos fillos/as. Ademais tamén existe un binomio de beleza e fealdade asociado á dicotomía tradicional das princesas fronte as *malas mulleres*. Ademais, McCabe, Fairchild, Grauerholz, Pescosolido e Tope (2011, citado en Coats, 2018) sinalan, nun estudo sobre as representacións de xénero nos álbums ilustrados publicados ó longo do século XX, que os homes eran representados dúas veces máis frecuentemente que as mulleres nos títulos e 1,6 veces máis como personaxes centrais. Ademais, os maiores grados de paridade se alcanzaron durante períodos de activismo social como 1900 – 1929 e 1970 – 2000, mentres que as disparidades foron maiores durante o tradicionalismo de xénero de 1930 – 1969. Así mesmo tamén descubriron que a proporción de chicos/as nos personaxes centrais infantís era máis equitativa cando os personaxes eran humanos e non animais. Coats (2018) engade que no século XXI está a haber outra onda de activismo feminista no que respecta o álbum ilustrado, aínda que é discutible que se estea producindo unha transformación positiva con respecto ó xénero xa que, aínda que as lecturas minuciosas dos contos revelan desafíos a certos atributos en un grupo de esquemas, se require máis presenza de nenas protagonistas nas historias para normalizar unha ampla gama de experiencias e deben ser amplamente lidas. Así mesmo, para normalizar as experiencias das mulleres, se necesita unha maior paridade, porque a prevalencia dos libros para nenos/as contribuíu á nosa comprensión do xénero na infancia, facendo que os nenos/as e os seus patróns de comportamento sexan a norma. Ademais, estudos formais e informais mostran que, aínda que os personaxes de animais nos libros

ilustrados non teñen xénero, a maioría dos/as lectores/as os etiquetan como masculinos cando len.

2.5. Kalandraka, editorial pioneira de álbum ilustrado en Galicia

En Galicia, o álbum ilustrado xorde coa fundación da editorial Kalandraka en Pontevedra o 2 de abril de 1998, coincidindo co Día Internacional do Libro Infantil e Xuvenil. Ferreira Boo (2015) declara que esta editorial apostou por este proxecto innovador, o álbum ilustrado, para abarcar un campo inexistente no ámbito nacional, polo que permitiu a apertura a novas correntes pictóricas, centrándose na diversidade estética co fin de crear unha literatura infantil de gran calidade que familiariza a infancia con expresións e movementos artísticos coñecidos mundialmente. Así mesmo, Domínguez Pérez (2015) alude a que os álbums ilustrados de dita editorial se crean por escritores/as e artistas tanto da Península Ibérica como estranxeiros e traducen ós seus títulos en castelán, catalán éuscaro e en inglés. É destacable sinalar que Kalandraka, como menciona Ferreira Boo (2015), iniciou a súa andanza coa colección *Os contos do trasno comodín*, renomeados actualmente como *Os contos do trasno*, especializada en adaptacións do conto de tradición oral ou recompilacións escritas por Perrault e os irmáns Grimm, que ofrece reescrituras instrumentais na narrativa textual e reescrituras máis lúdicas e innovadoras na narrativa visual.

3. Obxectivos

3.1. Obxectivos xerais

- Analizar as características das versións en álbum ilustrado dos contos de tradición oral da colección *Os contos do trasno*.

3.2. Obxectivos específicos

- Clasificar tipoloxicamente os contos de tradición oral en que se basean os álbums da colección.
- Analizar a representación do xénero neste corpus.
- Identificar e analizar os posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums.
- Analizar a presenza e a representación dos adversarios/as nos libros da colección.

4. Metodoloxía

O presente traballo, do cal previamente escolleuse a temática e posteriormente realizouse o marco teórico, ten como metodoloxía a análise literaria e da ilustración de

contos tradicionais en formato álbum ilustrado editados pola editorial Kalandraka, pertencentes á colección *Os contos do trasno*, incluídos no *Catálogo 2022* en galego. Mais, antes de abordar a análise quería deixar constancia sobre a investigación realizada para a redacción do marco teórico. A base de datos utilizada principalmente foi *Google académico* xa que permitíume acceder a revistas académicas, teses doutorais, actas de congresos e libros académicos. Así mesmo, as palabras chave que procurei foron contos tradicionais, a representación do xénero neste tipo de contos, álbum ilustrado e *Contos do trasno* de Kalandraka. Ademais, utilicei documentos aportados polas mestras da facultade Montse Muriano na materia de *Didáctica da lingua galega* e Iria Sobrino Freire, en *Literatura infantil e a súa didáctica* e como directora deste Traballo de Fin de Grao.

Previamente á análise, e observados os libros incluídos nesta colección, tiven que acudir a diversas bibliotecas, da provincia da Coruña e Pontevedra, para fotografar as páxinas dos álbums para a súa posterior lectura co permiso dos bibliotecarios/as, ós que agradezo a súa colaboración. Concretamente, as bibliotecas nas que procurei os contos foron: Miguel González Garcés no Burgo (A Coruña), Fórum Metropolitano, Durán Loriga e Deputación da Coruña na cidade da Coruña e Valle-Inclán en Redondela (Pontevedra). Considero destacable sinalar que no catálogo, previamente citado, inclúense na colección dous contos tradicionais africanos, *O león Kandinga*, pertencente á colección *Maremar*, para lectores autónomos e *A paso de tartaruga*, sen pertenza a unha colección determinada. Polo tanto, estes dous contos non se incluírán no corpus analizado xa que, ao meu parecer, se trata dun erro no catálogo por parte da editorial. O motivo radica en que *Os contos do trasno*, cuxo título atópase na contracuberta, destínanse a nenos e nenas entre 3 a 4 anos de idade e os dous álbums previamente citados, mostran a súa pertenza a outra colección e destínanse, no caso do primeiro a crianzas de 7 anos en adiante e o segundo, a partir dos 5 anos. Ademais, existen contos de tradición oral como *As pescadoras*, de orixe india, que pertence á colección *Maremar* no catálogo. En resumo, o nome da colección non depende unicamente de que sexan contos de tradición oral, se non que se clasifican en función da idade dos destinatarios/as.

Unha vez lidos os álbums seleccionados, decidín realizar a análise das características das versións en álbum ilustrado dos contos de tradición oral da colección *Os contos do trasno* en torno a catro categorías que son a clasificación tipolóxica dos contos de tradición oral en que se basean os álbums da colección, a análise da representación do xénero neste corpus, a identificación e análise dos posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums e a análise da presenza e a

representación dos adversarios/as nos libros da colección. Mais, antes debería localizar as versións tradicionais nas que se basean estes álbums ilustrados e pertencentes a compiladores como os irmáns Grimm, Afanásiev ou Rodríguez Almodóvar, de autoría propia como Andersen e da tradición oral, de autoría descoñecida, proveniente de diversos países. É preciso sinalar que a propia editora menciona, no catálogo, os autores das versións dos contos, coma é o caso dos irmáns Grimm e Hans Christian Andersen. E noutros se limitan a sinalar a súa procedencia xeográfica. Neste segundo caso, tiven que recorrer a compilación de contos de tradición oral deses países para localizar as versións máis estendidas desas historias. Para localizalas, procurei información nunha *wiki* titulada *Cuentos de hadas y tradicionales* que servíume tamén para a clasificación tipolóxica dos contos tradicionais. Ademais, de libros atopados en *Google académico* como a obra *De la poesía popular gallega* publicada en 1877 por Manuel Milá y Fontanals e *La gallinita y el pollito*, recompilado por Saturnino Calleja, e publicado en *Cuentos de Calleja*. E o segundo volume da obra *Cuentos al amor de la lumbre* de Rodríguez Almodóvar e o primeiro volume da obra *Cuentos populares rusos* de Afanásiev, ós que accedín na Biblioteca da Facultade de Ciencias da Educación da Coruña.

A importancia desta colección radica en que traslada, por primeira vez en Galicia e en galego, unha serie de contos de tradición oral ao formato álbum ilustrado. De feito, Kalandraka xorde orixinariamente co propósito de difundir literatura de tradición oral e de traducir clásicos da Literatura Infantil e Xuvenil ao galego, aínda que posteriormente vaia incorporando outros obxectivos. Por iso, creo que é interesante ver como un repertorio de historias que veñen de hai moitos séculos atrás, dun mundo que xa non existe, se adapta para o lectorado contemporáneo e ás convencións dun xénero que é sobre todo visual. Nese sentido, parece relevante observar que opcións se toman tanto no texto como nas ilustracións en cuestións como o xénero, tanto nos roles coma na caracterización, a modernización ou non do mundo representado e a presenza e caracterización dos adversarios/as, no relativo ao mantemento da figura do malo coma na tradición e á súa posible dulcificación e ridiculización. Con todo isto, a editora estase posicionando no debate sobre a pertinencia de continuar a transmitir a literatura de tradición oral ás novas xeracións, sobre o repertorio que se escolle e sobre as actualizacións que se operan sobre as versións que veñen da tradición, tanto en valores coma outros aspectos.

Respecto a primeira categoría, realicei unha procura bibliográfica sobre a temática de acordo a varios autores/as e decidín clasificar tipoloxicamente o conto de tradición

oral en contos de fórmula, de animais, maravillosos e de costumes, apoiándome na clasificación de Aarne-Thompson-Uther.

A segunda categoría, divídese en dous subapartados que son a análise cuantitativa e cualitativa. Para a análise cuantitativa sobre o xénero decidín realizar unha táboa, baseándome nun estudio pioneiro de Colomer (1994) sobre o sexismo na literatura infantil, para facilitar a análise, que consiste como se pode ver na Táboa 1 do Anexo I, en comparar o protagonismo das versións adaptadas versus compiladas e establecer conclusións sobre a existencia, ou non, dunha equiparación no número de protagonistas femininos sobre masculinos e as similitudes e diferenzas entre ambas. Por outra banda, a análise cualitativa pretende examinar a representación do xénero, tanto no texto coma nas ilustracións, dos álbums ilustrados seleccionados, dos que anteriormente se realizou a análise cuantitativa, comparándoos cos contos tradicionais de antano. De maneira que se dividirá o estudo nos seguintes subapartados: protagonistas femininas, papeis secundarios femininos, protagonistas masculinos e protagonismo compartido entre ambos os xéneros.

A terceira categoría, consiste na identificación e análise dos posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums. Como verase, é un apartado relativamente curto xa que a maioría das versións de Kalandraka ensinan ilustracións acordes á narrativa da historia e polo tanto representan o mundo tradicional.

A última categoría, que consiste en analizar a presenza e a representación dos adversarios/as nos libros da colección, divídese en catro subapartados: humanos, animais, seres míticos e protagonistas con calidades negativas. Os tres primeiros puntos, baséanse na clasificación de Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022) e o cuarto apartado amplíase pola presenza deste elemento común en varios dos álbums do corpus.

5. Análise de contos tradicionais

5.1. Clasificación do conto de tradición oral

O conto de tradición oral segundo Ferreira Boo (2015) foi obxecto de innumerables clasificacións e sistematizacións que na actualidade están a ser discutidas. Así mesmo, Morote Magán (2010) alude a que as clasificacións dos distintos xéneros da tradición oral son dificultosas, xa que se corre o risco da inexactitude, xa que os contos presentan trazos que nos fan dudar sobre a súa inclusión nun e noutro apartado.

A clasificación máis exhaustiva, para Ferreira Boo (2015) e Pelegrín (2008), coa finalidade de sistematizar os materiais narrativos de orixe popular é o índice tipolóxico de Aarne – Thompson, que segundo Ferreira Boo (2015), é unha clasificación sistemática co obxectivo de analizar a narrativa popular para amosar a identidade ou similitude dos

elementos do conto en todo o mundo. A clasificación dos contos folclóricos por tipos e motivos divídese en cinco grupos: contos de animais, contos folclóricos ordinarios (marabillosos, relixiosos, novelescos e do ogro estúpido), chanzas e anécdotas, contos de fórmula e contos non clasificados. Cómpre sinalar que este índice foi revisado e ampliado, segundo Noia Campos (2010), por Hans – Jörg Uther en 2004, na obra *The Types of International Folktales*. Ademais, as siglas coas que se coñece esta nova versión son ATU.

Pelegrín (1982, citada en Ferreira Boo, 2015) presenta unha clasificación de contos da tradición oral, que parte da de Aarne – Thompson e que seguindo unha progresión cronolóxica se adecúan á infancia, segundo a estrutura verbal rítmica (contos de fórmula), a temática (contos de animais) ou a conversión en contos para nenos (contos marabillosos) suxerindo as idades que considera en cada grupo de contos como audiencia ideal. Pelegrín (2008) engade que escolleron esas categorías debido á súa aproximación ás crianzas entre 3 e 8 anos e que foron aceptados no tempo como contos para nenos/as.

