

# De Galatees a Ventafocs: les transformacions d'Eliza Doolittle i Dolores Mendoza

Marta Gort i Paniello

Universitat Rovira i Virgili

marta.gort@urv.cat

<https://orcid.org/0000-0001-5072-8065>

## RESUM

*El motiu de la transformació de la figura femenina gaudeix d'una vasta trajectòria literària i es remunta al mite de Pigmalión recollit a les Metamorfosis, d'Ovidi, en el qual l'estàtua (Galatea) esdevé una dona de carn i ossos gràcies a la intervenció de la deessa Venus. Pel que fa a la literatura popular, una mutació similar es troba a la Ventafocs, la qual pateix una transformació física gràcies als poders màgics de la seva fada padrina. Pigmalión i La salvatge són dues reinterpretacions contemporànies del mite de Pigmalión que recullen, també, elements de la Ventafocs; aquest article se centra en la comparació del personatge de la Ventafocs amb les protagonistes d'aquestes dues obres inspirades en el mite de Pigmalión: Eliza, de Pygmalion, de George Bernard Shaw (1916), i Dolores Mendoza, de La salvatge, d'Isabel-Clara Simó (1993). Les dues protagonistes contemporànies muten en ser manipulades pels seus respectius Pigmalions, els quals ara són homes mortals i no tenen poders sobrenaturals. Aquesta recerca pretén analitzar, des d'una perspectiva de gènere, el tractament de les figures femenines tot parant atenció als paral·lelismes i dissimilituds presents entre les obres analitzades, la qual cosa, a més, posa també de relleu la pervivència dels mites clàssics i de la cultura popular en les narracions contemporànies.*

## PARAULES CLAU

*Ventafocs; literatura popular; feminisme; George Bernard Shaw; Isabel-Clara Simó*

## ABSTRACT

*The literary motif of the female figure transformation has an extensive trajectory and dates back to the Pygmalion myth, collected in the Metamorphosis by Ovid. In the Greek tale, a statue (Galatea) created by Pygmalion becomes a real woman thanks to the intervention of the Goddess Venus. Regarding folk literature, a similar mutation is found in Cinderella, who suffers from a physical transformation because of the magical powers of her fairy godmother. Pygmalion and La Salvatge are two contemporary readings of the Pygmalion myth that gather, as well, some elements from «Cinderella»; this article focuses in the comparison of Cinderella's character with the protagonists of these two works related to the Pygmalion myth: Eliza, from Pygmalion by George Bernard Shaw (1916), and Dolores Mendoza, from La Salvatge by Isabel-Clara Simó (1993). The two contemporary protagonists mutate when being manipulated by their respective pygmalions who, in this case, are both mortal men and do not have any supernatural powers. The study tries to analyze, from a gender perspective, the treatment of the female figures by paying attention to the parallelisms and differences found in the works analyzed. In this way, results try to prove the continuity of classical myths and folk culture in the contemporary narrations.*

## KEYWORDS

*Cinderella; folk literature; feminism; George Bernard Shaw; Isabel-Clara Simó*

REBUT: 31/05/2022 | ACCEPTAT: 30/06/2022

## 1. Introducció<sup>1</sup>

La Ventafocs és un dels contes populars més conegut i estudiat arreu del món. De fet, «Ventafocs» és el nom acadèmic convencional que s'utilitza per designar un tipus de contes en els quals, entre moltes variacions, s'aprecien certes similituds compartides. Segons l'índex de catalogació proposat per Antti Aarne i Stith Thompson, revistat posteriorment per Hans-Jörg Uther (2004), aquesta història correspon al tipus ATU510. Ara bé, la designació «Cinderella and Cap o' Rushes» indica que els materials recollits es poden separar, de forma justificada, en dos subgrups principals: ATU510A, anomenat «Cinderella», i ATU510B, que correspon a «Peau d'Ân».

