

REPETICIÓN Y VARIANTE EN TIEMPOS DEL HIPERTEXTO. DE LA BELLA DURMIENTE A *BRIAR ROSE*, DE ROBERT COOVER

Susana Graciela Artal Maillie
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

En *Briar Rose*, Robert Coover recurre una vez más al repertorio de los cuentos tradicionales, que ya había empleado en los relatos de *Pricksong & Descants*, para crear su propia versión de la Bella durmiente. Para comprender la complejidad de la materia que converge en *Briar Rose*, es preciso sumar, a los intertextos que la crítica ha señalado (es decir, los cuentos de los hermanos Grimm, Perrault y Basile), las versiones que los precedieron en la tradición occidental del motivo. Esa ampliación de la perspectiva permitirá apreciar cómo la repetición y la variante –recursos que Coover, así como otros autores posmodernistas, ha utilizado para deconstruir la narrativa tradicional– son, paradójicamente, elementos centrales que han cimentado la pervivencia de ese relato a través de los siglos.

PALABRAS CLAVE: Bella durmiente, Robert Coover, recreación, cuento tradicional, hipertexto.

REPETITION AND VARIANT IN THE TIMES OF HYPERTEXT.
FROM SLEEPING BEAUTY TO *BRIAR ROSE*, BY ROBERT COOVER

ABSTRACT

In *Briar Rose*, Robert Coover resorts once again to the repertoire of traditional tales, which he had already employed in the *Pricksong & Descants* stories, to create his own version of Sleeping Beauty. In order to understand the complexity of the matter converging on *Briar Rose*, it is necessary to add, to the intertexts that the critics have pointed out (that is, the tales of the Brothers Grimm, Perrault and Basile), the versions that preceded them in the Western tradition of the motif. This widening of the perspective will allow us to appreciate how repetition and variant –resources that Coover, as well as other postmodernist authors, has used to deconstruct the traditional narrative– are, paradoxically, central elements that have cemented the survival of that tale through the centuries.

KEYWORDS: Sleeping Beauty, Robert Coover, recreation, traditional tale, hypertext.



El encanto de la Bella durmiente sin duda ha superado ampliamente el plazo de los cien años de su mágico sueño. Desde el episodio de Zellandine y Troylus, incluido entre los libros II y III de *Perceforest*¹, y el relato *Frayre de Joy e Sor de Plas*², pasando por «Sole, Luna e Talia», v cuento de la Quinta Jornada del *Pentameron* (1634-1636) de Giambattista Basile³, y los célebres textos de Charles Perrault (1696) y los hermanos Grimm (1812) –por señalar solo algunas de las versiones más difundidas–, la historia de la princesa dormida, el príncipe seductor y el hada maléfica ha atravesado siglos y fronteras, reafirmando, una y otra vez, su carácter de fértil matriz narrativa⁴. En efecto, el cuento de la joven hermosa sumida en un sueño mágico (tipo 410 en el índice de Aarne Thompson) ha sido relacionado con múltiples relatos de origen tan diverso como la leyenda india de Surya Bai (Frere 1870; Franci y Zago 1984) y la egipcia del Príncipe predestinado o condenado, incluida en el Papyrus Harris 500 (British Museum), que se remonta al siglo XIII a.C. (Galán 2000). Entre las versiones europeas medievales, además de las que ya mencionamos, se han señalado puntos de contacto importantes con el sueño de Brynhild en la *Saga de los Volsungos*⁵, el de Brianda y Blandín en el *Blandín de Cornualles*⁶ y el de Belris y Anfelis en el *Roman de Belris*⁷. A ese encanto ha sucumbido también Robert Co-

¹ Referencias internas en este extenso *roman* en prosa han llevado a la conclusión de que habría sido comenzado no antes de 1313 y terminado entre 1337-1344. De acuerdo con la técnica del entrelazamiento, la historia de Zellandine y Troylus no se desarrolla linealmente. El encuentro de Troylus con la princesa dormida se relata en el libro III, t. III. Acerca de este episodio, véanse en especial las observaciones de Barchilon 1990; Chardonnes 2011; Roussineau 1993: XII-XXIX y 1994; Egedi-Kovács 2012: 173-193 y Wolfzettel 2005.

² Este relato anónimo del siglo XIV es el primer texto medieval en que la historia de la Bella durmiente se presenta de modo autónomo. Paul Meyer, que lo editó en 1884, y Martín de Riquer consideraron que está escrito en catalán, pero según Méjean-Thiolier (1996: 129), Amédée G. Pagès demostró que la lengua del texto es un provenzal alterado. Sobre esta obra, véanse, además de la edición de Méjean-Thiolier, Egedi-Kovács 2012: 205-223; Paradisi 2015; Wolfzettel 2005, Zago 1983.

³ Acerca de esta colección, cuyo título original es *Lo cunto de li cunti overo trattamento de peccerille*, pueden consultarse Canepa 1999 y Maggi 2015.

⁴ Excede las posibilidades de este trabajo mencionar la infinidad de versiones y reescrituras modernas. Para una útil orientación, remito a la lista elaborada por Fernández Rodríguez (1998: 217-226), quien afirma haber consultado para su libro más de cien, a las que me permito sumar el cuento «The Poacher» («El furtivo») de Ursula K. Le Guin. De la nutrida bibliografía respecto a la «fortuna» de la leyenda en la Europa medieval, señalo en particular los trabajos de Wolfzettel 2005 y Zago 1979.

⁵ En esta saga, de mediados del siglo XIII, se cuenta que Odin ha castigado a Brynhild, haciéndola pincharse con la espina del sueño, y ella permanece dormida largo tiempo hasta la llegada de Sigurdr.

⁶ Otro *roman* cuya lengua, como la de *Frayre de Joy e Sor de Plas*, «vacila curiosamente entre el catalán y el provenzal» (Wolfzettel 2005: 130, trad. mía). Acerca de este *roman*, ver De Caluwe (1978), Martínez Pérez (1997), Paradisi (2015), Ribera Llopis (1988) y las ediciones de Meyer (1873), Pacheco (1983), Galano (2004).