- I. Contos de fórmula (de 2 a 5 anos)
 - Contos mínimos.
 - Contos de nunca acabar.
 - Contos acumulativos e encadeados.
- II. Contos de animais (de 4 a 7 anos)
 - Animais salvaxes.
 - Animais salvaxes e animais domésticos.
 - O home e os animais salvaxes.
 - Animais domésticos.
 - Paxaros, peixes, outros animais.
- III. Contos marabillosos (de 5 a 7 anos)
 - Contos máxicos.
 - Adversarios sobrenaturais.
 - Esposa ou esposo encantados.
 - Tarefas sobrehumanas.
 - Protectores – axudantes.
 - Obxectos máxicos.

Na mesma liña, Morote Magán (2010) establece o seguinte esquema de clasificación por idades do conto de tradición oral.

- I. Contos para nenos/as moi pequenos/as (2 – 5 ou 6 anos, ou idade preescolar)
 - Contos necios¹.
 - Contos de nunca acabar.
 - Contos acumulativos.
- II. Contos para nenos/as de calquera idade, adolescentes e adultos/as
 - Realistas.
 - Marabillosos.
 - De animais.

Antonio Rodríguez Almodóvar (1989, citado en Ferreira Boo, 2015) simplifica a clasificación en tres clases de contos: os marabillosos ou de encantamento, os de costumes e de animais. E cada un deles cunha función simbólica, realista ou metafórica, respectivamente.

De acordo ó anteriormente narrado clasificaréi os contos tradicionais editados por Kalandraka, pertencentes á colección *Os contos do trasno* en: contos de fórmula, de animais, marabillosos e de costumes, como pode verse a continuación.

5.1.1. Contos de fórmula

Este tipo de contos, segundo Morote Magán (2010), conteñen unha narración auténtica, aínda que a situación central é simple e é a base para conseguir un modelo narrativo máis preocupado na forma en que se conta a historia que polos feitos. A este tipo de contos pertencen os contos necios, de nunca acabar e os contos acumulativos. Estes caracterízanse por ter unha finalidade especialmente lúdica, debido a que pretenden entreter, xogar, rir e incluso adormecer á infancia. Na mesma liña, Pelegrín (2008) alude a que se distinguen pola exacta estrutura que se debe gardar ó narralo, máis que polo que contan e clasifícaos en contos mínimos, de nunca acabar e contos acumulativos. Ademais, as autoras definen os contos mínimos ou necios como aqueles que posúen unha conclusión inmediata, os contos de nunca acabar pola repetición do relato polo contador/a co obxectivo de provocar a risa no receptor/a e os contos acumulativos por ser seriados e ter unha función lúdica.

Os contos de fórmula atopados na colección *Os contos do trasno* son *O coelliño branco*, *A ratiña presumida*, *A casa da mosca chosca*, *Once damas atrevidas*, *O poliño da abeleira*, *O galo Quirico* e *Amora*. E destacan por ser acumulativos, que segundo Pelegrín (2008), poden ou non encadear, sumando diferentes personaxes ou elementos,

¹ Equivalen ós contos mínimos na clasificación de Ana María Pelegrín.

ata construír unha serie a base da repetición paulatina de todos os elementos acumulados. Ademais, nun momento determinado o avance da narración se corta, iniciando un movemento á inversa ata chegar á fórmula inicial. Este movemento rompe esclavón a esclavón os elementos sumados e acelérase o ritmo narrativo. Na mesma liña, Ferreira Boo (2015) destaca que son relatos de feitos hiperbólicos, a miúdo picarescos, que poñen a proba a memoria e destreza do narrador con aliteracións, repeticións e/ou encadeamentos. Segundo a clasificación de Aarne – Thompson os contos de fórmula acumulativos ocupan o posto 2000 ó 2199.

5.1.2. Contos de animais

Estes contos de tradición oral, segundo Morote Magán (2010), caracterízanse por ser protagonizados por animais que utilizan a linguaxe humana e se dotan das súas calidades e defectos e planean problemas propios dos homes e mulleres como a procura de aventuras e traballo, a fame e a pobreza. Na mesma liña, Rodríguez Almodóvar (1989) alude a que os protagonistas non poden ser persoas metamorfoseadas e inclúen tanto animais domésticos como salvaxes, pertencen ó hábitat humano e queren asemellarse ós humanos/as no seu comportamento. Ademais, a estrutura narrativa destes relatos posúe dous ingredientes principais, que son a fame e o humor escatolóxico. E carecen de ensinanza ou outras formas de remate sentencioso, salvo que este teña carácter especialmente humorístico. Para Pelegrín (2008) gardan unha estreita relación coas fábulas, acostuman ser breves, ocasionalmente rematan cun refrán e reúnen en ciclos como as fazañas e astucias da raposa, aventuras e desventuras do lobo ou as ocorrencias do sapo. Así mesmo, Ferreira Boo (2015) sinala que o que distingue as fábulas dos contos de animais é que ás primeiras son narracións en verso e teñen un propósito moral e os segundos son narracións en prosa e teñen un propósito de divertir e satirizar.

De acordo con Pelegrín (2008) e o corpus analizado, nestes contos destaca a astucia e o engano da raposa (*A merliña*) e a debilidade final do lobo como o animal máis forte. Este personaxe, de grande importancia nos contos para a infancia, preséntase sempre estando famento (*Os tres porquiños* e *Os sete cabritos*). De feito en *Os sete cabritos*, o lobo engana e devora os cabritos/as, mais é castigado e vencido pola intervención da nai. Noutros contos, o animal feroz agresor é derrotado polo máis minúsculo animal como unha avésa ou unha formiga.

Os contos de animais atopados na colección *Os contos do trasno* son *A galiña roxa*, *Os tres porquiños*, *Os catro amigos*, *Chibos chibóns*, *A merliña*, *Os sete cabritos*, *O patinho feo* e *Os tres osos*. Segundo a clasificación de Aarne – Thompson os contos de

animais divídense en animais salvaxes, salvaxes e domésticos, o home e os animais salvaxes, animais domésticos, paxaros, peces e outros animais e obxectos. No relativo ó corpus analizado *A merliña* (AT 56A) pertence ó grupo de animais salvaxes, *Os tres porquiños* (AT 124), *Os catro amigos* (AT 130), *Chibos chibóns* (AT 122E) e *Os sete cabritos* (AT 123) ó de animais salvaxes e domésticos, *Os tres osos* ó de o home e os animais salvaxes e *A galiña roxa* e *O patinho feo* ó de animais domésticos.

5.1.3. Contos marabillosos

Estes contos de tradición oral, segundo Rodríguez Almodóvar (1982, citado en Morote Magán, 2010), tamén denominados de fadas, encantamento ou fantásticos, son transmitidos oralmente sen que afecte á estrutura narrativa, manténdose incólume por moito que varíe o conto en todo o demais. Morote Magán (2010) e Pelegrín (2008) aluden a que Propp, influente nas teorías de Almodóvar, define estruturalmente os contos marabillosos no seu libro *As raíces históricas do conto*.

O xénero do conto que comeza cunha diminución o un dano causado a alguén (rapto, expulsión do fogar) ou ben co desexo de posuír algo, e se desenvolve a través da partida do protagonista do fogar paterno, o encontro cun doante que lle ofrece un instrumento encantado, ou un axudante por medio do cal atopa o obxecto da súa procura. Máis adiante o conto presenta o duelo co adversario, o regreso e a persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicacións. O protagonista xa regresou o seu fogar, seus irmáns o tiran a un precipicio. Máis adiante reaparece, sométese a unha proba, levando a cabo actos difíciles, sube ó trono e contrae matrimonio no seu propio reino ou no de seu sogro. (Propp, 1974, p. 17)

Así mesmo Propp (1971, citado en Morote Magán, 2010 e Pelegrín, 2008), na súa obra *Morfoloxía do conto*, afirma que cada personaxe desenvolve unha acción cuxo significado é denominado función. Estas funcións que constrúen a estrutura deste tipo de contos son 31, mais non todos os relatos posúen todas as funcións completas. Ademais, o autor distingue sete personaxes funcionais: antagonista, doador, auxiliar máximo, a princesa ou obxecto de procura, o remitente e o falso heroe. Así mesmo, Pelegrín (2008) engade que, segundo Serebian, nestes contos poden recordarse tres momentos claves da súa estrutura interna que son: a falcatruada inicial que crea o nodo da intriga, as accións do heroe/ heroína como resposta á falcatruada e o desenlace feliz e o restablecemento da orde dos heroes/heroínas.

Ferreira Boo (2015) alude que un procedemento frecuente no conto marabilloso é a tendencia á triplicación, xa que favorece a memorización e afecta a múltiples partes da narración como ós atributos, personaxes ou á forma dalgunhas funcións. Pelegrín (2008) engade que é constante, xa que tres son os irmáns, tres veces atópase o donante que o/a auxiliará cos obxectos o a palabra máxica, á terceira vez o menor dos irmáns contestará correctamente e beneficiarase, tres veces se intentan superar as probas, tres veces aparecen os seres auxiliares ou tres veces se repiten os diálogos. Para Rodríguez Almodóvar (1989, citado en Ferreira Boo, 2015) estes elementos triplicadores aumentan a tensión da intriga debido á sintaxe narrativa é a un trazo semántico independente que anticipa o argumento, noutras palabras, o receptor/a sabe que ó terceiro intento terá éxito e permitirá continuar coa narración, provocando que aumente o seu interese.

É destacable sinalar que os contos marabillosos conservan, segundo Pelegrín (2008), unha serie de motivos clasificados por Thompson que son en primeiro lugar, as personaxes como deuses, animais extraordinarios ou criaturas marabillosas como bruxas, ogros, fadas ou caracteres mais convencionais como o fillo menor o a cruel madrasta. En segundo lugar, certos temas no fondo da acción como obxectos máxicos, costumes estrañas, insólitas e similares e en terceiro lugar, incidentes illados que comprenden a gran maioría dos motivos.

Os contos marabillosos atopados na colección *Os contos do trasno* son *Tío Lobo*, *O pito cairo*, *A casiña de chocolate* e *A verdadeira historia de Carapuchiña*. Segundo a clasificación de Aarne – Thompson este tipo de contos divídense en adversarios sobrenaturais, esposo u outros parentes sobrenaturais ou encantados (esposa, cónxuxe e irmán/á), tarefas sobrenaturais, axudantes sobrenaturais, obxectos máxicos, forza e coñecemento sobrenaturais e outros contos sobrenaturais. No relativo ó corpus analizado *Tío Lobo* (AT 333A), *A casiña de chocolate* e *A verdadeira historia de Carapuchiña* (AT 333) pertencen ó grupo de adversarios sobrenaturais, e *O pito cairo* (AT 715) ó de outros contos sobrenaturais. Para Morote Magán (2010) *El medio pollito*, obra na que baséase o último conto citado, pertence ós contos de animais xa que se aproxima á fabula, pois se extrae unha ensinanza, e participa do xogo e do extraordinario.

5.1.4. Contos de costumes

Estes contos de tradición oral, segundo Rodríguez Almodóvar (1989) reflicten os modos de vida das sociedades agrarias, apoiándoas ou criticándoas. Ademais, non conteñen elementos de fantasía, excepto aqueles que poidan manterse vivos por mimetismo ou relación satírica cos contos marabillosos. Así mesmo, as principais

institucións, coma a propiedade privada e o matrimonio exógamo, explícanse na maioría dos argumentos de forma xeral, manifesta ou latente.

O conto de costumes atopado en *Os contos do trasno* é *Garavanciño*. Segundo a clasificación de Aarne – Thompson, é unha variante do 700, incluída en outros contos do sobrenatural dentro do apartado de contos maravillosos.

5.2. Representación do xénero no álbum ilustrado vs tradición oral

5.2.1. Análise cuantitativa

Esta análise pretende cuantificar e contextualizar o xénero dos/as protagonistas dos contos tradicionais editados por Kalandraka, pertencentes á colección *Os contos do trasno* e establecer unha comparativa con textos compilados da tradición oral.

Como pode observarse na Táboa 1 (Anexo I), existe un equilibrio respecto ó xénero nos contos tradicionais de dito corpus. De maneira que, o 38% do corpus analizado está protagonizado por personaxes femininos, un 38% por masculinos e un 23,8% está protagonizado por ambos os sexos. Respecto a estas porcentaxes, teño que engadir que o xénero vincúlase a dous condicionantes claros que son o xénero gramatical, primeiro e as ilustracións, despois. Ben é certo que algúns dos álbums ilustrados analizados, como *A casa da mosca chosca* ou *Os tres porquiños*, conteñen ilustracións neutras, polo que na miña opinión o xénero está aberto á interpretación do lector/a. Así mesmo, neste corpus, existen contos sen presenza feminina, como é o caso de *O traxe novo do rei*, *Os catro amigos*, *Chibos chibóns* e *O pito cairo*.