Les històries compreses sota l'ampli ventall «Ventafocs» narren els esdeveniments que afecten una jove protagonista en l'etapa vital que abraça la seva transició de filla a esposa.<sup>2</sup> En tots dos subtipus, la protagonista és injustament maltractada pels membres de la seva família i, a més, pateix una degradació social (és forçada a fer treballs domèstics) i visual (la vestimenta oculta el seu encant). Gràcies a l'ajuda d'un element sobrenatural, la jove troba la manera de mostrar la seva bellesa i encisa l'home que esdevindrà el seu marit i, mitjançant aquest matrimoni, la jove aconsegueix formar part d'una nova família més prestigiosa i trobar la felicitat.<sup>3</sup> Els subtipus divergeixen en els esdeveniments que condueixen la protagonista d'una família inicial a una altra i, a més, les causes que propicien la degradació de la jove són també diferents. En el tipus més conegut d'històries —i el que s'analitza en aquest estudi (510A)—, la degradació de la jove és sovint causada per la madrastra, i la seva desfiguració física és conseqüència de la duresa dels treballs domèstics i de dormir vora la xemeneia de la cuina. Això ha donat lloc a múltiples variants del títol que fan referència a les cendres i el foc —*Cenicienta*, *Ventafocs*, *Cenerentola*, *Cendrillon*, *La Cendrouse*, *Aschenputtel*, *Pisk-i-aske*. La millora de la seva aparença és sovint propiciada per un ésser màgic, habitualment una fada, que l'ajuda a sortir de l'espai domèstic per conèixer l'home que rehabilitarà la seva fortuna i bellesa, convertint-la en la seva dona. Per contra, al tipus 510B és el pare de la noia el culpable dels turments de la jove, freqüentment relacionats amb abusos sexuals i, per aconseguir escapar-ne, la protagonista fuig de casa i ha de sobreviure en la misèria.

Antosh exposa que la història de la Ventafocs pertanyent al tipus 510A se sosté sobre tres configuracions fonamentals: «1) an unpromising hero or heroine who is often a societal outcast; 2) supernatural assistance of some kind, often in the form of a magnificent costume; 3) reversal of fortune and transformation of the hero/heroine to a superior existence» (1988: 105). La primera versió trobada de la

---

1 Aquesta publicació és part del projecte d'R+D+I PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions», finançat per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ i per «FEDER. Una manera de fer Europa» i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 150).

2 Canvi lligat a la *bildungsroman* i el ritus d'iniciació, els quals marquen la transició de la joventut al món adult. A més, tenint en compte les implicacions per a la dona, també suposen el pas cap al matrimoni i la maternitat.

3 Tot això queda unit al mite del príncep blau, que es perpetua i se sustenta a través d'aquest conte i d'altres de famosos, com Blancaneu i La bella dorment.

Ventafocs data al voltant de l'any 860 a Xina, i es troba al recull *Yu Yang Tsa Tzu (Miscellany of Forgotten Lore)*, de Tuan Ch'êng-shih. Aquesta versió xinesa presenta una divergència notòria respecte a les versions que han arribat a Occident i és que la protagonista, Yeh-hsien, rep l'ajuda d'un peix en lloc d'una fada protectora. Jameson considera que aquesta no deu ser la primera versió del conte, ja que conté signes evidents d'haver estat narrada anteriorment, sobretot pel que fa al detall de la visita de Sheh Hsien al festival de la cova, fet que és descrit amb una falta notable de precisió en comparació a altres esdeveniments (1988: 102).