⁷ El *Roman de Belris* es el menos estudiado de estos textos. Jacques Monfrin (1962), que lo editó en la revista *Romania*, considera que fue escrito en la región veneciana, en un dialecto franco-italiano y, por la grafía, lo supone del último cuarto del siglo XIV (1350-1380). Se conserva en un único manuscrito, incompleto.

ver, quien, en su *nouvelle Zarzarrosa* (*Briar Rose*, 1996; trad.: 1998)⁸, no ha vacilado en convocar una vez más a los conocidos personajes⁹.

Acudir al repertorio de los cuentos tradicionales no es, por supuesto, un recurso novedoso en la literatura. Los cuentos de hadas, en especial, desde la segunda mitad del siglo xx, han provisto de materia a numerosos relatos de autores posmodernistas y feministas, como Donald Barthelme (*Snow White*, 1967), Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979), Margaret Atwood («The Bluebeard's Egg», 1983) y A.S. Byatt (*The Djinn in the Nightingale's Eye*, 1995)¹⁰. Robert Coover, por su parte, ya había recurrido a ellos en *El hurgón mágico* (*Pricksongs & Descants*, 1969; trad.: 1998). En efecto, en el cuento «La puerta» aflora la historia de Jack y las habichuelas mágicas; en «La casa de bizcocho», la de Hansel y Gretel, y muchos motivos, como el del beso que transforma, en el relato que da título a la versión española del libro, el hurgón en caballero, no dejan dudas acerca de su procedencia. En *Briar Rose*, Coover vuelve a tensar los hilos de la trama para sumergir al lector en las enmarañadas zarzas de un relato que, mediante un juego de repeticiones y variantes, promete, cuestiona y elude siempre la respuesta acerca de la posibilidad de (re)construir una memoria.

1. ALGUNAS OBSERVACIONES PREVIAS

Cuando Robert Coover (Iowa, 1932) dio a conocer *Briar Rose*, traducida al castellano dos años más tarde, tenía ya detrás de sí una importante trayectoria como narrador, consolidada por numerosas publicaciones y premios literarios. En 1966 había obtenido, por *The Origin of the Brunists*, el Premio William Faulkner en la categoría mejor primera novela. A las distinciones otorgadas por las Fundaciones Rockefeller (1969) y Guggenheim (1971 y 1974), se les sumaron premios como el de la American Academy of Arts & Letters (1976), el National Endowment of the Arts (1985), el REA Award for the Short Story (1987), por el conjunto de su producción cuentística, y el Rhode Island Governor's Arts Award (1988). En la década del 90 se tradujeron también al castellano el volumen de relatos *Sesión de cine* (*A Night at the Movies*, 1987; trad.: 1993) y las novelas *La fiesta de Gerald* (*Gerald's Party*, 1986; trad.: 1990) y *Azotando a la doncella* (*Spanking the Maid*, 1982; trad.: 1990), a las que se han sumado en los últimos años las novelas *Noir* (*Noir*, 2010; trad.: 2012),

⁸ Con respecto a las obras de Coover, se incluyen entre paréntesis en primer lugar el título y el año de publicación del texto original en inglés y a continuación, el año de su traducción al castellano.

⁹ Mis primeras notas sobre esta *nouvelle* de Coover, algunas de las cuales retomo aquí, se publicaron bajo el título «Memoria y relato. Bella durmiente de fin de siglo», en C. Elgue de Martini et al. (comp.), *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en la Literatura Comparada*. Córdoba, Comunicarte, 2005, vol. II, 481-488.

¹⁰ La bibliografía sobre el cuento de hadas es extremadamente cuantiosa. Destaco en particular Bottingheimer 2009 y Zipes 2002. Para una orientación sobre el género, véanse Davidson y Chaudhri 2003 y Zipes 2015. Con respecto al empleo de los cuentos de hadas por el posmodernismo, puede consultarse Benson 2008 y, para un abordaje del tema desde una perspectiva feminista, Bacchilega 1997.



La hoguera pública (*The Public Burning*, 1977; trad.: 2014), *Ciudad fantasma* (*Ghost Town*, 1998; trad.: 2015) y *Pinocho en Venecia* (*Pinocchio in Venice*, 1991; trad.: 2015)¹¹.

Como muchos escritores norteamericanos, Coover ha combinado su actividad literaria con el dictado de cursos de *creative writing* (escritura creativa) que impartió en la Brown University. Este dato, que podría parecer superfluo, tiene en realidad mucha importancia ya que esa universidad ha concedido una gran atención a la reflexión teórica y el desarrollo de aplicaciones didácticas de los medios informáticos, en particular, el hipertexto. En ese marco, Coover, que en 1992 publicó en *The New York Times Book Review* uno de los primeros artículos de difusión masiva al respecto¹² y en 1999 fundó, con Scott Rettberg y Jeff Balowe, la Electronic Literature Organization, trabajó, para sus cursos de *creative writing*, con *Hypertext Hotel*, novela hipertextual, o más bien, ejercicio de creatividad y lectura interpretativa basada en la figura, teorizada por George Landow (1991; 1997), del *wreader*, palabra que quizá podríamos intentar traducir como *lector*, es decir, alguien en quien se combinan las funciones de lector/escritor.

Aunque la descripción de los detalles de ese proyecto nos alejaría de los objetivos de este trabajo¹³, me parece importante tener en cuenta, antes de comenzar a analizar *Briar Rose*, el temprano interés de su autor por experimentar con nuevas formas de construcción narrativas, basadas en la incorporación de microtextos que se suman a una estructura (el hipertexto creado y modificado por los estudiantes bajo la supervisión de Coover) con la que interactúan. Si bien *Hypertext Hotel* era un ejercicio, que tenía la forma abierta de un *work in progress* en el que intervenían diversos narradores, y la *nouvelle* de Coover, obra cerrada de un autor, no es en ese sentido una novela hipertextual, algunos de los rasgos de esta modalidad compositiva tienen, como veremos, su eco en *Briar Rose*, donde sobre la estructura proporcionada por la historia de la Bella durmiente, Coover inserta un conjunto de microrelatos (la mayoría de ellos variantes del cuento tradicional), que van tejiendo en torno a los personajes una compleja maraña, casi tan impenetrable como las zarzas que rodean el castillo de la princesa dormida.