É destacable sinalar que entre os contos tradicionais adaptados por Kalandraka e os recompilados por outros autores/as, en xeral, non existen diferenzas sobre o protagonismo. Como pode observarse na Táboa 1 (Anexo I), un 33,3% está protagonizado por personaxes femininos, un 42,8% por masculinos e un 23,8% está protagonizado por ambos os sexos. Esta diferenza destacable radica en *O poliño da abeleira*, adaptado por Antonio Rubio e ilustrado por Gabriel Pacheco, que outorga o protagonismo á galiña, sendo esta a que busca axuda para salvar o seu fillo, sobre *La gallinita y el pollito*, recompilado por Saturnino Calleja en *Cuentos de Calleja*, que concede ó poliño o protagonismo na trama, sendo a galiña a salvada polo seu fillo. De todos modos, non podo afirmar que esta adaptación se basee en dita recompilación, xa que é posíbel que na tradición oral existisen variantes protagonizadas pola galiña, pese a que a páxina web de Kalandraka indica que é unha adaptación dun conto popular orixinario de Cuenca como o anteriormente citado.

5.2.2. Análise cualitativa

Esta análise cualitativa baséase na representación do xénero, tanto no texto coma nas ilustracións, dos álbums ilustrados seleccionados e dos que anteriormente se realizou a análise cuantitativa.

5.2.2.1. Protagonistas femininas

5.2.2.1.1. Humanas

O primeiro álbum ilustrado con protagonistas humanas femininas, ten por título *Tío Lobo* cuxo texto está adaptado por Xosé Ballesteros e as ilustracións pertencen a Roger Olmos. Este baséase nun conto de tradición oral italiano titulado co mesmo nome. Nel, preséntase a Carmela, unha nena moi larpeira, desobediente e mentireira, que un día antes do entroido foi invitada pola mestra, xunto cos seus compañeiros/as, a chulas se remataban as tarefas. Xa que non quería traballar, pediu permiso para ir ó baño e como tiña sono, quedou durmida. Ó espertar, xa rematara a xornada escolar e quedou sen comer as chulas, polo que foi chorando para a casa. Ó chegar, a nai prometeulle que ía prepararlle unhas chulas pero que coma non tiña tixola, debía pedirlla a Tío Lobo. Tío Lobo prestoulle a tixola pero a cambio debía traerlle unha ducia de chulas, unha bola de pan de millo e unha botella de viño. A nai preparou a comida e deulla a Carmela para levala a casa de Tío Lobo. Nada mais saír da casa, Carmela comeu a comida e comezou a pensar en como enganar a Tío Lobo co obxectivo de emendar o error que cometeu. Polo tanto, substituíu as chulas por excrementos, o pan por unha presada de cemento e o viño por auga sucia. Como consecuencia dos seus actos, Tío Lobo decide castigala coméndoa pola noite. Bellorín (2015) alude a que, á parte da substitución das chulas, existen outros elementos escatolóxicos que se observan tanto en texto coma nas ilustracións como a sucesión de W.C., na escena en que Carmela queda durmida nos baños do colexio e a mostra da roupa interior sucia do lobo. Así mesmo, toda a historia alude a funcións corporais como alimentarse e defecar, e a accións que aluden á atención do corpo como vestirse. É destacable sinalar que estes elementos, non son innovacións do álbum xa que están presentes no conto de tradición oral.

Neste álbum ilustrado existen estereotipos de xénero tanto no texto coma nas ilustracións. No referido ós trazos físicos, os/as personaxes presentan unha simboloxía propia de cada un dos xéneros asociados culturalmente. Con respecto ás personaxes femininas deste álbum, Carmela é presentada con vestido rosa, cabelo longo e fazulas rosadas, a mestra represéntase con vestido, pelo longo, lentes -aludindo a súa intelixencia- e beizos pintados e a nai da protagonista é simbolizada con vestido, cabelo recollido cunha coleta e mandil. Este último, como sinalei no marco teórico, é un elemento

propriadamente utilizado nos personaxes femininos para representar a muller como ama de casa. Por outro lado, as personaxes masculinas como os compañeiros de clase de Carmela visten con xerseis, pantalón e cabelo curto e Tío Lobo é representado con camisa, pantalón, sombreiro e calzóns. De acordo coa personalidade das personaxes, o presente álbum mostra unha mestra sorrinte e submisiva que é vista como unha persoa malvada polo alumnado a través dun debuxo colgado na parede da aula. E a nai de Carmela é representada como unha persoa amable e protectora ante a nugalda da súa filla e pola consecuente ameaza de Tío Lobo. Así mesmo, os roles e tarefas presentadas mostran estereotipos sexistas habituais como a atribución da docencia e as tarefas domésticas como profesión propriadamente feminina e a ausencia paterna na trama da historia. Un aspecto positivo e transgresor débese a que este conto tradicional racha co arquetipo de nena tímida e insegura, que pode atoparse en contos recompilados por Perrault ou os irmáns Grimm, presentando unha nena desobediente e mentireira e o papel do lobo como vilán ante unha nena inocente, presentando un lobo que desempeña o papel de xuíz, que sentencia á nena a pena de morte por ser culpable dos seus cargos. Cómpre matizar que as reescrituras de contos por parte de autores como Perrault ou os Grimm non son equivalentes á tradición oral xa que, como explica Lluch (2007), son múltiples os filtros ideolóxicos que atravesaron. Ademais, a innovación neste caso débese á selección do conto, xa que contrasta cos argumentos do repertorio que maioritariamente se destina á infancia. Nesta liña, Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022) aluden a que na narración a protagonista se caracteriza polos seus vicios e se amosa a evolución do opoñente dende a calma ata a ira e o castigo exemplar.

Outro conto tradicional similar ó anteriormente analizado é *Os tres osos* cuxo texto está adaptado por Xosé Ballesteros e as ilustracións pertencen a Miguel Tanco. Este baséase, segundo a editorial Kalandraka, nunha versión publicada en 1837 polo poeta inglés Robert Southey. Aínda que, na versión inicial non era unha nena senón unha anciá a protagonista da historia. Doce anos despois da publicación de Southey, Joseph Cundall substituíu á vella por unha nena. A partir de este momento, serán múltiples as variantes que irán cambiando o nome desa nena na tradición oral inglesa, ata que en 1904 aparece por primeira vez o nome Riciños dourados, na historia sobre os tres osos, no libro *Old Nursery Stories and Rhymes*. Na versión adaptada, ó igual que acontece na última versión citada, se presenta a unha rapaza curiosa e mal – educada, chamada Riciños dourados, que invade o fogar da familia de osos. A diferenza de *Tío Lobo*, na que a nena era

castigada da maneira mais severa posible, en *Os tres osos* a nena sae correndo da casa despois de ser espertada pola fina voz do oso pequeno e ver a súa familia.

De acordo cos trazos físicos, pódense observar diferentes elementos estereotipados en función do xénero nas personaxes. É destacable sinalar, no que respecta á familia de osos, que o oso mediano é tratado en masculino na historia debido ó uso do masculino xenérico, mais é representado nas ilustracións con pestanas marcadas, fazulas rosadas e a pelaxe nun ton avermellado, diferenciándose así do oso grande e o oso pequeno que non teñen as pestanas marcadas e o ton da pelaxe é escuro. Polo que a ilustración axuda o lector/a atribuír o sexo en función do simbolicamente representado. No que respecta a Riciños dourados, a nena é presentada con pelo longo rizado, pestanas marcadas, fazulas rosadas, camiseta de flores, saia e medias. Ademais, no referido ás relacións entre os personaxes obsérvase unha familia tradicional nuclear, formada por nai, pai e fillo. Cómpre sinalar que orixinarmente, no conto de Southey, os tres osos non son membros da mesma familia, senón que viven xuntos e posúen distintos tamaños. A medida que a historia foi evolucionando, comezaron a describirse como pai, nai e fillo por medio das imaxes e incluso nomeándose no texto como tal.

O seguinte e conto que responde a estas características é *A verdadeira historia de Carapuchiña* cuxo texto está adaptado por A.R. Almodóvar e as ilustracións pertencen a Marc Taeger. Este baséase en *El cuento de la abuela*, un relato de tradición oral francés recollido polo folclorista Paul Delarue, sobre o cal publica un estudo en 1951. A versión adaptada por Rodríguez Almodóvar segundo Ruth MacDonald (1982, citado en Colomer, 2010) é unha reedición fiel das compilacións anteriores a Perrault. Nel preséntase a unha nena chamada Carapuchiña que é enganada polo lobo de camiño a casa da súa avoa pero que a diferenza das versionadas por Perrault ou os irmáns Grimm, ten un final relativamente feliz xa que, aínda que a avoa é comida polo lobo, Carapuchiña debido a súa intelixencia é salvada das garras de dito animal.

Orenstein (2002) alude que fai centos de anos, circulaba en Francia un conto grotesco e particular sobre unha nena que se comía a súa avoa. Este comeza co encontro dunha nena cun *bzou* ou home – lobo, nunha bifurcación do bosque, camiño á casa da súa avoa. O lobo ó decatarse do destino da nena, decide tomar o camiño alfinetes mentres que a rapaza toma o das agullas. Polo tanto, o *bzou* chega antes a casa da avoa, mátaa, pica a súa carne e envasa a sangue para posteriormente ofrecerlla á nena. Unha vez que a protagonista chega e come á avoa, sen decatarse, métese na cama xunto o *bzou* despois de desvestirse. Nesta historia recollida Paul Delarue, a nena utiliza unha estrataxema

intelixente e típica que consiste en finxir que ten ganas de evacuar, ó darse conta que se atopa en perigo. Cando o *bzou* propóñelle facelo na cama, ela négase polo que átaa a un cordel e déixaa saír fóra. Unha vez fora, a nena desfai o nó e ata o cordel a unha árbore. De maneira que cando comeza a persecución, ela conseguiu escapar. Polo tanto, segundo Guardia Calvo (2007), a nena é astuta, a diferenza da Carapuchiña de Perrault e da dos irmáns Grimm, e válese por si mesma para resolver a situación vivida mediante unha necesidade básica.

El cuento de la abuela caracterízase pola diversidade de simbolismo. Orenstein (2002) afirma que no que respecta ós elementos escatolóxicos, no Antigo Réxime, as casas eran pequenas e polo tanto os membros/as da familia compartían camas e os penicos que había baixo elas. Polo tanto, as intimidades e indelicadezas das funcións corporais non eran ningún secreto. Así mesmo, o tropezo da nena co *bzou* é interpretado, por algúns estudiosos, como un encontro sexual indigno. No que respecta ó canibalismo, é un recordatorio simbólico que que o vello renacerá no mozo e que os corpos levan consigo os xenes dos nosos devanceiros/as. Ademais, a encrucillada das agullas e os alfinetes non é unha referencia illada, xa que durante a maior parte da historia, fiar era a labor mais absorbente realizada polas mulleres no mundo enteiro. É destacable sinalar que este relato exemplifica o moito que cambian os contos cando ponse en letra impresa, xa que autores como Perrault, os irmáns Grimm e o seu predecesor Giambattista Basile, recoñeceron que os seus contos precedían de fontes femininas. Sen embargo, a noción dunha autoría feminina non se atopa nos seus relatos xa que as historias, incluídas no canon dos contos de fadas, pouco se parecen ós relatos orais recollidos por Delarue e a heroína triunfante desaparece de todos eles.

Orenstein (2002) sinala que algunhas das historias relacionadas con *Carapuchiña vermella* recollidas por Delarue, foron contaminadas polo seu contacto con *Le petit chaperon rouge* de Charles Perrault, xa que posuían detalles como o motivo da carapucha vermella que foi invención do escritor. Pero outras non. Estas historias, que en aparencia non deben nada ó conto de fadas literario, evidencian a existencia dun devanceiro narrativo anterior ó primeiro relato escrito de Perrault. O descubrimento permitiu ós estudiosos do folclore afirmar que *El cuento de la abuela* foi a forma en que anos atrás contábase a aventura de *Carapuchiña vermella*, moito tempo antes de que atopara seu camiño cara a letra impresa e as súas posteriores adaptacións.

Na adaptación Rodríguez Almodóvar a nena é bautizada como Carapuchiña vermella, a diferenza de *El cuento de la abuela*, no que a protagonista non ten nome e

tampouco se describe a súa aparencia física. Así mesmo, no primeiro, a figura do antagonista é un lobo e no segundo, un *bzou* ou home – lobo. Ademais suaviza a historia rexeitando o canibalismo e as referencias sexuais e mantén os elementos escatolóxicos presentes no conto de tradición oral. Así como a presenza do camiño das agullas e os alfinetes, e o gato da avoa que representa a conciencia da protagonista e por tanto permítelle buscar unha saída á situación vivida e superar a súa inxenuidade. Este personaxe, segundo Guardia Calvo (2007), é un animal con calidades humanas, que fala e coa función – oposición ó agresor. Identificado co espectador/a – lector/a, ve aquilo que a protagonista non é capaz de descubrir, sente repulsa polos actos de canibalismo -no caso do conto de tradición oral- e augura un terrible final. Na edición de Kalandraka, trata dunha maneira cómica e adaptada ó público infantil actual un relato no que a súa versión orixinal resulta do máis macabro. É evidente a ausencia no texto de Almodóvar da inculcación do medo como base da educación e o coñecemento. Ademais, o humor serve para ensinar, advertindo, dunha maneira moito máis natural, facendo que o lector/a saque as súas propias conclusións.