La versió més difosa a Occident és la recollida per Charles Perrault, titulada «Cendrillon ou La petite pantoufle de verre» i que, juntament amb set contes més, va ser publicada el 1697 dins *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Alcover 2006: 82). De fet, la versió de Perrault és la que s'empra en aquest estudi comparatiu i, per tant, s'analitza el comportament de la protagonista d'aquesta versió en particular. Una altra versió també molt estesa arreu d'Europa és «Ascheputtel», dels germans Grimm, recollida en el volum *Kinder-und Hausmärchen* (1812). Ara bé, la versió moderna que ha contribuït més notablement a la popularització de la història és, sens dubte, la pel·lícula d'animació de Walt Disney *Cinderella* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske, 1950) i, posteriorment, *Ever After* (Andy Tennant, 1998) i *Cinderella* (Kenneth Branagh, 2015). Seguint en el món cinematogràfic, la història va servir de font d'inspiració, d'entre les més famoses, per a *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *Maid in Manhattan* (Wayne Wang, 2002). Snowden, professora de la Universitat de la Colúmbia Britànica, afirma que la majoria dels seus estudiants coneixen els contes a partir de la versió de Disney: «For this generation of students, Disney is synonymous with fairy tales» (2010: 161); aquest fet, malauradament, limita la seva comprensió de la riquesa i la diversitat històrica del gènere i, a més, estableix un únic tipus específic de la història: «A formula that they come to expect and desire» (Snowden 2010: 161). A banda, el model de la indústria de Walt Disney també ha contribuït a instaurar una idea convencional i estereotipada del gènere femení.<sup>4</sup> Dins el territori català, la primera versió del relat va ser recollida per Manuel Milà i Fontanals. El conte va ser inicialment publicat dins la *Gaceta de Barcelona* i, posteriorment, va ser editat el 1853 dins *Observaciones sobre la poesía popular*, sota el títol espanyol «La Cenicienta». A partir d'aquest moment, el conte circula arreu del territori català amb un ampli ventall de títols. En els casos de les rondalles mallorquines, solien fer referència al nom de la protagonista (Guiscafrè 2008: 238) —Joanota, Francisqueta, Na Catalineta— i, en el Principat, al tema de la cendra o el foc —Ventafocs, Bufafocs, Cendrosa, Cendrellosa, Cendrera, Cendrolina.<sup>5</sup>

Poques històries populars han gaudit de les reinterpretacions literàries, cinematogràfiques i musicals que ha tingut la Ventafocs. Byatt justifica de la manera següent l'èxit d'aquesta narració: «If Cinderella appears in nearly every known culture, it is in large part because we treasure the story of the underdog and the rags-to-riches success story [...] 'Cinderella' continues to function as our most

<sup>4</sup> El tema dels estereotips, rols de gènere i sexisme en la indústria de Disney ha estat a bastament tractat. Vegeu, per exemple, l'estudi de Kim Snowden (2010) o el llibre d'Ana Vicens (2020).

<sup>5</sup> En altres indrets de Catalunya se l'anomena Fregallots, nom que posa de manifest les tasques domèstiques que la protagonista es veu obligada a realitzar.

prominent cultural story for managing anxieties and desires about courtship and marriage» (2004: xxxviii). La metamorfosi esdevé un element central de la història de la Ventafocs, en la qual una fada protectora transforma la protagonista, que inicialment va vestida com una drapaire, en una dama ben elegant perquè pugui assistir al ball reial. Aquesta transformació remet al conegut mite de Pigmalión. Pigmalión era un escultor xipriota que es va enamorar de la seva obra, una estàtua d'ivori, i va suplicar a la deessa Venus que li concedís per esposa una dona semblant a l'estàtua que havia creat. Venus, empesa per la compassió, va donar vida a l'obra d'art, la qual posteriorment passarà a la història amb el nom de Galatea. En tots dos casos, la figura femenina és la que pateix la transformació i la seva metamorfosi va seguida d'un enllaç matrimonial.

D'altra banda, el conte de la Ventafocs ofereix una oportunitat excel·lent per desenvolupar el tema de *déclassement*,<sup>6</sup> el qual esdevé una preocupació recurrent en les comèdies decimonòniques europees. Ara bé, no va ser fins a l'aparició de l'obra de teatre *Pygmalion*, de l'escriptor anglès G. B. Shaw, que es va combinar aquest motiu amb el mite grec de Pigmalión: «Shaw is the first playwright to add the theme to the Pygmalion narrative and thereby integrate Cinderella with Pygmalion» (Joshua 2001: 124). A *Pygmalion* es representa la problemàtica del classisme a través d'Eliza, la qual és capaç d'ascendir de classe social després de rebre una bona formació lingüística. Pràcticament un segle després de l'estrena d'aquesta obra, l'escriptora catalana Isabel-Clara Simó publica una novel·la que conté una composició similar, *La salvatge*: Dolores és una jove nord-americana que fuig del seu país perquè el seu pare ha estat assassinat i, seguint el consell d'un vell amic de la família, truca a la porta de Joaquim Simon, un senyor barceloní d'edat avançada, que decideix acollir la jove i pujar-la com una filla. Aquestes dues obres del segle XX presenten una protagonista femenina molt més activa i independent que la que trobem en la versió del conte tradicional recollida per Perrault.