La aparente paradoja de ver confluír en la *nouvelle* de Coover procedimientos experimentales vinculados a recursos tecnológicos con una materia tradicional de raigambre medieval no debería en realidad asombrarnos, ya que, como señalan agudamente Koble y Séguy (2009: 8):

¹¹ Para una presentación de conjunto de la obra de Coover, véase Evenson 2003. Una guía útil acerca de la producción de este autor hasta 1982 puede consultarse en Gordon 1983.

¹² El artículo, titulado «The end of Books», fue publicado el 21 de junio de 1992 y puede consultarse en línea: <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>.

¹³ Según nota del 25 de marzo de 2011 firmada por Ralph Silberman en el blog *The Internet wander/wonder*, (<http://internetwondering.blogspot.com.ar/2011/03/robert-coover-hypertext-hotel-and.html>), lamentablemente *Hypertext Hotel* se habría perdido en el ciberespacio. Coover dio algunas explicaciones al respecto en diversas entrevistas como la realizada por M. Sánchez (2015) para la revista *Ñ*. Asimismo, en 2002 dirigió en Brown University el primer taller de la Cave Writing, experiencia de escritura creativa en un entorno de realidad virtual tridimensional (para ampliar datos, ver <http://cavewriting.sourceforge.net/introduction.html>). Acerca de *Hypertext Hotel*, véase Melloni 1996.

[...] dans la production esthétique contemporaine, la référence médiévale apparaît notamment, de façon récurrente, invisible ou provocante, dans des œuvres qui revendiquent leur singularité et se soucient d'inventer, avec les outils d'expression qui leur sont propres, des formes nouvelles, témoignant d'un rapport au monde et à l'art instable et déstabilisant. Autrement dit, dans des œuvres expérimentales¹⁴.

2. UNA NUEVA VIEJA HISTORIA

Una de las primeras consecuencias de esa modalidad compositiva es que todo intento por resumir *Briar Rose* puede resultar tan ilusoriamente sencillo, si nos redujéramos a definir la *nouvelle* como un conjunto de variaciones sobre la Bella durmiente, como prácticamente imposible, si se pretendiera dar cabida a todas y cada una de esas variantes. El texto, que no presenta división en capítulos, está integrado por cuarenta y dos párrafos de variada extensión, no numerados y separados entre sí por un interlineado mayor¹⁵. Si bien desde un punto de vista formal es correcto hablar de párrafos, puesto que en el interior de cada una de esas partes, aun las más extensas, no se emplea jamás punto aparte, es bastante claro que el criterio que determina el pasaje de una a otra no es una simple cuestión gráfica o de uso de signos de puntuación, sino que cada parte está organizada internamente como una especie de cuadro dramático, con aparentes cambios de escenario y movimientos de personajes, aunque, dado que el texto apuesta a borrar una y otra vez los límites entre sueño y vigilia, fantasía y realidad, deja deliberadamente ambiguo si todos o algunos de los movimientos y cambios de escenarios suceden o han sucedido en la «realidad» de la ficción o si son solo los sueños, fantasías y/o recuerdos de Rose, como ha señalado Sünje Redies (2004: 24).

La primera impresión es que Coover ha operado sobre el cuento tradicional con la lógica de una reducción: los personajes se han reducido a tres (el príncipe, la princesa y el hada), la historia prescinde de las situaciones previas y posteriores al sueño de la protagonista (que emergen a veces, pero siempre de modo fragmentario, como evocaciones, sueños o cuentos escuchados por Rose). Paradójicamente, esta concentración de los elementos del cuento tradicional no responde a una búsqueda de síntesis del relato, sino al objetivo de una proliferación regida por el juego de repeticiones y variantes.

¹⁴ En la producción estética contemporánea, la referencia medieval aparece, en especial, de manera recurrente, invisible o provocativa, en obras que reivindican su singularidad y procuran inventar, con los útiles de expresión que les son propias, formas nuevas que dan testimonio de una relación con el mundo y con el arte inestable y desestabilizante. En otras palabras, obras experimentales (traducción propia).

¹⁵ Para facilitar la ubicación de los pasajes citados, se indica, precedida de calderón, la numeración de párrafos que se emplea en la edición hipertextual, por la cual se citará el texto original. En nota al pie se coloca la traducción al castellano de Masoliver Ródenas y se añade, además del número de párrafo, la paginación de la traducción. Los datos de ambas ediciones se consignan en la bibliografía.



La elección de recrear cuentos tradicionales, que implica inevitablemente reiterar hasta cierto punto historias conocidas, deja bastante claro que Coover no teme la repetición. Muy por el contrario, repetición y variante son elementos centrales en su narrativa, como señala Quim Monzó en el prólogo de *El burgo mágico*:

Si en beneficio de lo que narra le interesa, los hechos se repiten una y otra vez; nunca de la misma manera sino de maneras ligeramente diferentes, convirtiendo la monotonía, la serialización, la distorsión, en un machaqueo musical que no desfallece ni cuando crees que no puede dar ya más de sí. Porque justo entonces, para asombro de descreídos, el tiouvivo vuelve a empezar (1998b: 12).

Briar Rose lleva a un punto extremo esa fórmula compositiva. En sus páginas topamos, una y otra vez con cuatro escenas, cuya alternancia no obedece a un orden fijo ni permite el avance de la historia. Lo que identifica a cada una de estas cuatro escenas (la del príncipe en el seto, los despertares o sueños de la princesa, sus encuentros con la vieja, y las reflexiones de o sobre esa ambigua vieja, bruja y hada al mismo tiempo) es la recurrencia de ciertos personajes, escenarios y detalles. Pero, aunque las escenas siempre se asemejan, nunca reaparecen idénticas. En muchos de los encuentros de Rose y la vieja, por ejemplo, esta aparece preparando un animal para comer, en algunas de esas escenas degüella un cochinitillo (§10), en otras destripa un gallo desplumado (§13) o arroja un ganso desplumado (§19). El príncipe enfrenta una y otra vez el seto, pero ya encuentra un seto de zarzas «pillowy with a sudden extravagance of fresh blooms, their thorns decorously sheathed in the full moonlight» (§1), ya «The gnarled branches entwine him like a vindictive lover, the thorns lacerate his flesh» (§14), ya «the branches part gently, the fragrant petals caress his cheeks» (§41)¹⁶.