As ilustracións de *A verdadeira historia de Carapuchiña* presentan, segundo Guardia Calvo (2007), trazos simples infantís e con cores básicos, que poden recordarnos as obras de Picasso, co obxectivo de rebaixar a tensión da trama e dar relevancia ó texto da obra. Ademais o presentarse desta maneira esquemática, non presenta estereotipos de xénero coma pode acontecer noutras versións de Carapuchiña.

Considero destacable sinalar que o acto de recuperar esta historia, da tradición oral, para a infancia é feminista polos valores que se amosan na trama. Ademais, a versión de Almodóvar humaniza a personaxe e tenta achegala á infancia actual, atribuíndolle características como que é larpeira e non lle gusta facer as labores do fogar.

Outro conto, con protagonistas humanas femininas, é *Once damas atrevidas* cuxo texto adaptado pertence a Oli e as ilustracións a Helle Thomassen. Este baséase nunha poesía popular galega, segundo Orella pendella (s.f.), recompilada por Domingo Blanco, titulada *Elas eran once damas*. Así mesmo, aparece na obra *De la poesía popular gallega* publicada en 1877 por Manuel Milá y Fontanals. Ó tratarse dun poema, é clasificado como un conto de fórmula. Na versión adaptada preséntase a once damas independentes, aventureiras e apaixonadas pola arte e a cultura, que botan raíces segundo a súa personalidade. Aínda que as ilustracións mostran estereotipos vinculados ó xénero, presentando mulleres co canon de beleza tradicional, engalanadas con vestidos e maquillaxe. A diferenza de esta adaptación, a recompilada por Domingo Blanco, mostra

once amigas do xuíz que debido o tângano - mángano² van desaparecendo. Así mesmo, aínda que é anacrónico atribuírlle unha intención feminista á rima tradicional, é certo que na adaptación representan a mulleres libres e emancipadas, cunha dose de sentido do humor, polo tanto idónea para educar en igualdade.

5.2.2.1.2. Animais

O primeiro conto do corpus protagonizado por animais femias, corresponde a *galiña roxa*, cuxo texto adaptado pertence a Pilar Martínez e as ilustracións a Marco Somà. Este baséase nunha fábula de tradición oral que recolleu Mary Mapes Dodge (1874) na revista *St. Nicholas* titulada *The story of the little red hen*. En ambas as versións a protagonista traballa duramente para facer o pan, mentres un can, un gato e un pato se negan a ofrecerlle a súa axuda. De maneira que, segundo a editorial Kalandraka, na páxina web, resalta a importancia do esforzo e do traballo ben feito fronte á nugalla e á impaciencia. É dicir, potencian o traballo feminino e o seu carácter, impoñéndose fronte a nugalla dos personaxes masculinos. Ademais, as ilustracións humanizan ás personaxes empregando vestimentas tradicionalmente atribuídas a cada un dos xéneros.

Outro conto que presenta esta característica é *O poliño da abeleira*, cuxo texto adaptado pertence Antonio Rubio e as ilustracións a Gabriel Pacheco, segundo a editorial Kalandraka, é unha adaptación dun conto popular orixinario de Cuenca. Realizando a miña investigación, atopei un conto similar titulado *La gallinita y el pollito*, recompilado por Saturnino Calleja, e publicado en *Cuentos de Calleja*. A diferenza entre ámbolos dous radica no protagonismo, de maneira que o primeiro está protagonizado por unha galiña que recorre a múltiples personaxes co obxectivo de axudar ó seu poliño. E o segundo, é a inversa, pois é o poliño quen pide axuda ás personaxes para axudar a súa nai. Non obstante, non podo afirmar que a adaptación de Kaladraka se basee neste relato xa que non atopei información que o verifique. Se fose así, a editorial acertou, dende o meu punto de vista, en que sexa a galiña a protagonista da historia e mostrar a unha nai preocupada naturalmente polo seu fillo ante tal desgraza. Xa que á inversa parecería relatar valores patriarcais coma a presenza dun personaxe masculino que se aventura para salvar a nai, mentres a esta se presenta como pouco intelixente e coa necesidade de ser salvada.

² Enfermidade descoñecida ou imaxinaria de que se cren atacados os faltos de vontade, de forzas ou de ánimo (Franco Grande, 1968).

Enfermidade consistente nun escaso ánimo, pouca forza, ningunha vontade, desmedro, etc. É causada polo tango mango. Tango mango: demachiño que causa o tângano mángano. É similar ao tangaraño e ao meigallo (Cuba, Reigosa e Miranda, 2022).

Mais, non todos os contos desta colección, editada por Kalandraka, responden a valores feministas senón que presentan valores, propios da cultura androcéntrica como a representación da muller adolescente como ama de casa e futura esposa. Este é o caso de *A ratiña presumida*, cuxo texto adaptado pertence a J.A. López Parreño e as ilustracións a Pablo Mestre, narra a historia desta famosa ratiña, recompilada da tradición oral por escritores/as de renome como Almodóvar, Fernán Caballero ou Perrault, que mentres varre a casa, atopa unha moeda de ouro e decide mercar un laciño para sentirse a máis presumida da cidade, como indica literalmente o texto, e coñecer o seu futuro marido. Mais teño que engadir que a nivel visual, grazas a esta orixinal adaptación que nace, segundo a editorial, dun espectáculo que o autor representa dende hai máis de vinte anos e que se identifica pola montaxe de personaxes con instrumentos musicais rústicos, evítanse os estereotipos sexistas asociados ó texto, pese a que hai elementos como o laciño ou a vasoira que si están presentes.

Por último, *A casa da mosca chosca* é unha adaptación de Eva Mejuto dun conto tradicional de fórmula ruso, titulado *La casa de la mosca*, recompilado por Afanásiev no primeiro volume da súa obra *Cuentos populares rusos* e cuxas ilustracións pertencen a Sergio Mora. A adaptación narra a historia dunha mosca que, cansa de zumbiar, decidiu construír unha casa para recibir a outros habitantes do bosque. Así que realizou un pastel de moras e colocou sete banquetas e o mesmo número de pratos. Co aroma da tarta foron aparecendo sete curiosos animais de menor a maior tamaño. Cando ían probar o pastel, aparece o oso que, ó non ser convidado, decidiu comelo enteiro. Na versión recompilada por Afanásiev, obsérvase tamén a existencia do xogo de números, tamaños, rimas, repeticións e ritmos. Mais a tarta non aparece na trama, polo tanto non existe unha invitación coma na adaptación, senón que os animais petan no fogar da protagonista que é un pucheiro e quedan a vivir con ela. O oso, ó igual que na versión de Kalandraka, é o vilán. Mais o final é trágico, a diferenza da versión adaptada, xa que este se senta no pucheiro e esmaga os protagonistas. No relativo á trama non se mostran estereotipos de xénero en ningunha das versións. Porén, na obra de Kalandraka, a vestimenta serve para humanizar e categorizar os personaxes segundo o seu xénero. De maneira que as personaxes femininas como a moucha e a raposa están caracterizadas con bolso e camiseta de flores respectivamente. E as personaxes masculinas como o escaravello, o morcego, o sapo, e o lobo visten pantalóns e paxariña. Mais non considero que teña connotacións negativas, senón que o obxectivo é axudar ó lector/a diferenciar ás personaxes. É destacable sinalar que o sexo da mosca se vincula ó xénero gramatical,

mais pode tratarse tanto dunha personaxe feminina como masculina, xa que as ilustracións son integradoras e non mostran estereotipos de xénero ó respecto, como acontece noutros álbums ilustrados analizados.

5.2.2.2. Papeis secundarios femininos

O primeiro conto desta sección é *Garavanciño*, adaptado por Olalla González e ilustrado por Marc Taeger. Este baséase nun conto de tradición oral catalán denominado *En Patufet* e con múltiples versións como a recompilada por Rodríguez Almodóvar no segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre*. Nel, preséntase a Garavanciño, un neno de pequeno tamaño, independente e capaz de afrontar e resolver os problemas acontecidos, xa que canta unha cantiga para ser escoitado polos veciños/as. Un día ó refuxiarse da choiva baixo unha col é comido por un boi, do cal foi liberado grazas á súa familia. A adaptación de Kalandraka opta por manter a representación do mundo tradicional. No relativo ós trazos físicos, o único personaxe feminino presente na trama é a nai de Garavanciño, representada con vestido, fazulas rosadas e o cabelo recollido cun moño, simbolizando a muller adulta. Respecto ós personaxes masculinos, os homes adultos como o pai e o tendeiro son representados con simboloxía propiamente de dito xénero como o sombreiro, a camisa, o pantalón e a barba do pai. E a calvicie, o bigote e pantalón do tendeiro. De acordo ós roles e tarefas, o pai é ilustrado cunha machada e o tendeiro cunha bata de traballo, simbolizando ós homes como posuidores dun traballo remunerado, mentres que a nai é representada como ama de casa. Respecto á personalidade das personaxes, móstrase a un neno valente capaz de resolver os problemas e un ambiente familiar protector, destacando a unha nai que confía no seu fillo e permítelle saír da casa, por primeira vez, para aprender a enfrontarse á vida. Estes atributos de fillo e nai tamén están presentes na tradición oral e, polo tanto, a versión límitase a reproducir o que chegou da tradición, a través doutras versións escritas.

Outro conto desta sección é *Os tres porquiños* cuxo texto adaptado pertence a Xosé Ballesteros e as ilustracións a Marco Somà. Segundo Kalandraka, é unha adaptación dun conto tradicional inglés que narra a historia de tres porquiños/as que foron a vivir nun bosque, no que roldaba un temible lobo, e construíron unha casa dun material distinto cada un. O lobo, despois de destruír a casiña de palla e madeira, diríxese á do porquiño/a maior, construída con ladrillos, que foi incapaz de destruír. Ó querer entrar nela, decidiu entrar pola cheminea e caeu sobre auga fervendo coa que se queimou. Despois deste feito, o lobo non volveu aparecer por alí. É observable unha evitación de estereotipos sexistas nas ilustracións, utilizando vestimenta e decoración inclusiva. Por exemplo a diferenza

de outros álbums ilustrados, a nai viste con pixama e non é representada con faccións propiamente femininas. O mesmo ocorre cos porquiños que o único que nos indica que son nenos é a utilización do masculino xenérico no texto. Con todo o lobo, si que viste con roupa propiamente masculina con gorro, abrigo e pantalóns. Polo tanto considero que neste conto o xénero está aberto á interpretación do lector/a segundo as súas referencias culturais.

O terceiro conto que presenta á muller como personaxe secundaria é *O patião feo*. Unha adaptación de Manuela Rodríguez, a partir do texto de Hans Christian Andersen, e con Ana sande como ilustradora. Este narra a historia dunha nai pata que ten varios fillos/as, entre eles o protagonista, que é expulsado do fogar e maltratado por outros animais ata que atopa ó seu grupo de iguais. Polo tanto non se observan estereotipos de carácter sexual a nivel argumental e visual.

O último conto desta sección é *O galo Quirico*, adaptado por Tareixa Alonso e ilustrado por Alicia Suárez. Este baséase, entre outras compilacións, nun conto de tradición oral, titulado *O conto do galo Quirico que quería ir á voda do tío Perico*, recompilado por Manuel Axeitos Pérez e publicado en Galicia encantada. Aínda que este é o título que lle poñen na compilación, o conto adoita coñecerse como *O galo Quirico* ou *As vodas do tío Perico*. Este narra a historia dun galo que, de camiño á voda do tío Perico, se encontra cun apetitoso verme enriba dunha bosta e decide comelo, manchando así o peteiro. Debido a que non podía ir de esa maneira á voda, decide pedir axuda a diversos personaxes ós cales lles minte con respecto ó destino do verme e por tanto deciden castigalo. Mais ben é certo que o fatídico final do galo seméllase á versión recompilada por Rodríguez Almodóvar no segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre*, pese a que nesta non existe a figura do verme. É observable, na adaptación de Kalandraka que as ilustracións non mostran estereotipos, utilizando vestimenta e decoración inclusiva.