## 2. Representació de la protagonista a partir de la Il·lustració

El moviment de la Il·lustració va encetar un període de restricció pel que fa a les funcions sexuals i corporals: «This was particularly marked in terms of gender roles which became more established and rigidly defined, moving towards what we now think of as 'traditional stereotypes', with patriarchal power also becoming more entrenched, privileging men over women and children» (Smith 2015: 427). Aquest va ser el període en què moltes narratives orals van ser transcrites, com ara les històries de Perrault, el qual «modelled his heroines on the idea of the *femme civilisé* of upper-class society. They were therefore beautiful, polite, graceful, well-groomed and in control of themselves at all times. Such women must wait for the right man to come along and show reserve and patience until he did so» (Smith 2015: 427). Aquesta és l'actitud que adopta Ventafocs, ja que la jove no assisteix a la festa fins que rep l'ajuda de la fada i, un cop coneix el príncep, espera que ell la vagi a buscar. En aquest punt, cal puntualitzar que Perrault no va transcriure les seves narracions de la tradició oral, sinó que les va modificar substancialment per adaptar-les als gustos de la gent cortesana a qui anaven dirigides.

<sup>6</sup> En sociologia, el *déclassement* consisteix a descendir de nivell en l'escala social.

Des dels estudis de dones, gènere i feminismes s'ha analitzat la recepció dels contes tradicionals, els motius, els personatges i les representacions de la dona en la literatura. I, a més, diferents escriptores s'han servit en les seves narracions de personatges o temes propis de la literatura popular per treure a la llum la problemàtica del tractament dels caràcters femenins: «In general, such studies confirmed that these novelists used fairy-tale intertexts—in particular the well-known story of Cinderella—as subversive strategies to contest the idealized outcomes of fairy tales and their representations of gender and female identity» (Haase 2004: 20). La crítica feminista ha assenyalat que sovint les heroïnes dels contes de fades transmeten i reforcen estereotips de gènere. Per exemple, Simone de Beauvoir opina que les protagonistes d'aquestes històries solen ser sempre princeses obedients: «Woman is the Sleeping Beauty, Cinderella, Snow White, she who receives and submits» (1953: 318), i Alison Lurie diu que la passivitat de les princeses dels contes de fades sol valorar-se com la seva qualitat més atractiva (1971: 6-10). Sandra M. Gilbert i Susan Gubar mostren dues imatges totalment polaritzades de la dona que es representen a la Blancaneu (i també a la Ventafocs): la madrastra agressiva i gelosa, en un extrem, i l'heroïna totalment submissa i passiva, a l'altre (1979: 17). En l'actualitat, la representació estereotipada de les princeses segueix vigent a partir de la mirada que en fan les pel·lícules de Walt Disney, les quals tenen com a objectiu vital trobar l'amor «vertader».<sup>7</sup> La versió de Disney s'allunya sovint de les versions tradicionals o, com a mínim, es fixa només en una de les múltiples variants que presenta la història. No es pot negar que l'heroïna romàntica de les versions cinematogràfiques de Disney ha esdevingut el model estereotipat de princesa encara en el segle XXI.