Coover ha ido incluso un paso más allá al convertir a su bruja-hada en una narradora, «caster of spells and a manipulator of plots»¹⁷ (§18), cuyos cuentos (múltiples y muy particulares variaciones del de la Bella durmiente) reproducen el mecanismo compositivo, tal como el mismo narrador de *Briar Rose* se encarga de explicar:

[...] the fairy might just as well tell the same story over and over again, and indeed she has repeated most of them, one time or another, it has been a long night. But, for her own sake more than her auditor's, fearing to lose the thread and sink away herself into a sleep as deep as that she inhabits, thus gravely endangering them both, she has sought, even while holding fast to her main plot, to tell each variant as though it had never been told before, surprising even herself at times with her novelties. She has imagined, and for Rose described, a rich assortment of beauties

¹⁶ «mullidas con un repentino derroche de flores, con sus espinas decorosamente enfundadas en la luz de la luna» (§1, 9), ya «las retorcidas ramas lo abrazan como un amante vengativo, las espinas laceran su carne» (§14, 35), ya «las ramas se apartan suavemente, los fragantes pétalos le acarician las mejillas» (§41, 97).

¹⁷ «conjuradora de encantamientos [y] manipuladora de tramas» (§18, 43).



and princes, obstacles, awakenings, and what-happened-nexts, weaving in a diverse collection of monsters, dragons, ogres, jests, rapes, riddles, murders, magic, maimings, dead bodies, and babies, just to watch the insatiable sleeper wince and gasp and twitch with fear and longing, wicked fairy that she is (§29)¹⁸.

Para armar sus cuentos, según nos aclara el narrador, el hada dispone de un «repertorio» (§5) y es incluso consciente de que «her talents by their very nature assume other powers and prior plots which provide the necessary arena for her transactions» (§18)¹⁹. No es demasiado difícil descubrir en lo que Coover nos está describiendo las claves de su propio oficio, del que *Briar Rose* es casi una descarada exhibición. En efecto, las microhistorias contenidas en la *nouvelle* —ya aparezcan como cuentos de la vieja, sueños de la princesa o fantasías del príncipe— están sembradas de constantes referencias a las versiones de *La Bella durmiente* de los narradores que han precedido a Coover, quien retoma luego esos detalles para transformarlos.

Del cuento de los hermanos Grimm, por ejemplo, parece provenir la exclamación de la princesa al ver el huso: «What kind of a thing is this that jumps about so funnily? she is said to have asked just before being pricked by the fatal spindle and falling into her deep swoon» (§14). Casi las mismas palabras aparecen un poco más adelante, pero esta vez ya no referidas al huso sino al pene del príncipe: «He stripped off his princely finery and, with a flourish, watching himself in a round gilt-framed mirror on the wall, struck a pose worthy of the great classic sculptors, with that funny thing between his legs hopping like a frog» (§22)²⁰. Al transformar el detalle, Coover ha complicado un grado más las remisiones: no solo se añade la rana, que también proviene de la versión de los Grimm, donde anuncia el nacimiento de la princesa²¹, sino que la identificación del huso-cosa divertida-rana con

¹⁸ «... el hada podría muy bien contar el mismo cuento una y otra vez, y en efecto ha repetido la mayoría de ellos, en una u otra ocasión, ha sido una larga noche. Pero, por su propio bien más que por el de su oyente, temiendo perder el hilo y hundirse ella misma en un sueño tan profundo como el que habita, poniéndolas en grave peligro a las dos, ha intentado, hasta cuando se aferraba a la trama principal, contar cada variante como si nunca hubiera sido contada antes, sorprendiéndose incluso a sí misma por lo novedoso de sus enfoques. Ha imaginado, y lo ha descrito para Rosa, un rico surtido de bellas y príncipes, obstáculos, despertares y qué-ocurre-luego, tejiendo una variada colección de monstruos, dragones, ogros, mofas, violaciones, acertijos, asesinatos, magia, lisiados, cadáveres y bebés, solo para observar cómo la insaciable durmiente se estremece y grita y se retuerce de miedo y anhelo, como hada malvada que es» (§29, 68).

¹⁹ «sus talentos por su propia naturaleza asumen otros poderes y otras tramas previas que le ofrecen la necesaria palestra para sus operaciones» (§18, 43).

²⁰ «¿Qué es esa cosa que está saltando de un modo tan divertido?, se dice que preguntó justo antes de ser pinchada por el huso fatídico» (§14, 35-36). «Se despojó de sus galas principescas y, haciendo un gesto ostentoso ante un espejo de marco dorado que había en la pared, adoptó una pose digna de los grandes escultores clásicos, con esa cosa divertida entre sus piernas dando brincos como una rana» (§22, 53).

²¹ La rana, en el cuento de los hermanos Grimm, es ya una variante, puesto que en las primeras ediciones, el animal que anuncia el nacimiento de la princesa es un cangrejo, que a su vez, según G. Roussineau (1993: n.º 31, xxiii-xxiv), provendría del cuento «La biche au Bois» de Madame d'Aulnoy.



el sexo evoca no un relato sino una de las más conocidas interpretaciones contemporáneas de *La Bella durmiente*, la de Bruno Bettelheim²², en cuya lectura también se asigna un significado sexual a la rueca y a la rana, interpretación a la que Coover alude también en otros pasajes (§3, 13, §40, 95).

Las numerosas menciones a la(s) reina(s) ogro(s) que pretenden vengarse de la princesa y sus hijos cocinándolos (secuencia que no tiene equivalente en los textos medievales y que los Grimm omiten)²³ se aproximan a la versión del cuento italiano, donde el padre de las criaturas es un rey y la rival vengativa, su esposa; a diferencia del cuento de Perrault, en el cual la reina-ogro es la madre de un príncipe soltero que ha tenido la cortesía de desposar en secreto a la Bella antes de engendrar con ella hijos legítimos. Los nombres Alba y Día de los vástagos de la Bella (§22)²⁴, las detalladas descripciones de la manera como la reina-ogro manda preparar la salsa con que cocinarlos (§11)²⁵ y las referencias a lo deteriorada que debería estar la ropa de la princesa (§21) recuerdan sin duda las burlonas acotaciones de Perrault, quien menciona tanto el detalle del vestuario *démodé* como que a la reina-ogro le gustaba que los niños fueran servidos con «salsa Robert».