5.2.2.3. Protagonismo masculino

O primeiro conto que presenta estas características é *Os catro amigos*, cuxa autoría pertence a Jacob e Wilhelm Grimm, como acontece en *A casaña de chocolate*, e cuxas ilustracións foron elaboradas por Gabriel Pacheco. É destacable sinalar, como afirma Ferreira Boo (2015), que este álbum cambiou a nivel paratextual xa que substituíron o título orixinal *Os músicos de Bremen* por *Os catro amigos* co fin de destacar o valor da amizade. Narra a historia de catro animais: un burro, un can, un gato e un galo, cuxos donos deciden sacrificarlos porque consideran que non lles son útiles para o servizo

doméstico, que se encontran sucesivamente, ó fuxir da casa dos seus donos, e deciden ir camiño a Bremen para converterse en músicos. De camiño á cidade chegan a unha casa que está sendo saqueada por uns ladróns e deciden atemorizalos, cos seus sons, para conseguir ese fogar. Neste relato as ilustracións humanizan ás personaxes empregando vestimentas tradicionalmente atribuídas a cada un dos xéneros. De feito, o home é caracterizado con sombreiro, pelo curto, barba poboada, camisa, chaleco e pantalón. O burro, con abrigo e zapatos. O can, con sombreiro, capa e pantalóns. O gato, con abrigo e pantalóns. O galo, con gafas, chaqueta, camisa, zapatos e a crista peiteada. E os ladróns son ridiculizados con maquillaxe facial, coma se fosen pallasos.

Outro conto con protagonistas masculinos é *Chibos chibóns* adaptado por Olalla González e ilustrado por Federico Fernández. Este baséase nun conto tradicional noruegués, titulado *Os tres chibos travesos*, recompilado por Peter Christen Asbjornsen. A adaptación, segundo Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022) mantense esencialmente fiel á tradición, e narra a historia de tres chibos famentos que decidiron cruzar ó outro lado do río para comer. Pero para iso tiñan que cruzar unha ponte onde habita un temido trasno. Grazas ó traballo en equipo conseguirán pasar e comer a tan desexable herba. Neste relato non existen estereotipos de xénero no argumento e nas ilustracións, xa que ó xénero masculino asóciase tanto a intelixencia, nos chibos, como a falta dela, no trasno.

O terceiro conto que presenta estas características é *O pito cairo*, adaptado por Marisa Núñez e ilustrado por Helle Thomassen. Este baséase nun conto de tradición oral, recompilado por Rodríguez Almodóvar en 1983 no segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre*, titulado *El medio pollito*. A adaptación publicada en Kalandraka narra a historia dun pito que, ante o descubrimento dunha bolsa de moedas de ouro, considera entregarllas ó rei para gañar a súa simpatía. Mais o monarca é o claro exemplo de avaricia e mesquindade e polo tanto non recompensa ó pito, senón que quere comelo. Finalmente, grazas á astucia do pito e á habilidade doutros personaxes que se cruzaran no seu camiño conseguen burlar o rei. Ademais, opta por manter a representación do mundo tradicional, xa que os rasgos físicos e a personalidade mostrada responden ás características propias de cada xénero. O cociñeiro caracterízase por ter o cabelo curto e bigote. Ademais de ser un personaxe posuidor dun traballo remunerado. E o rei, como afirma Vara López (2019), é unha figura masculina que loce coroa e unha luxosa vestimenta, ademais de cumprir o papel de máxima autoridade no reino e ser un rol raramente concedido á muller.

O último conto desta sección é *O traxe novo do rei*, unha adaptación de Xosé Ballesteros, a partir do texto de Hans Christian Andersen titulado *O traxe novo do emperador*, e con João Caetano como ilustrador. Considero destacable sinalar que esta obra, como alude Chávez Vaca (2021), escrita en 1837 garda trazos hipertextuais con *El conde Lucanor*, escrito polo escritor español don Juan Manuel entre os anos 1330 e 1335. A adaptación e a versión de Andersen narra a historia dun rei ou emperador que gastaba a fortuna do país comprando as teas máis custosas e foi estafado por uns moicanos ó comprar a tea mais fina que existía. O rei enviou os traballadores do reino para valorar a tea e como non querían demostrar a súa incapacidade para exercer o cargo, decidiron louvala pese a non ver nada. Unha vez rematada a prenda, decidiu desfilar pola cidade. Todas as persoas louvárona, ata que un neno gritou que ía espido. As persoas comezaron a murmurar e o rei decatouse da verdade e avergonzado terminou o desfile. A adaptación de Kalandraka opta por manter a representación do mundo tradicional, de maneira que no que respecta ós trazos físicos, os/as personaxes visten con roupa atribuída a cada un dos xéneros e no relativo á personalidade, móstrase a un neno intelixente e con iniciativa que atrevese a dicir que o rei vai espido e a un rei, coma máxima autoridade do reino, como acontece no conto anteriormente analizado.

5.2.2.4. Protagonismo compartido entre ambos os xéneros

Os contos tradicionais, do corpus, protagonizados indistintamente por personaxes masculinos e femininos son *O coelliño branco*, *A merliña*, *Os sete cabritos* e *A casiña de chocolate*.

O primeiro de eles, *O coelliño branco*, é unha obra adaptada por Xosé Ballesteros dun conto tradicional portugués titulado co mesmo nome e recompilado por Adolfo Coelho en 1879 na súa obra *Contos populares portugueses*. Ámbolos dous narran a historia dun coelliño branco que debido a que atopa a súa casa ocupada por unha temible cabra despois de ir coller coles á horta, comeza a buscar axuda, atopando a múltiples animais que rexeitan enfrontarse á ela, e unicamente a formiga mostra a súa valentía probando que a coraxe non é sinónimo de gran tamaño. Así mesmo, no que respecta á análise con perspectiva de xénero, este conto tradicional adaptado por Kalandraka non mostra estereotipos no texto nin nas ilustracións. De feito, racha a simboloxía tradicional de maneira que representa un protagonista masculino, o coelliño, como traballador do campo e do fogar e a unha antagonista, a cabra, como personaxe feminina que ocupa unha casa allea, recordando en parte o argumento de *Os tres osos*. Ademais, como acontece neste conto, a antagonista é expulsada do fogar polo/a animal máis pequeno/a.

Outro conto que presenta esta característica é *A merliña*, cuxo texto adaptado pertence a Antonio Rubio e as ilustracións a Isidro Ferrer. Este baséase fielmente nun conto de tradición oral, recompilado por Rodríguez Almodóvar en 1983 no segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre*, titulado *La urraca, la zorra y el alcaraván*. Neles, narran a historia dunha nai merla ou pega -na versión de Almodóvar- que é enganada por unha raposa, que come cada unha das súas crías a medida que transcorre o relato. Cando unicamente sobrevive unha delas, aparece na historia o alcaraván, presentado como unha personaxe masculina astuta e intelixente, que lle transmite á merla que está sendo enganada pola raposa. Cando a raposa volve xunto á merla para comer a única cría que lle queda, esta transmítelle o narrado polo alcaraván, polo que a raposa, vingativa, vai xunta del para comelo. Mais, debido a súa intelixencia, este logra escapar dos seus dentes. Pese a que pode parecer que mostra estereotipos de xénero a nivel textual no que se refire á personalidade das personaxes, nos contos de animais non é apropiado falar de estereotipos de xénero como tal, xa que na tradición peninsular como nos contos do lobo e a raposa, o primeiro é pouco intelixente mentres que a segunda é astuta. A nivel visual as ilustracións tampouco mostran estereotipos presentando, como menciona a editorial Kalandraka, unha proposta plástica que une sinxeleza e expresividade, concordando coa poética do texto.

O terceiro conto protagonizado por ambos os sexos é o conto *Os sete cabritos*, adaptado por Xosé Ballesteros e ilustrado por S.F. Rodríguez e A. Míguez. Este baséase nun conto popular alemán que foi recompilado polos irmáns Grimm en *Contos infantís e do fogar* en 1812. E narra a historia dunha nai cabra que advirte as súas crías da presenza do lobo porque vai ir en busca de comida para elas. Porén, os sete cabritos son enganados polo lobo e por tanto consegue comer a todos excepto un, que se agochou no reloxo. Cando a nai chega á casa, o fillo pequeno contoulle o ocorrido. Entón, a cabra decide ir en busca do lobo para salvar os seus fillos. Cando a nai se encontra o lobo durmindo, decide abrir o seu bandullo, sacar os seus fillos/as e substituílos por pedras. Unha vez que o lobo esperta da súa sesta, vai tomar auga ó río e o peso das pedras provoca a súa morte por afogamento. Con respecto os estereotipos de xénero, a nivel visual represéntanse trazos físicos que diferencian por sexos as personaxes masculinas e femininas indistintamente. Por exemplo, a cabra é representada simbolicamente cun pano atado ó pescozo de lunares e utiliza as ferramentas de costura -atribuída culturalmente ó xénero feminino- para rescatar ós seus fillos/as. E os cabritos/as distínguense por vestir gravatas, paxariña e sombreiro de vaqueiro no caso deles, e lazo e colgante cunha flor no caso

delas. Así mesmo, a personalidade dos animais descrita no texto mostra a unha personaxe feminina amable e protectora, mais tamén intelixente e resolta para salvar ós fillos/as fronte a unha personaxe masculina intelixente e agresiva, converténdoa no vilán da historia.

O cuarto conto que responde a estas características é *A casa de chocolate*, cuxa autoría pertence a Jacob e Wilhelm Grimm e cuxas ilustracións foron elaboradas por Pablo Auladell. Polo tanto non está adaptado como os outros contos analizados, xa que o conto anteriormente citado é unha versión adaptada do texto dos irmáns Grimm. É destacable sinalar, como afirma Ferreira Boo (2015), que este álbum cambiou a nivel paratextual xa que substituíron o título orixinal *Hänsel e Gretel* que destacaba ós irmáns protagonistas polo título temático *A casa de chocolate*. Narra a historia de Hänsel e Gretel, dúas crianzas que vivían co seu pai e a súa madrasta no seno dunha familia moi humilde. Debido á precaria situación económica, a madrasta convenceu o pai para abandonar os nenos/as a súa sorte. El e ela escoitaron a conversa, polo que Hänsel urdiu un plan para regresar á casa, así que ó día seguinte cando os abandonaron puideron volver. Mais a madrasta volveullo a pedir ó pai e Hänsel foi deixando migallas de pan polo camiño que foron comidas polos paxaros sen que se deran conta. Ó espertar un paxaro fermoso guiounos ata unha casa construída con chocolate que empezaron a comer, mais non sabían que era o fogar de unha temible bruxa que enganaba os nenos/as para comelos. Esta bruxa encerrou a Hänsel para cebalo e a Gretel obrigouna a realizar as tarefas domésticas. Mais polas mañás, cando a bruxa comprobaba se o rapaz engordara, este enganábala cun óso. Cando a bruxa decide comer a Hänsel e manda a Gretel comprobar que o forno está listo, esta dáse conta do plan e consegue que a bruxa se meta no forno e encérrela. A historia conclúe coa morte da bruxa, a toma das súas xoias e a volta ó fogar co seu pai, cuxa muller morrera.

Neste álbum ilustrado existen estereotipos de xénero tanto no texto coma nas ilustracións. En primeiro lugar, os trazos físicos permiten a diferenciación de xéneros. Desta maneira, respecto ás personaxes femininas, Gretel é representada con cabelo longo peiteado con trenzas -representando a infancia-, vestido e un rostro agradable, tenro e inocente. A madrasta, con pelo recollido cun moño -representando a muller adulta-, vestido e un rostro de enfado para simbolizar a súa crueldade. E por último a bruxa, con vestido, mandil, que como alude Turín (1995) é o símbolo feminino por excelencia vinculado aos labores do fogar, e cunha careta de pallaso ó anverso e de paxaro ó anverso e sombreiro para simbolizar a súa maldade e perversión. Ademais, ó longo da historia

aparece representada por quimeras e outros seres diabólicos. Polo tanto, obsérvase, segundo Vara López (2019), a utilización da fealdade como recurso para representar o colectivo estigmatizado das *malas mulleres*. Respecto ós personaxes masculinos, Hänsel é representado con pelo curto, sombreiro, pantalón, camiseta e chaqueta. E o pai con sombreiro, pelo curto, bigote -representando o home adulto-, camisa e mono de traballo para representar o home traballador. En segundo lugar, de acordo á personalidade dos personaxes Márquez Gento (2017) afirma que os irmáns son representados como nenos/as intelixentes, xa que Hänsel ideou o plan polo que conseguiu escapar na primeira ocasión e Gretel porque conseguiu burlar a bruxa. Mais esta última preséntase como unha nena servizal e submisa. A madrasta é unha muller cruel que domina o pai das crianzas para abandonar os seus fillos/as a causa da precaria situación económica familiar. E a bruxa é unha muller malvada e perversa que unicamente quere alimentarse dos cativos/as como castigo por comer e destruír a súa vivenda. En terceiro lugar, e último lugar respecto ós roles e tarefas, Gretel é escrava da bruxa, realizando tarefas do fogar mentres que Hänsel é cebado por esta. A madrasta, como aludín anteriormente, é unha personaxe cruel que morre repentinamente na trama, polo que, como sinala Márquez Gento (2017), unha vez que os/as nenos/as regresan co pai, establécese un modelo patriarcal. O pai é descrito como leñador, polo tanto o único que posúe un traballo remunerado.