George Bernard Shaw (1856-1950) va ser un pioner a reclamar els valors i la independència de les dones. A més, creia que necessitaven lluitar per les seves passions i ambicions, i opinava que tenien tot el dret a ser egocèntriques: la «Womanly Woman»<sup>8</sup> ha de repudiar «her womanliness, her duty to her husband, to her children, to society, to the law, and to everyone but herself» (1891: 44). Pel que fa a la representació de personatges femenins a la seva obra, molts crítics coincideixen que Shaw va introduir un nou model femení en la literatura. Bellow considera que l'escriptor irlandès s'allunya del prototip de «l'àngel de la llar» («The Angel in the House»), predominant en les literatures i els valors socials de l'època, en tant que crea dones dominants, intel·ligents, sensates, sexualment agressives i, en definitiva, «unladylike» (1964: 19-20). El personatge d'Eliza ha estat motiu de nombrosos estudis d'història i crítica literària, i ha estat considerat sovint un model de nova heroïna que trenca amb els rols estereotipats: «His heroines variously overturn custom, care not a whit for propriety, or pretend to be docile and submissive while joyously insisting on their status as fully-fledged human beings» (Peters 1998: 17).

D'altra banda, Isabel-Clara Simó va ser feminista militant i va lluitar per l'emancipació i pels drets de les dones. L'escriptora d'Alcoi és tota una defensora

<sup>7</sup> El mateix Walt Disney va afirmar en una entrevista: «It's just that people now don't want fairy stories the way they were written. [...] They were too rough. In the end they'll probably remember the story the way we film it anyway» (Winding 2001).

<sup>8</sup> «Womanly Woman» és el terme que Shaw utilitzava per referir-se al model estereotipat de la dona del segle XIX, entesa com una persona fràgil i tímida, un model que, segons l'autor, calia combatre i substituir per la «New Woman».

del valor *per se* de la literatura i reivindica que no pot estar vinculada a cap convicció política; però, segons el seu biògraf, Jordi Tormo, «ella se'n volia deslliurar, però la petjada hi és. Es percep en les afirmacions que fa, en els temes que tracta» (2021: 36). És cert, però, que la seva ideologia no la condicionava a l'hora d'escriure: «La seva obra és extremadament heterodoxa i variada. Escrivia sobre dones fortes però també sobre dones submises» (Tormo 2021: 36). Simó tracta de perfilar situacions i personatges plausibles amb els quals puguin sentir-se identificats els lectors, i fuig de qualsevol representació maniqueïsta que, precisament per l'excessiva simplicitat, ja no semblaria real: «Allò tan banal de dir: els homes que dolents que són i les dones que víctimes que són, primer, que sí que és veritat, però segon que no és tota la veritat» (Aritzeta 2014: 57). Dolores, per exemple, és un personatge rodó que deixa entreveure totes les facetes de la seva personalitat.

### 3. Elements de la Ventafocs a *Pigmalió* i a *La salvatge*<sup>9</sup>

#### 3.1 *Canvi de classe social*

La Ventafocs és una història que marca el pas de la pobresa a la riquesa, un tipus de narració que rep el nom *rags to riches* en anglès. El personatge principal pateix un canvi de classe social al llarg del conte. En cap moment de la història s'intueix que formi part d'una classe molt pobre o, al contrari, les seves germanastres no podrien participar en esdeveniments reservats a classes benestants, com és un ball reial. Ara bé, és cert que la protagonista és maltractada i forçada a viure en la misèria: «La pobre noia havia de dormir dalt de tot de la casa, en un jaç que hi havia a les golfes, mentre que les seves germanastres dormien en unes cambres luxoses, amb llits de l'última moda» (V). Al final, però, la Ventafocs acaba casant-se amb un príncep i aconsegueix formar part de l'aristocràcia.

La Ventafocs de la versió de Perrault encaixa perfectament amb la definició de «princesa» de Lin: «All archetypal princesses possess nobility from social, spiritual, or biological sources. Socially most are of royal birth or obtain royal status by marriage. Spiritually they are often pious and virtuous. Biologically they are usually young and beautiful. Their beauty is an expression of their inner positive qualities—an internalized form of nobility» (2010: 82). Aquesta definició, però, no és aplicable a algunes de les Ventafocs protagonistes d'altres versions del conte tradicional:

Cinderella has been reinvented by so many different cultures that it is hardly surprising to find that she is sometimes cruel and vindictive, and in other times compassionate and kind. Even within a single culture, she can appear genteel and self-effacing in one story, clever and enterprising in another, coy and manipulative in a third (Tatar 1999: 102).