Tratándose de una narración de fines del siglo xx y, más aún, de una obra de Robert Coover, cuyo interés por el cine es bien conocido, no debe omitirse considerar, entre las expresiones de la cultura popular que convergen en la vasta tradición de la Bella durmiente y que gravitan en *Briar Rose*, las tan difundidas imágenes del film de Walt Disney. La descripción de la princesa dormida, vestida con «a taffeta gown perhaps, deep blue to set off her unbound golden hair, which flows in lustrous rivulets over the feather pillows» (§12)²⁶, por ejemplo, parece directamente inspirada en la escena del beso en esa película de dibujos animados.

²² «Al ver a la anciana que está hilando, la niña pregunta: “Qué es esto tan gracioso que da vueltas”. No hace falta mucha imaginación para captar las posibles connotaciones sexuales de la rueca...» (Bettelheim 1999: 241).

²³ Sin duda animados por el mismo espíritu puritano que los llevó a suprimir la violación de la princesa dormida y el consecuente embarazo. Roussineau (1993: xxv) señala que además era conveniente evitar la presentación de una virgen que concibe sin placer y sin pecado, que pudiera ser interpretada como una irreverente referencia a la Inmaculada Concepción de María.

²⁴ Que, para seguir guiando con variantes, unos párrafos antes aparecen nombrados como el Alba y la Noche (§15, 38).

²⁵ En varios pasajes se insiste en detallar la preparación del «banquete» de la reina ogro, por ejemplo: «... cooked up all her children in a hundred different dishes, including a kind of hash, sauced with shredded onions, stewed in butter until golden, with wine, salt, pepper, rosemary, and a little mustard added, which they particularly enjoyed. As for Beauty, [...] they decided to slit her throat and boil her in a kind of toad-and-viper soup» (§11) [«... cocinaron a todos sus niños de cien maneras diferentes, incluido un tipo de picadillo, con salsa de cebolla triturada, guisado en manteca hasta quedar dorado, con vino, sal, pimienta, romero y un poquito de mostaza, que les gustó especialmente. En cuanto a la Bella, [...] decidieron cortarle el pescuezo y hervirla en una especie de sopa de sapo y víbora» (§11, 29)]. Véase también §26.

²⁶ «un vestido de tafetán, azul oscuro para hacer resaltar su suelta cabellera dorada que se desparrama en lustrosos riachuelos por las almohadas de plumas» (§12, 31).



Para apreciar la complejidad y variedad de la materia que confluye en *Briar Rose*, resulta enriquecedor ampliar la perspectiva considerando no solo los cuentos de los hermanos Grimm, de Perrault y de Basile, sino también las versiones que los precedieron en la tradición occidental de esta historia, independientemente de que Coover haya o no tenido contacto directo con cada uno de esos textos. Así, aunque lo más probable es que Coover haya tomado el motivo de la Bella que, violada mientras duerme, queda embarazada y logra parir sin despertar del cuento «Sole, Luna e Talia», cuyos versos finales son sarcásticamente citados por la bruja-hada (§5)²⁷, es importante tener en cuenta que ya estaba presente en tres textos del siglo XIV: *Perceforest*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser* y el *Roman de Belris*. La joven despertada no por el beso del príncipe sino porque su bebé al chuparle el dedo le quita la espina, que aparece en los cuentos del hada (§11), figura tanto en la historia de Zellandine y Troylus del *Perceforest* como en Basile, aunque no en *Frayre de Joy e Sor de Plaser* ni en *Blandín de Cornualla*, donde el caballero respeta escrupulosamente la virtud de Brianda. El objetivo de estas observaciones no es por supuesto dilucidar los posibles hipotextos de *Briar Rose*. En este punto, es saludable recordar las palabras de Gilles Roussineau con respecto a los vínculos entre el episodio de *Perceforest*, la *nouvelle* catalana y el cuento de Basile, ya que sin duda sus conclusiones pueden extenderse a los centenares de recreaciones del cuento, *Briar Rose* incluida:

Si la confrontation de la nouvelle catalane et du conte de Basile avec l'épisode de *Perceforest* révèle une parenté de structure et des thèmes voisins, *il serait vain, en effet, de vouloir établir des rapports de filiation entre les trois récits*. Il suffit de constater que les trois textes représentent, sous une forme organisée et littéraire, un conte spécifique –la Belle endormie– où se retrouvent des motifs communs qui appartiennent à la tradition orale. *Ils sont à la fois une élaboration de lettrés et une expression de la culture populaire* (Roussineau 1993: xxiii, destacados míos)²⁸.

Naturalmente, así como Rose, que no deja de preguntarse ante los relatos que escucha: «Este cuento, ¿no lo he escuchado ya?», el lector, enfrentado a la reiteración de escenas y microhistorias, siempre parecidas, pero jamás idénticas, no puede sino enredarse en las zarzas de un juego de espejos donde también se reflejan, además de las recreaciones de *La Bella durmiente*, alusiones que recuerdan parcialmente otras historias: la de Medusa (§34), la de Perseo y Andrómeda (§20), etcétera. Esta coexistencia de hadas, dioses y personajes de la Antigüedad clásica es

²⁷ «As the poet put it: Lucky people, so 'tis said, / Are blessed by Fortune whilst in bed». [Como dijo el poeta: A la gente con suerte, se dice y es un hecho, / los bendice la Fortuna cuando están en el lecho] (§5); «a chi ventura tene *quanno dorme perzi chiove lo bene*» (*Pentamerone*, 443).

²⁸ Si bien la confrontación de la *nouvelle* catalana y el cuento de Basile con el episodio de *Perceforest* revela un parentesco de estructura y temas vecinos, *sería vano, en efecto, querer establecer relaciones de filiación entre los tres relatos*. Basta constatar que los tres textos representan, bajo una forma organizada y literaria, un cuento específico –la Bella durmiente– en el que se encuentran motivos comunes que pertenecen a la tradición oral. *Son a la vez una elaboración de letrados y una expresión de la cultura popular* (traducción propia).



también frecuente en los relatos medievales, como bien muestran la intervención de Venus, Temis y Lucina en la historia de Zellandine y Troylus o la de Virgilio en *Frayre de Joy e Sor de Plaser*²⁹.