5.3. Representación do mundo tradicional vs moderno

A maioría dos álbums ilustrados, concretamente trece, do corpus analizado, ensinan ilustracións acordes á narrativa da historia, previamente recompilada polos irmáns Grimm, escrita por Andersen ou contos da tradición oral sen autor/a coñecido/a provenientes de diversos países. Polo tanto, representan o mundo tradicional, amosando a cultura propia das sociedades da época na que foron escritas.

Unicamente oito álbums ilustrados representan o mundo moderno, por medio da imaxe e en ocasións no texto, nas adaptacións da tradición oral que son *Tío Lobo*, *A galiña roxa*, *Os tres porquiños*, *A ratiña presumida*, *Chibos chibóns*, *A casa da mosca chosca*, *Once damas atrevidas* e *O galo Quirico*.

O primeiro deles, *Tío Lobo*, na versión italiana mostra unha escola de nenas no texto, fronte á versión adaptada por Xosé Ballesteros e ilustracións de Roger Olmos, que amosan unha escola mixta propia da sociedade actual. O segundo, *A galiña roxa*, recollido por Mapes Dodge en 1874, mostra nas ilustracións a personaxes sen vestimenta clásica e os instrumentos de labranza tradicionais son manuais. Na versión adaptada por Pilar Martínez e ilustrada por Marco Somà, as personaxes levan vestimenta actualizada, utiliza

medio de transporte con remolque para transportar as ferramentas de labranza e utiliza instrumentos de labranza tradicional mecanizada como sementadora, segadora e muíño. O seguinte, *Os tres porquiños*, foi adaptado por Xosé Ballesteros e as ilustracións pertencen a Marco Somà, coma no conto anterior. Na versión inglesa as personaxes non levan vestimenta e na versión adaptada os porquiños viven coa súa nai nunha casa con mobles e decoración actualizada, como lámpadas, radios e sofás de deseño. Así mesmo, o deseño das casas dos porquiños é moderno e na casa do irmán maior obsérvase un deseño similar á casa materna. Ademais, as personaxes levan vestimenta e accesorios actualizados e trasládanse ó bosque en autobús. O cuarto, *A ratiña presumida*, nalgúns versións compiladas presentan a ratiña con roupa culturalmente feminina, mentres que os demais animais son ilustrados sen vestimenta ou con roupa vinculada ó xénero masculino. Na versión adaptada por López Parreño con ilustracións de Pablo Mestre, represéntanse ós/ás personaxes con instrumentos musicais e útiles do fogar, de maneira que evitan os estereotipos sexistas, vinculados á imaxe, observados noutras versións. O quinto, *Chibos chibóns*, na versión norueguesa mostra as personaxes sen vestimenta e na adaptación de Olalla González con ilustracións de Federico Fernández, represéntase ós chibos chibóns cun mapa e con calzóns. O seguinte conto, *A casa da mosca chosca*, na versión recompilada por Afanásiev representan, no texto, a casa como un pucheiro e na adaptada por Eva Mejuto con ilustracións de Sergio Mora móstrase unha casa construída con mobles e accesorios actualizados. O sétimo, *Once damas atrevidas*, na versión recompilada por Blanco Domingo representa no texto a unhas damas que viaxan a San Vicente e San Andrés e realizan tarefas como xulgar o pobre, cantar os reis, comer e beber. Mais a versión adaptada por Oli con ilustracións de Helle Thomassen mostra a unhas damas que viaxan polo mundo e polo tanto non se limitan xeograficamente nas súas fazañas. Ademais, desprázanse en diferentes medios de transporte como moto, coche ou bicicleta e levan roupa actualizada. O último conto é *O galo Quirico*, que na versión de Rodríguez Almodóvar, do segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre*, non fai alusión no texto da vestimenta e desprázase por corredoiras, prados e bosques. Nalgúns versións o galo Quirico represéntase con roupa elegante clásica como chaqueta e gravata. En contraposición, na versión adaptada por Tareixa Alonso con ilustracións de Alicia Suárez o galo viste roupa actualizada e desprázase a pe polas rúas dunha cidade e en tren.

En resumo, os casos de modernización presentes no corpus pretenden, ao meu parecer, achegar a historia ós lectores/as do s. XXI, rompendo cos elementos propios da

época no que foron escritos, co fin de empatizar mellor coas personaxes e provocar a risa do lectorado. O caso mais destacable é *Once damas atrevidas* xa que tanto texto adaptado como ilustracións transpórtannos do mundo real ó imaxinario e viceversa. Considero oportuno sinalar que Marco Somà e Helle Thomassen invitan ó lector/a coñecer outros contos tradicionais da colección debido a que engaden nas ilustracións elementos intertextuais doutros álbums ilustrados por eles. Como é o caso da aparición de *A galiña roxa* en *Os tres porquiños* e *O pito cairo* en *Once damas atrevidas*. Así mesmo, Roger Olmos fai unha referencia a Carapuchiña vermella en *Tío Lobo* debido a vinculación narrativa de ámbalas dúas historias.

5.4. O papel dos adversarios/as no conto tradicional

O adversario pode definirse, segundo Bal (2009, citado en Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López, 2022), como a personaxe que obstaculiza a acción do/a protagonista. No conto tradicional, para Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022), os adversarios clásicos son os/as viláns/ás típicos e poden estar encarnados por personaxes humanas, animais ou seres míticos. Ademais, existen contos caracterizados polas calidades negativas dos/as protagonistas, ós cales a historia remata realmente mal para eles/as.

5.4.1. Humanos/as

Os contos do corpus caracterizados por ter adversarios/as humanos/s son *Os catro amigos*, *O pito cairo*, *O traxe novo do rei* e *A casiña de chocolate*. En primeiro lugar, *Os catro amigos* caracterízase por presentar a catro animais domésticos maltratados polos seus donos/as. Así mesmo, atópanse cuns ladróns e co obxectivo de ocupar a casa baleira deciden enfrontarse a eles. Considero destacable sinalar que nesta obra, ridiculizan os adversarios/as na aparencia por medio das ilustracións, xa que represéntanse con maquillaxe facial, coma se fosen pallasos. En segundo lugar, *O pito cairo* ten como adversario a figura do monarca, no que a maldade da personaxe radica na súa avaricia e é castigado polas súas accións na trama. En terceiro lugar, *O traxe novo do rei*, a diferencia do conto anterior, ten os moinantes como adversarios, co fin de castigar os vicios do protagonista. En cuarto e último lugar, *A casiña de chocolate* ten como agresora principal a unha bruxa, como sinalarei nun apartado posterior, e a unha madrastra. Ferreira Boo (2015) alude a que é unha personaxe malvada que responde á organización da economía familiar das antigas sociedades agrarias, nas que era frecuente que as mulleres morresen no parto e os viúvos con fillos volvesen a casar, por iso esas novas esposas temían que a súa prole fose desherdada en beneficio do anterior matrimonio. Mais, neste

relato domina ó pai das crianzas, insistindo en dúas ocasións, para abandonar os seus fillos/as, na fraga, a causa da precaria situación económica familiar. As ilustracións, segundo Ferreira Boo (2015), mostran a madrasta e o pai cunha dimensión monstruosa para remarcar a maldade das súas accións, representando a un corvo como acompañante no sombreiro del e no ombreiro dela. Ademais, a madrasta, a diferenza do pai, móstrase cun rostro ameazante.

5.4.2. Animais

O animal antagonista por excelencia no conto tradicional, e neste corpus, é o lobo. Xa que, na tradición oral, os contadores/as eran campesiños/as que se dedicaban á gandería como medio de subsistencia e cuxos rabaños eran asasinados por este temido animal, que inspiraba maldade, traizón e desconfianza. Os contos do corpus cuxo vilán é dito animal son *Os tres porquiños*, *Os sete cabritos*, *A verdadeira historia de Carapuchiña e Tío Lobo*. Mentres que os tres primeiros, representan a un lobo como un animal intelixente e malvado que é derrotado pola bondade dos/as protagonistas o cuarto, representa un personaxe xusticeiro que, como alude Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022) castiga a protagonista devorándoa, a causa da súa desobediencia. Porén, na colección *Os contos do trasno*, tamén aparece dito animal sen ocupar esta posición antagonista, coma é o caso de *A casa da mosca chosca* no que trátase dun personaxe que é invitado pola mosca a tomar torta de amora. Ademais, nesta obra, o oso ocupa o lugar do vilán, que come a torta de amora por non ter sido invitado á festa. Como dixen anteriormente noutro apartado do traballo, este vilán non se mostra tan agresivo comparándoo co fatídico final do conto tradicional. Outro conto, do corpus, con este animal como adversario é *Os tres osos*, caracterizado por representar a unha familia de osos que responden de maneira pacífica á mala actitude da personaxe que invade o fogar.

No que respecta ás ilustracións, en *Os tres porquiños* obsérvase dende a primeira páxina do álbum a presenza do lobo nun papel secundario, como xoguete, unha sombra e escondido entre as árbores, co fin de augurar o nó desta coñecida historia. Así mesmo, este adversario é representado con roupa propia do s. XXI, que recorda a carapucha de Carapuchiña vermella, facendo así unha referencia a este conto ó tratarse do mesmo vilán, e o seu rostro non mostra unha grande agresividade. En *Os sete cabritos*, móstrase esta actitude malvada, mais é suavizada nas ilustracións ó estar elaboradas con figuras de plastilina. En *A verdadeira historia de Carapuchiña* móstrase nas ilustracións un lobo, na mesma liña cos contos anteriormente narrados, cunha actitude agresiva pero suavizada coas ilustracións de Marc Taeger. Para Guardia Calvo (2007), o momento en que este

vilán come a avoa non se mostra tan dramático. De feito, o lobo resulta case simpático e sorrinte, sen que se advirta dolor por parte da anciá. Así mesmo, pese a existir restos de sangue na ilustración, os trazos case infantís rebaixan a tensión. Ademais, dun tempo a esta parte, a figura do lobo sanguinario e cruel, das múltiples versións de *Carapuchiña vermella*, comeza a suavizarse creándose así un sentimento de empatía por el, xa que se atopa só e famento. Comeza pois, a converterse nese vilán co que o espectador/a – lector/a podería chegar a identificarse ben por seu atractivo, ou ben por xerar compaixón. E en *Tío Lobo*, móstrase unha actitude de enfado no lobo que é suavizada ó representalo unicamente coas prendas de roupa ou por medio da súa sombra. Ademais, a escena da devoración de Carmela ten certo carácter humorístico, debido non só engole á nena, senón que introduce na súa boca a cama enteira xunto cos sete cobertores, de diferentes cores.

Outro animal adversario é a cabra en *O coelliño branco*, que ocupa a casa do protagonista, como acontece de maneira similar en *Os tres osos*. Polo tanto, empatízase coa situación do protagonista e solidarizámonos con el. De maneira que cando o coelliño se atopa coa formiga esperamos o desexado final, onde o animal pequeno se enfrenta ó grande. Finalmente, outro conto do corpus cun animal antagonista é *A merliña*. López (2005) afirma que o sedimento depositado polas últimas ouleadas de corrección política poderían facernos levar as mans á cabeza ante a indefensión dunha femia voadora que sacrifica unha a unha das súas crías baixo a presión dunha raposa superior na cadea alimentaria. Porén, un simple análise formal móstranos que esas crías non son mais que *obxectos* interpostos, que de maneira recorrente van demorando o desexo da antagonista de comer á protagonista. De feito, non hai reparación, xa que a raposa non é fielmente castigada por engulir catro das cinco crías da merliña, senón que resulta burlada polo personaxe interposto do alcaraván, mediante un recurso procedente do cruce do conto coa fábula que é facerlle falar para que ó abrir a boca solte a súa presa.