Hasta cierto punto, la proliferación de variantes y recreaciones del cuento tradicional en la *nouvelle* de Coover juega con la ilusión de una edición capaz de albergar en pie de igualdad todas sus versiones, al mismo tiempo que sugiere que ese engañoso sueño de eruditos podría parecerse demasiado a una pesadilla para lectores. Por supuesto, la semejanza es ilusoria, ya que, lejos de proponerse recoger exhaustivamente las variantes producidas a lo largo de los siglos, Coover las ha incluido o excluido de acuerdo, no solo con elecciones estéticas en las que prima el gusto por la parodia y lo grotesco³⁰, sino sobre todo con una intención de conjunto, vinculada con temas centrales en el cuento tradicional y en *Briar Rose*.

3. RELATO, AMBIGÜEDAD Y MEMORIA

En efecto, en *Briar Rose* repetición y variante no son solo un recurso técnico. Si la repetición crea la apariencia de una inmovilidad, de un tiempo narrativo detenido (en correspondencia con el tema del cuento tradicional), la proliferación de variantes, que introducen constantes movimientos en las escenas, delata lo ilusorio de esa fachada. Y el tiempo es un tema central en *Briar Rose*, donde se invierte el sentido de los dones otorgados a la princesa, al afirmar que el benéfico fue procurar evitarle «el suplicio de la parte del por siempre jamás del ciclo de la vida» y el perverso, transformar ese bienintencionado regalo en «muerte en vida y vida en muerte sin interrupción» (§41, 94):

The good fairy's boon to this child, newborn, was to arrange for her to expire before suffering the misery of the ever-after part of the human span, the wicked fairy in her, for the sake of her own entertainment, transforming that well-meant gift to death in life and life in death without surcease (§ 41).

El hechizo que condena a Rose a escuchar (o soñar que escucha) múltiples versiones de su cuento, siempre distinto e igual, deja sin respuesta las preguntas que la arrastran a seguir escuchando a la vieja («¿quién y qué soy?, ¿por qué?»), así como se tienta al lector una y otra vez a descubrir un sentido que los constantes cambios de las escenas le impiden decodificar.

²⁹ Acerca de la función de esta combinación de personajes en el *roman* artúrico y más específicamente en *Perceforest*, véanse Ferlampin-Archer 1994 y Chardonnens 2011. Sobre la relación entre las hadas medievales y las deidades de la mitología clásica, consúltense Harf-Lancner 1984: cap. 1 y el volumen editado por M. Hennard Dutheil de la Rochère y V. Dasin (2011).

³⁰ El gusto del autor por la parodia es un rasgo evidente en su producción, como muestra la relación de *La fiesta de Gerald* y *Noir* con el género policial y la de *Ciudad fantasma* con el cine y los wésterns.



Coover parece tan decidido a atrapar a su lector con la insinuación de la posibilidad de una lectura alegórica de *Briar Rose* como a burlar constantemente esa promesa, porque, si algo domina los diversos planos de esta engañosa *nouvelle*, es la apuesta casi descarada por la ambigüedad, cifrada ya en el nombre de la protagonista, tan espina lacerante como aterciopelada flor, relación que el texto subraya de modo explícito:

Though he no longer even wishes to reach her, to wake her, he continues, compelled by vocation, to slash away at his relentless adversary, *whose deceptive flowers have given the object of this quest the only name he knows*. [...] He has imagined, [...] explaining to her, or trying to explain, his continuing attraction to that former life in order to suggest a distinction between his breaking of her spell and the happily-ever-after part, the latter to be negotiated separately, and, so doing, *has grasped something of the true meaning of her name* (§30, destacados míos)³¹.

Como explica Bettelheim (1999: 241), en el cuento de los hermanos Grimm, el nombre de la protagonista, que da título al relato, Dornröschen, también «pone énfasis en el seto de espinas y en la rosa (vallada)» (*Dorn* = espina, *Rose* = rosa). Pero el sentido de esa combinación es por completo diferente, pues «el diminutivo de “rosa” [*Röschen*] en el relato germano pone de manifiesto la inmadurez de la niña, que debe ser protegida por un muro de espinos», mientras que en la *nouvelle* de Coover la convivencia de flores y espinas en el seto y en el nombre de la protagonista³² subraya la oscilación entre voluptuosidad y laceración, placer y dolor (un tema presente también en *Azotando a la doncella*).

Las múltiples princesas de los cuentos de la vieja, perseguidas por las esposas del príncipe, condenadas a ser devoradas (§26) o a que sus hijos lo sean (§11), se funden con la que, al descubrir a la fregona embarazada, manda que la maten, la cocinen y den así de comer al príncipe a la infortunada criada y su nonato (§39). La joven herida por el huso se mezcla con la que clava las uñas al príncipe (§37) o lo viste dejando las agujas en la ropa para pincharlo (§35). La ambigüedad de la vieja –bruja, hada buena y hada mala al mismo tiempo– se extiende a sus relatos:

³¹ «Si bien [el príncipe] no desea ni siquiera llegar a ella, despertarla, sigue, compelido por la vocación, cortando a su implacable adversario, *cuyas engañosas flores han dado al objeto de la búsqueda el único nombre que él conoce*. [...] Se ha imaginado [...] explicándole a ella, o tratando de explicarle, su continua atracción hacia esa vida anterior con el fin de sugerir una distinción entre la ruptura del encantamiento de ella y la parte del felices por siempre jamás, esta última a ser negociada por separado y, de esta manera, *ha captado algo del verdadero significado del nombre de ella*» (§30, 70-71, destacados míos).

³² Aunque se la suele denominar Rose, el hada aclara que el nombre completo del personaje es Briar Rose: «She says: When others ask, who am I, what am I, you are the measure and warrant of their answers. Rest easy, my child. You are Briar Rose» [Ella dice: Cuando otros preguntan quién soy, qué soy, tú eres la medida y la justificación de sus preguntas. Quédate tranquila, hija mía. Tú eres Zarzarrosa] (§8).



The fairy recognizes that *many of her stories, even when by her lights comic, have to do with suffering*, often intolerable and unassuaged suffering, probably because *she truly is a wicked fairy*, but also because she is at heart (or would be if she had one) a practical old thing who wants to prepare her moony charge for more than a quick kiss and a wedding party, which means *she is also a good fairy*, such distinctions being somewhat blurred in the world she comes from (§31, destacados míos)³³.

La insistencia en subrayar esta doble naturaleza de los personajes, que se extiende incluso a su entorno (el caso más claro es el seto, ya hostil e inextricable, ya «voluptuosamente receptivo»), tienta al lector a especular con la posible duplicidad de sentido del relato, a buscar un *sensus altior*, oculto tras la apariencia del *sensus literalis*. Solo que el narrador —que parece llevarnos en esa dirección al afirmar, por ejemplo, que el príncipe «He knows that nothing at this castle is simply what it is, everything here has a double life, so he supposes she is trying to tell him something else...» (§35)³⁴— frustra al mismo tiempo todo intento por fijar un sentido al modificar, con cada variante, cualquier posible regla del juego que el lector creyera haber descubierto.

Inevitablemente fragmentada en las múltiples princesas de los cuentos de la vieja, de las fantasías del príncipe y de sus propios sueños, con quienes Coover la ha obligado a convivir en su *nouvelle*, Rose no puede sino preguntarse quién e incluso *qué es*. Condenada como está a la imposibilidad de discriminar, en la multiplicidad vertiginosa de las historias, cuál es la suya, Rose —advierte el narrador— no tiene memoria (§7), el personaje lo sabe y exclama: «¡No tengo memoria!» (§8). Dolorosamente consciente de esa carencia, que le impide reconocer lo posible («and how can she know what is possible, even if it is not possible, without, in some manner, remembering it?», §17)³⁵, solo le resta seguir buscando la materia que podría llenar esa falta en los cuentos del hada. ¿Le permitirán esos relatos reconstruir una memoria o la encerrarán en un círculo vicioso que realmente infinitamente su necesidad? Por supuesto, la *nouvelle* de Robert Coover nos dejará, también en este punto, en la ambigüedad que evidencian las palabras del príncipe: «Time disfigures everything, he sighs and belches, scratching his hairy belly. But at least we have our memories. We do?» (§37)³⁶.

³³ «El hada reconoce que *muchos de sus cuentos, aun cuando sean cómicos, tratan del sufrimiento*, a menudo un sufrimiento intolerable y sin consuelo, probablemente porque *ella es en realidad un hada mala*, pero también porque en su corazón es (o lo sería si lo tuviese) una persona práctica que quiere preparar a la pánfila a su cargo para algo más que un beso rápido y una fiesta de boda, lo que quiere decir *que es también un hada buena*, ya que tales distinciones son un tanto borrosas en el mundo del que procede» (§31, 72, destacados míos).

³⁴ «Sabe que nada en este castillo es simplemente lo que es, todo aquí tiene una doble vida, así que imagina que ella está tratando de decirle algo distinto...» (§ 35, 82).

³⁵ «¿cómo puede saber ella lo que es posible, incluso si no es posible, sin, en cierto modo, recordarlo?» (§17, 41).

³⁶ «El tiempo lo desfigura todo, suspira y eructa él, rascándose la barriga peluda. Pero por lo menos tenemos nuestros recuerdos. ¿De veras los tenemos?» (§37, 86).



La apuesta de crear una especie de narración total, capaz de albergar todas las variantes, se revela así como una falacia, pues vuelve imposible la reconstrucción de un relato y, por ende, la posibilidad de forjar una memoria. En esa trampa seductora quedan atrapados tanto el narrador como el lector e incluso los personajes, que, privados del marco de una historia que los contenga plenamente, carecen de memoria y se ven obligados a buscarla una y otra vez, como hace Rose en cada encuentro con la bruja-hada. No en vano se nos advierte al comienzo de la *nouvelle* que el deseo de la princesa es recuperar su integridad pero que esa unidad quizá no exista: «What, if anything, can make her whole again? And what is “whole”?» (§2)³⁷. Paradójicamente, los mecanismos de repetición y variante que, circunscritos a los límites de esta nueva versión del cuento, hacen estallar el relato son los que, en la extensa tradición de la que esta versión forma parte, han asegurado la pervivencia del motivo a lo largo de los siglos. La integridad que Rose busca inútilmente trasciende los límites de la *nouvelle* de Coover y solo puede hallarse en el conjunto de la tradición en la cual *Briar Rose* se inscribe.

RECIBIDO: septiembre de 2018; ACEPTADO: febrero de 2019



³⁷ «¿Acaso hay algo capaz de devolverle la unidad? Y ¿qué es la unidad?» (§2,11).