5.4.3. Seres míticos

Os contos do corpus caracterizados por ter seres míticos como adversarios/as son *Chibos chibóns* e *A casiña de chocolate*. O primeiro ten como vilán a un trasno ou ogro, xa que existen ambos termos nas dúas versións existentes en galego. Mais o significado de ambos seres míticos son diferentes. O trasno, segundo Moure Salgado (2011), é unha especie de demo invisible, coñecido tamén como diaño pero distinto ao demo, e nunca tan maligno que acostuma a andar de noite polos bosques e camiños de Galiza que é cando pon en práctica as trasnadas argalladas polo día. Ademais, non devora a xente nin a animais. E o ogro, na mitoloxía, trátase dun xigante que dedícase a comer carne humana,

especialmente nenos/as. Aínda que nalgúns contos, como este, preséntase con escasa intelixencia, polo que é facilmente derrotado. Así mesmo, Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022) afirman que trátase de un ser directamente ridículo, confuso que realiza accións impropias, como quitar o sombreiro en sinal de cortesía. De esta maneira, a tensión que podería transmitir a trama é substituída polo humor. Considero destacable sinalar que o conto tradicional noruegués ten como antagonista un trol, cuxa descrición aseméllase ó ogro. Mais, a presenza dun trasno nunha das edicións é estraña, xa que a definición non concorda coa trama narrada. Ben é certo que a edición que se atopa á venda actualmente é co ogro polo que esa edición, na que converte o trol no trasno, unicamente pode conseguirse en bibliotecas. E o segundo, ten como agresora principal a unha bruxa, aínda que tamén a unha madrasta e polo tanto humana. Ferreira Boo (2017) sinala que as bruxas son personaxes característicos dos contos maravillosos. O *Diccionario dos seres míticos galegos* define as bruxas como mulleres que por herdanza, por sinal de nacemento ou por pacto co demo, gozan de poderes e coñecen receitas para causar dano. Valriu (2007, citada en Ferreira Boo, 2017) sinala que se representa fisicamente con aparencia de muller vella, caracterizada pola súa fealdade, olor rancio e vestida con roupas escuras e desgastadas, que habita nun lugar solitario e apartado dos núcleos habitados polo rexeitamento social que xera, como casas e covas no bosque ou a montaña respectivamente. A versión de Kalandraka é ilustrada, segundo Bellorín (2015), como un pesadelo de escenas nocturnas, escuras, en tons sepia, gris e negro. Ademais, a representación non é só ominosa pola paleta cromática empregada, senón pola cantidade de personaxes figurantes asociados á bruxa que aparecen, como pallasos macabros, paxaros e quimeras que roldan ós irmáns e á casa. Estes personaxes, aínda que non son mencionados no texto, exercen unha función imprescindible na configuración do ambiente. Así mesmo, a bruxa leva unha máscara de pallaso na cara e un paxaro na caluga. É interesante destacar que Propp (1974, citado en Ferreira Boo, 2017) identifica a esta bruxa como unha maga – raptora xa que rapta os nenos/as para facerlles mal ou comelos.

5.4.4. Protagonistas con calidades negativas

Os contos do corpus caracterizados por ter protagonistas con calidades negativas son *Tío Lobo*, *Os tres osos*, *O traxe novo do rei* e *O galo Quirico*. En primeiro lugar, os dous primeiros están protagonizados por nenas que lonxe de ser tímidas e inseguras, como acontece noutros relatos da tradición oral, móstranse larpeira e mentireira no caso de *Tío Lobo* e curiosa e mal – educada en *Os tres osos*. Sen embargo, como aludín anteriormente, o castigo e diferente para cada unha das rapazas. De maneira que Carmela é devorada

polo opoñente como sinala Larragueta, Sobrino Freire e Mínguez López (2022), mentres que Riciños dourados pode escapar, asustada pola familia de osos. En segundo lugar, *O traxe novo do rei* ten como protagonista a figura do monarca, no que a maldade da personaxe radica na súa avaricia e é castigado polas súas accións na trama. É destacable sinalar que nestes tres contos destaca o carácter negativo dos/as protagonistas, e que a historia remata realmente mal para eles, xa que os adversarios/as castigan as súas accións. E en terceiro e último lugar *O galo Quirico*, ten como protagonista un galo larpeiro e mentireiro que recorda en certa maneira á protagonista de *Tío Lobo*. Ambas historias mostran un carácter similar nos/as protagonistas, mesturan a fame co humor escatolóxico, e rematan sendo castigados dunha maneira atroz.

6. Conclusións

Tras a análise da colección *Os contos do trasno* da editorial Kalandraka é posible extraer varias conclusións que responden ós obxectivos específicos planeados neste traballo.

O primeiro obxectivo, que responde á clasificación tipolóxica dos contos de tradición oral da colección *Os contos do trasno*, permite afirmar a existencia dunha gran diversidade de contos pertencentes a distintos xéneros, coma os contos de fórmula, de animais, maravillosos e de costumes, dunha maneira bastante equitativa e procedentes das diversas culturas, tanto a nivel local coma nacional e internacional coa finalidade de achegar ás crianzas estas historias en lingua galega co obxectivo de contribuír na normalización do noso idioma e preservar o patrimonio cultural mundial. Respecto ós contos de tradición oral locais, procedentes da tradición oral galega, destacan *Once damas atrevidas* e *Amora*, extraídos da poesía popular da nosa terra. Orella pendella (s.f.) alude a que foron recompilados por Domingo Blanco cos títulos *Elas eran once damas* e *Estando a mora no seu lugar* respectivamente. Así mesmo, aparecen na obra *De la poesía popular gallega* publicada en 1877 por Manuel Milá y Fontanals. Respecto ós contos nacionais distínguense: *O poliño da abeleira* (Cuenca), *Garavanciño* (Cataluña), *O galo Quirico*, *O pito cairo* e *A merliña*. Ademais, os tres últimos álbuns baséanse fielmente en contos de tradición oral, recompilados por Rodríguez Almodóvar en 1983 no segundo volume da súa obra *Cuentos al amor de la lumbre* cos títulos *Las bodas del tío Perico*, *El medio pollito* e *La urraca, la zorra y el alcaraván* respectivamente. Respecto ós contos internacionais destacan: *Tío Lobo* (Italia), *A verdadeira historia de Carapuchiña* (Francia), *A galiña roxa* (EUA), *A casa da mosca chosca* (Rusia), *Chibos chibóns* (Noruega), *O coelliño branco* (Portugal), *Os tres porquiños* e *Os tres osos* (Inglaterra).

Así mesmo, a colección adapta textos clásicos de autor, como *O patião feo* e *O traxe novo do rei* de Andersen, e de compiladores, como *Os catro amigos*, *A casiña de chocolate* e *Os sete cabritos* dos irmáns Grimm. Por último, é destacable sinalar que existen álbums, como *A ratiña presumida* que foron recompilados por varios/as autores/as de renome como Almodóvar, Fernán Caballero ou Perrault.

Respecto ó segundo obxectivo, que abarca a análise sobre a representación do xénero neste corpus, confirmase, de acordo con Márquez Gento (2017), que a interpretación do conto tradicional responde a unha realidade social e cultural. De maneira que, os estereotipos discriminatorios reflectidos responden á sociedade patriarcal e racista da sociedade de antano. Mais, como alude Rey Briones (2007), os contos non se poden ler prescindindo da historia das mentalidades, xa que no momento da súa creación non existían as nocións de machismo nin de feminismo. No corpus analizado é visible o equilibrio respecto ó xénero na análise cuantitativa. Ademais, na análise cualitativa, conclúese que as ilustracións non estereotipan os xéneros, senón que a adaptación opta por manter a representación do mundo tradicional. Así mesmo, a vestimenta, nos contos de animais, serve para humanizar e categorizar os/as personaxes segundo o seu xénero. É destacable sinalar a aposta de Kalandraka por preservar valores feministas, como a recuperación de *A verdadeira historia de Carapuchiña*, *Once damas atrevidas* ou *A galiña roxa*. Estes valores radican, no primeiro dos contos citados, na presenza dunha Carapuchiña vermella que debido a súa intelixencia é salvada das garras do lobo fronte a outras versións da tradición oral, como a de Perrault, que mostran segundo Márquez Gento (2017) unha nena inxenua que é comida por dito animal. Ademais, a versión de Kalandraka, baséase en *El cuento de la abuela*, un relato de tradición oral francés recollido polo folclorista Paul Delarue e menos coñecido polos lectores/as. Así mesmo, as ilustracións preséntanse de forma esquemática a través de trazos simples, case infantís, sen presentar estereotipos de xénero, a diferenza do acontecido noutras versións. Por outra banda, *Once damas atrevidas* presenta a protagonistas independentes, aventureiras e apaixonadas pola arte e a cultura, que botan raíces segundo a súa personalidade. A diferenza do conto tradicional que mostra once amigas do xuíz que debido o tégano – mángano van desaparecendo. Ademais, este conto de fórmula baséase nunha poesía popular galega, segundo Orella pendella (s.f.), recompilada por Domingo Blanco, titulada *Elas eran once* e que aparece na obra *De la poesía popular gallega* publicada en 1877 por Manuel Milá y Fontanals. A innovación dos autores/as do álbum radica na representación de mulleres libres e emancipadas, a pesar de que as ilustracións mostran

estereotipos vinculados ó xénero, presentando mulleres co canon de beleza tradicional, engalanadas con vestidos e maquillaxe. O terceiro dos contos citados, *A galiña roxa*, baséase fielmente nunha fábula de tradición oral, que recolleu Mary Mapes Dodge en 1874, titulada *The story of the little red hen*. En ambas versións potencian o traballo feminino e o carácter da protagonista que impoñe fronte a nugalla dos personaxes masculinos. En resumo, os valores dos tres contos xa estaban presentes na tradición oral, polo que a aposta de Kalandraka radica na selección de materiais pouco coñecidos. Aínda que, é certo que en *Once damas atrevidas* represéntanse unha maior liberdade das protagonistas dada a modernización do mundo representado, tanto no texto coma nas ilustracións.

De acordo co terceiro obxectivo, sobre a identificación e análise dos posibles elementos de modernización do mundo representado nos álbums, cómpre destacar como alude Ferreira Boo (2015), que a forte aposta da editorial polo álbum narrativo, dirixido a prelectores e lectores autónomos, nos que se realiza unha reescritura referencial ou instrumental en forma de adaptación, versión ou tradución de relatos que proceden da transmisión oral, demostra a gran vitalidade destes contos que se adaptan a novos tempos e formatos editoriais, unindo tradición con modernidade. Ademais, a tradición reflíctese no mantemento das características estruturais e temáticas e dos/as personaxes na narrativa textual dos álbums, aínda que se fagan pequenas modificacións que afectan ó texto por supresión, substitución, resumo ou adaptación ó contexto cultural e, ás veces, pequenos cambios no final do conto. Así mesmo, a modernidade maniféstase nas innovadoras propostas ilustrativas das narrativas visuais que propoñen os diferentes ilustradores e que complementan e/ou amplían a narrativa textual. É destacable sinalar que os elementos que adoitan estar modernizados son: a vestimenta dos/as personaxes e o seu entorno. Mostrando cidades con diversos medios de transporte e o campo con útiles de labranza actualizadas, ambos con vivendas e decoración propia do século XXI. Desta maneira, rompe cos elementos propios da época no que foron escritos, achegando a historia tradicional á infancia co fin de empatizar mellor coas personaxes e provocar a risa do lectorado.

O último obxectivo, que responde á análise sobre a presenza e a representación dos adversarios/as nos libros da colección, permite afirmar a existencia de contos con adversario/a, no cal historia remata mal para el ou ela polas súas accións e con protagonistas nos que o papel de adversario/a utilízase para castigar as súas malas accións. Noutras palabras, a aposta de Kalandraka é recompilar diferentes contos da tradición oral

que amosan diferentes papeis dos antagonistas. Bellorín (2015), alude a que existe unha tendencia a suavizar os contidos destes contos mediante o humor coma a presenza de situacións absurdas ou ridículas, a caracterización, a exaxeración, a escenificación do mundo ó revés, o humor escatolóxico ou a parodia, entre outros. Como acontece en *Tío Lobo*, *Os tres osos* e *O traxe novo do rei*, nos que os adversarios castigan o comportamento pouco ético dos/as protagonistas.

Os contos, segundo Rey Briones (2007), reúnen moitos aspectos positivos, que os fan imprescindibles para a formación das crianzas. O primeiro argumento a favor da idoneidade do conto radica en que a mentalidade infantil se aproxima ao pensamento máxico dos creadores/as. Ademais, o conto comparte coa infancia o animismo, a indistinción entre o eu e o mundo, a explicación das cousas mediante a narración e a creatividade poética. Pero ademais, o conto resulta especialmente adecuado para o público infantil debido a que axuda a se enfrontar coa vida, xa que se expoñen asuntos que coinciden coas preocupacións das crianzas. Por exemplo, o feito de que os/as protagonistas sexan nenos/as ou personaxes menosprezados fainos identificarse con eles/as. Ademais, o conto trata de sentimentos e emocións polo que lles axuda a se iniciaren nos problemas da vida. Un exemplo claro do corpus que amosa estas características é *Garavanciño*, que mostra un neno valente capaz de resolver os problemas que se lle expoñen. Así mesmo, cómpre considerar se os contos resultan apropiados para as crianzas en función das nocións morais, posto que corresponden a unha época moi primitiva e poden resultar desfasados respecto aos criterios éticos do mundo actual. De feito, algúns comportamentos son moralmente rexeitables dende a nosa perspectiva pero non se pode esquecer a época na que foron creados, xa que responden a unha mentalidade e uns modos de vida diferentes dos nosos. Un exemplo claro do corpus que amosa estas características é *A casiña de chocolate* debido ó abandono dos nenos/as a causa da situación precaria da familia. Ademais, é destacable sinalar que nos contos son derrotados comportamentos universais como o egoísmo, a envexa e a maldade, así como o engano, a inxustiza ou a violencia. Polo que resulta idóneo recomendarlos polos valores morais que encerran. Exemplos claros que amosan esta característica son aqueles que presentan a adversarios realmente malos, como acontece en *A verdadeira historia de Carapuchiña*, *O pito cairo*, *A merliña*, *Os tres porquiños*, *Os catro amigos*, *A casiña de chocolate*, *Os sete cabritos* e *O coelliño branco*, e protagonistas con calidades negativas, como os/as presentes en *Tío Lobo*, *Os tres osos*, *O traxe novo do rei* e *O galo Quirico*.