BIBLIOGRAFÍA

- BACCHILEGA, Cristina (1997): *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BARCILON, Jacques (1990): «L'histoire de la Belle au bois dormant dans le *Perceforest*», *Fabula* 31, 1/2: 17-23.
- BASILE, Gian Battista (1995): «Sole, Luna e Talia», en *Lo cunto de li cunte*, a cura di Michel Rak, Milano: Garzanti, 443-448.
- BASILE, Gian Battista (2006): *Pentamerón. El cuento de los cuentos*, traducción de César Palma, Madrid: Siruela.
- BENSON, Stephen (ed.) (2008): *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Detroit: Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1999): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica (ed. original, 1975).
- BOTTINGHEIMER, Ruth B. (2009): *Fairy Tales. A New History*, Albany, New York: Excelsior / State University of New York Press.
- CALUWE, Jacques de (1978): «Le roman de Blandin de Cornouailles et de Guillot Ardit de Miramar: une parodie de roman arthurien?», *Cultura Neolatina* xxxviii: 1-6.
- CANEPA, Nancy (1999): *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunte and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Detroit: Wayne State University Press.
- CHARDONNENS, Noémie (2011): «D'un imaginaire à l'autre: la belle endormie du *Roman de Perceforest* et son fils», *Études de lettres* [En ligne], 3-4, mis en ligne le 15 décembre 2014. URL: <http://edl.revues.org/200>; DOI: [10.4000/edl.200](https://doi.org/10.4000/edl.200); [2/10/2016](https://doi.org/10.4000/edl.200).
- COOVER, Robert (1996): *Briar Rose*. New York, Grove Press. Disponible también en Hypertext version URL: <https://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/BriarRose/texts/BRhome.htm>.
- COOVER, Robert (1998a): *Zarzarrosa*, traducción de Juan Antonio Masoliver Ródenas, Barcelona: Anagrama.
- COOVER, Robert (1998b): *El hurgón mágico*, traducción de Juan Antonio Masoliver Ródenas, Barcelona: Anagrama.
- DAVIDSON, Hilda E. y Anna CHAUDHRI (2003): *A Companion to the Fairy Tale*, Cambridge: D.S. Brewer.
- EGEDI-KOVACS, Emese (2012): *La «morte vivante» dans le récit français et occitan du moyen âge*, Budapest: Elte Eötvös Kiadó.
- EVENSON, Brian (2003): *Understanding Robert Coover*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine (1994): «Fées et déesses dans *Perceforest*», *Bien dire et bien apprendre* 12: 53-72.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1998): *La Bella durmiente a través de la historia*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- FRANCI, Giovanna y Ester ZAGO (1984): *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*, Bari: Dedalo.



- FRERE, Mary (1870): «Surya Bay», en *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends current in Southern India*. Collected by Mary Frere, Philadelphia: J.B. Lippincot, 113-128.
- GALÁN, José M. (2000): *Cuatro viajes en la literatura del Antiguo Egipto*, 2.ª edición, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. URL: http://digital.csic.es/bitstream/10261/36807/1/Cuatro_Viajes.pdf.
- GALANO, Sabrina (2004): *Blandin di Cornovaglia*, Alessandria: Edizioni dell'Orso [texto y traducción al italiano]. URL: <http://www.riale.unina.it/blandin.htm>.
- GORDON, Lois (1983): *Robert Coover: The Universal Fictionmaking process*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris: Champion.
- HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine y Véronique DASEN (eds.) (2011): *Des Fata aux fées, regards croisés de l'Antiquité à nos jours, Études de Lettres* 3-4.
- KOBLE, Nathalie y Mireille SÉGUY (2009): *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- LANDOW, George (1991): *Hypertext. The Convergence of Contemporary Cultural Theory and Technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LANDOW, George (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, traducción de Patrick Ducher, Barcelona, Bs. As: Paidós.
- LANDOW, George (1997): *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Cultural Theory and Technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LE GUIN, Ursula K. (1992): «The Poacher», *Xanadu*, incluido en *Unlocking the Air and other Stories*, Nueva York: Harper Collins, 1996.
- LE GUIN, Ursula K. (1998): *Las llaves del aire*, traducción de Ana Quijada, Barcelona: Minotauro.
- MAGGI, Armando (2015): *Preserving the Spell. Basile's «The Tale of Tales» and its Afterlife in the Fairy Tale Tradition*, Chicago: University of Chicago Press.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1997): «Consideraciones sobre la estructuración narrativo-literaria del *Blandin de Cornualla*», en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1009-1022.
- MÉJEAN-THIOLIER, Suzanne (1996): *Une Belle au Bois dormant médiévale. Frère de Joie et Sœur de Plaisir, nouvelle d'oc du XIVè siècle. Texte, traduction et notes*, Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne.
- MELLONI, Giorgio (1996): «L'Hypertext Hotel di Robert Coover», *Bolletino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*: 4-5.
- MEYER, Paul (ed.). (1873): «Le Roman de Blandin de Cornouailles et de Guillot Ardit de Miramar publié pour la première fois d'après le ms. unique de Turin», *Romania* II: 170-202.
- MONFRIN, Jacques (1962): «Le roman de Belris», *Romania* LXXXIII, 332: 493-519. URL: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1962_num_83_332_2871.
- PACHECO, Arseni (1983 y reeds.): *Blandin de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, Barcelona: Edicions 62, La Caixa. (Incluye «Fraire de Joie e Sor de Plaser»).



- PARADISI, Gioia (2015): «La Bella Addormentata nel *Blandin de Cornoalha* e in *Frayre de Joy et Sor de Plaser*. Note per un'analisi contrastiva», *Le forme e la storia* VIII: 751-774.
- REDIES, Sünje (2004): «Return with new complexities: Robert Coover's *Briar Rose*», *Marvels & Travels. Journal of Fairy Tales Studies*, 9-28.
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (1988): «*Blandin de Cornualla* (f. s. XIII - s. XIV) y la modificación irónica del código caballeresco», en D. KREMER (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, vol. 6: 355-361.
- ROUSSINEAU, Gilles (ed.) (1987-2014): *Perceforest*, Genève: Droz.
- ROUSSINEAU, Gilles (1993): «Introduction» a su ed. de *Perceforest*, t. III, vol. III, Genève: Droz.
- ROUSSINEAU, Gilles (1994): «Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troilus et de Zellandine (*Perceforest*, Troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant», *Arthuriana* 4,1: 30-45.
- SÁNCHEZ, Matilde (2015): «Entrevista a Robert Coover. Nuestra vida es hipertextual», *N*, 29 de enero de 2015. URL: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/01/29/u-911744.htm>.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. 6 vols. Copenhagen & Blomington: Indiana University Press.
- WOLFZETTEL, Friedrich (2005): «La belle endormie: le conte merveilleux populaire au service des idéologies courtoises», en *Le conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*, cap. 7, Stuttgart: F. Steiner Verlag: 114-135.
- ZAGO, Ester (1979): «Some Medieval Versions of Sleeping Beauty: Variations on a Theme», *Studi francesi* 69: 417-431.
- ZAGO, Ester (1983): «Frayre de Joy e Sor de Plaser Re-examined», *Fabula. Journal of Folktale Studies* 3/4: 269-274.
- ZIPES, Jack (2002) [1979]: *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, New York: Routledge.
- ZIPES, Jack (2015): *The Oxford Companion to Fairy Tales*, 2.^a edición ampliada, Oxford: Oxford University Press.