Para finalizar, considero destacable sinalar que a análise realizada, resultoume en grao sumo enriquecedor para a miña formación como futura docente. A miña intención é poñer en valor os contos tradicionais é destacar a súa función educativa. É innegable dicir que a ondeada de pensamento feminista, pon en valor os contos tradicionais polos valores que transmite. Mais, estes valores, hoxe en día contravalores, son froito da época na que foron escritos. De feito, a colección analizada recupera contos da tradición oral que preservan valores feministas. Penso que como mestres/as debemos difundir o patrimonio cultural, achegando á infancia contos tradicionais adaptados a estas idades, para a súa supervivencia no tempo. E analizar, con espírito crítico os roles e a caracterización dos/as personaxes dende unha perspectiva de xénero co alumnado. Por este motivo, considero imprescindible a colección *Os contos do trasno* de Kalandraka, xa que recompila, en lingua galega, diferentes contos da tradición oral en formato álbum ilustrado.

7. Referencias bibliográficas

Bellorín Briceño, B. (2015). *De lo universal a lo global: nuevas formas del folklore en los álbumes para niños* (tese de doutoramento). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10803/311617>

Chávez Vaca, W.A. (2021). La deuda de H. C. Andersen. Lazos entre “El traje nuevo del emperador” (1837) y El conde Lucanor (1330-1335). *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* (21), 135 – 155. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7955991>

Coats, K. (2018). Gender in picturebooks. En Kümmerling-Meibauer (Eds.), *The routledge companion to picturebooks* (pp. 119 – 127). London e New York: Routledge.

Colomer, T. (1994). A favor de las niñas: el sexismo en la literatura infantil. *CLIJ*, (57), 7 – 24. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000647555

Colomer, T. (2010). Los libros clásicos como herencia. En T. Colomer (Eds.), *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* (pp. 97 – 138). Madrid: Síntesis.

Cuba, X. R., Reigosa, A. e Miranda, X. (2022). *Diccionario dos seres míticos galegos*. Vigo: Xerais.

Domínguez Pérez, M. (2015). Tipos de álbumes ilustrados en galego dende 1998. *En Jornadas del máster de literaturas hispánicas (catalana, gallega y vasca) en el contexto europeo (julio de 2014)* (pp. 191 – 209). Barcelona: CFA El Clot. Recuperado de http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Llcv2015-20-7090/Tipos_de_albumes_ilustrados.pdf

Ferreira Boo, M.C. (2015). *As reescrituras dos contos maravillosos na Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (tese de doutoramento). Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/13866>

Ferreira Boo, M.C. (2015). Los cuentos de los hermanos J. Y W. Grimm en la literatura infantil y juvenil gallega: reescrituras en formato álbum. En *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil*, (17), 1 – 22. Recuperado de https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/n.17-2015/ferreira-1.pdf

Ferreira Boo, M.C. (2017). El personaje en el cuento maravilloso: la subversión de arquetipos femeninos de brujas, princesas y hadas. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 15, 41 – 56. Recuperado de <http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/994/978>

Franco Grande, X.L. (1968). Tángano – mángano. En *Diccionario galego – castelán*. Recuperado de https://books.google.es/books?id=ToQKZXuI6vgC&pg=PA694&lpg=PA694&dq=tángano+mángano&source=bl&ots=jJtPV2CBXM&sig=ACfU3U1mgRYexY_ysx9WFpU6a9mOtYpxww&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiYxN6x3af3AhVuwQIHUcIBuwQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=tángano%20mángano&f=false

González Pérez, T. (2016). Los libros infantiles como modelos de aprendizaje. La transmisión de los roles de género. *Formazione & Insegnamento* 14 (2), 57 – 68. Recuperado de <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/siref/article/view/1981/1876>

Guardia Calvo, I. (2007). Tantas caperucitas como lobos. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* (2), 20 – 35. Recuperado de https://www.uv.es/extravio/pdf2/i_guardia.pdf

Larragueta, M., Sobrino Freire, I. e Mínguez López, X. (2022). *Las varias caras del villano en el libro-álbum contemporáneo*. Material non publicado.

LLuch, G. (2007). De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogenización. En G. Lluch (coord.), *Invenición de una tradición literaria* (pp. 15 – 58). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

López, M. (1 de maio de 2005). *La mierlita*. Revistababar.com. <http://revistababar.com/wp/la-mierlita/>

Mapes Dodge, M. (1874). The story of the Little red hen. *St. Nicholas*, 1(11), 680 – 881. Recuperado de

https://books.google.es/books?id=_KRNAAAAMAAJ&pg=PA680&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Márquez Gento, P. (2017). Estereotipos de género en cuentos infantiles tradicionales. *En IX Congreso Virtual sobre Historia de las mujeres (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones* (pp. 461 – 490). Jaen: Archivo Histórico Diocesano.

Méndez Garita, N. (2004). Un acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil. *Educare*, (7), 127 – 140.

Moure Salgado, X. (setembro de 2011). *O trasno*. Galicia encantada. <https://galiciaencantada.com/lenda.asp?cat=19&id=1878>

Morote Magán, P. (2010). *El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura*. En <https://www.com.biblioteca.org.ar/libros/154059.pdf>

Noia Campos, C. (2010). *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral*. En [https://galiciaencantada.com/archivos/docs/Catálogo%20tipolóxico%20\(primeiras%2050%20páxinas\).pdf](https://galiciaencantada.com/archivos/docs/Catálogo%20tipolóxico%20(primeiras%2050%20páxinas).pdf)

Orella pendella. (s.f.). *Elas eran once damas*. Recuperado de <https://orellapendella.gal/elas-eran-once-damas/>

Orenstein, C. (2002). *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares.

Pelegrín, A. (2008). *La aventura de oír: cuentos y memorias de tradición oral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-aventura-de-oir-cuentos-y-memorias-de-tradicion-oral--0/html/01bb82b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_33_

Prat Ferrer, J.J. (2013). *Historia del cuento tradicional*. En https://funjdiaz.net/folklore/pdf/prat_ferrer_historia_cuento_tradicional.pdf

Real Academia Galega. (s.f.). Conto. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/conto>

Real Academia Galega. (s.f.). Madrasta. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de <https://academia.gal/diccionario/-/termo/madrasta>

Real Academia Galega. (s.f.). Oral. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/oral>

Real Academia Galega. (s.f.). Tradición. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/tradicion>

Regueiro Salgado, B. (2020). De princesas valientes y príncipes sensibles: los roles de género en los cuentos tradicionales y la IJJ. *Educación y Futuro*, 42, 101-119.

Recuperado de <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/207022/De%20princesas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rey Briones, A. (2007). *El cuento tradicional*. Madrid: Akal.

Rodríguez Almodóvar, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuentos-populares-o-la-tentativa-de-un-texto-infinito-0/html/013093d4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27.html#I_32_

Ros García, E. (2012). El cuento infantil como herramienta socializadora de género. *Cuestiones pedagógicas*, 22, 329 – 350. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54424/EI%20cuento%20infantil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Salmerón Vílchez, P. (2004). *Transmisión de valores a través de los cuentos clásicos infantiles* (tese de doutoramento). Universidad de Granada, Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/696/15487441.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Turín, A. (1995). *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid: Horas y HORAS.

Vara López (2019). Desde los cuentos tradicionales al Tercer Milenio: modelos de familia en el álbum ilustrado. En A. Articoni e A. Cagnolati (Eds.), *La Fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche* (pp. 147 – 162). Salamanca: FahrenHouse. Recuperado de https://www.academia.edu/40741919/_Desde_los_cuentos_tradicionales_al_Tercer_Milenio_modelos_de_familia_en_el_álbum_ilustrado_En_La_Fiaba_nel_Terzo_Millennio_Metafore_intrecci_dinamiche_Angela_Articoni_Antonella_Cagnolati_edo_pp_147_162

Vouillamoz, N. (2022). Reescrituras subversivas y literatura infantil. Cuando el libro-álbum da voz a personajes de cuentos clásicos. *Ocnos Revista de estudios sobre lectura*, 21 (1), 1 – 16.. doi: https://doi.org/10.18239/ocnos_2022.21.1.2737

8. Anexos.

Anexo I

Táboa 1

Protagonismo versión adaptada vs compiladas

Datos dos contos tradicionais						Protagonismo versión adaptada vs compiladas					
						Protagonismo versión adaptada			Protagonismo versión compilada		
Nº	Título	Autoría	Ilustración	Adaptación	Ano	Feminino	Masculino	Ambos	Feminino	Masculino	Ambos
1	Tío Lobo	Xosé Ballesteros	Roger Olmos	Si	2000	X			X		
2	O coelliño branco	Xosé Ballesteros	Óscar Villán	Si	2020			X			X
3	A galiña roxa	Pilar Martínez	Marco Somà	Si	2012	X			X		
4	Garavanciño	Olalla González	Marc Taeger	Si	2008		X			X	
5	Os tres porquiños	Xosé Ballesteros	Marco Somà	Si	2019		X			X	
6	Os catro amigos	J. e W. Grimm	Gabriel Pacheco	No	2010		X			X	
7	A ratiña presumida	J.A. López Parreño	Pablo Mestre	Si	2002	X			X		
8	Chibos chibóns	Olalla González	Federico Fernández	Si	2003		X			X	
9	A casa da mosca chosca	Eva Mejuto	Sergio Mora	Si	2017	X			X		
10	Once damas atrevidas	Oli	Helle Thomassen	Si	2001	X			X		

11	A merliña	Antonio Rubio	Isidro Ferrer	Si	2002			X			X
12	O poliño da abeleira	Antonio Rubio	Gabriel Pacheco	Si	2006	X				X	
13	O traxe novo do rei	Xosé Ballesteros	João Caetano	Si	2004		X			X	
14	Os sete cabritos	Xosé Ballesteros	S.F.Rodríguez e A. Míguez	Si	2004			X			X
15	O patiño feo	Manuela Rodríguez	Ana Sande	Si	1999		X			X	
16	O pito cairo	Marisa Núñez	Helle Thomassen	Si	2000		X			X	
17	O galo Quirico	Tareixa Alonso	Alicia Suárez	Si	2001		X			X	
18	Os tres osos	Xosé Ballesteros	Miguel Tanco	Si	2008	X			X		
19	A casiña de chocolate	J. e W. Grimm	Pablo Auladell	No	2008			X			X
20	A verdadeira historia de Carapuchiña	A.R. Almodóvar	Marc Taeger	Si	2004	X			X		
21	Amora	Anxos Garabana	Óscar Villán	Si	2003			X			X
Nº total						8	8	5	7	9	5
Porcentaxe total						38%	38%	23,8%	33,3%	42,8%	23,8%

Anexo II

Bibliografía do corpus analizado

- Ballesteros, X. (2000). *Tío Lobo*. Pontevedra: Kalandraka
- Ballesteros, X. (2004). *Os sete cabritos*. Pontevedra: Kalandraka
- Ballesteros, X. (2006). *O traxe novo do rei*. Pontevedra: Kalandraka
- Ballesteros, X. (2008). *Os tres osos*. Pontevedra: Kalandraka
- Ballesteros, X. (2019). *Os tres porquiños*. Pontevedra: Kalandraka
- Ballesteros, X. (2020). *O coelliño branco*. Pontevedra: Kalandraka
- Garabana, A. (2003). *Amora*. Pontevedra: Kalandraka
- González, X.M. (2001). *Once damas atrevidas*. Pontevedra: Kalandraka
- González, O. (2003). *Chibos chibóns*. Pontevedra: Kalandraka
- González, O. (2008). *Garavanciño*. Pontevedra: Kalandraka
- Grimm, J e W. (2008). *A casiña de chocolate*. Pontevedra: Kalandraka
- Grimm, J e W. (2010). *Os catro amigos*. Pontevedra: Kalandraka
- López Parreño, A. (2002). *A ratiña presumida*. Pontevedra: Kalandraka
- Martínez, P. (2012). *A galiña roxa*. Pontevedra: Kalandraka
- Mejuto, E. (2017). *A casa da mosca chosca*. Pontevedra: Kalandraka
- Núñez, M. (2000). *O pito cairo*. Pontevedra: Kalandraka
- Rodríguez Almodóvar, A. (2004). *A verdadeira historia de Carapuchiña*. Pontevedra: Kalandraka
- Rodríguez, M. (1999). *O patiño feo*. Pontevedra: Kalandraka
- Rubio, A. (2002). *A merliña*. Pontevedra: Kalandraka
- Rubio, A. (2004). *O poliño da abeira*. Pontevedra: Kalandraka
- Suárez, A. (2001). *O galo Quirico*. Pontevedra: Kalandraka