<sup>9</sup> Es cita la versió de *Pigmalió* de Bru de Sala (2000) disponible al centre Cervantes <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalió--o/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalió--o/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)>, la versió de l'editorial Columna de *La salvatge* (1993) i la traducció de Jané disponible en línia de la versió de «La Ventafocs», de Perrault (1983). Per abreviar les citacions, *Pigmalió* se citarà (P), *La salvatge* (LS) i «La Ventafocs» (V); en aquest darrer cas, a causa del format digital, no s'indica el número de pàgina. Per motius d'accessibilitat s'opta per utilitzar, sempre que sigui possible, edicions en línia. D'altra banda, l'ús de les traduccions al català ve motivat per acostar l'article a aquells lectors que no estiguin familiaritzats amb la llengua anglesa.



Aquesta imatge tampoc correspon a la d'Eliza o Dolores, les quals provenen, sens dubte, de la classe popular, fet que s'evidencia per la manera com van vestides, pels barris on viuen i per les seves maneres.

Eliza és descrita de la següent manera la primera vegada que entra a escena:<sup>10</sup>

Porta un petit barret de mariner de palla negra que ha estat exposat molt de temps a la pols i la brutícia de Barcelona i ha estat raspallat ben poques vegades, si ho ha estat mai. Els cabells necessiten un bon rentat: el tint de color de rata no pot ser natural (P: 13).

De forma similar, *La salvatge* comença amb la següent descripció, corresponent a Dolores:

Duia una faldilla llarga, fins als turmells, de tela basta i rebregada, plena de taques, i una jaqueta de mariner esquifida, sense botons. La noia subjectava la jaqueta amb les mans, com si s'estigués abraçant ella mateixa. Al cap, un mocador negre, o quasi negre, nugat al clatell, tapant-l'hi fins a les celles. I als peus, unes vambes que devien haver jugat molts partits o caminat moltes llegües. La cara era pàl·lida i coberta de pigues. Bruta, també. Com la lluna reflectida en un bassal de fang (LS: 9).

Les maneres de les dues noies són força millorables. D'una banda, Eliza presenta greus problemes d'expressió a nivell fonètic, sintàctic i lèxic—que són un dels motius centrals de l'obra— i, d'una altra, Dolores mostra un codi de conducta inapropiat a taula:

Un altre dia es va enfadar moltíssim, i la va escridassar, perquè no sabia menjar. La Dolores estava estupefacta, perquè dir-li que no sabia menjar... No havia menjat tota la vida, eh? I ell li va explicar això dels coberts i del tovalló i dels gots, i les coses que es poden menjar amb els dits i les que no (LS: 43).

### 3.2 Transformació de la protagonista

Tradicionalment, sempre s'ha donat més importància a l'aspecte físic i al poder d'atracció de les dones que dels homes. John Berger (1977) discuteix la diferència entre la presència masculina i la femenina i argumenta que el poder és un element extrínsec en els homes (es defineix per algun objecte exterior que va més enllà del seu cos o la seva ment), mentre que és intrínsec per a les dones (se sosté en les seves concepcions sobre si mateixes). Això és així perquè, segons l'autor, les dones tenen l'objecte de poder dins seu o, en altres paraules, són per si mateixes un objecte de poder, idea que enllaça amb els discursos, els valors i les lleis que, des dels clàssics, han marcat el sistema binari dones-cos i homes-cap. Berger recull el discurs dominant mitjançant el qual s'atorga poder a les dones en funció del seu aspecte físic:

She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of

---

<sup>10</sup> A més, a partir dels comentaris del professor, és fàcil intuir que Eliza vivia en una de les zones més pobres de la ciutat: «Et dic que jo he creat aquesta cosa de les fulles de col llençades i trepitjades de la Boqueria. I ara pretén fer amb mi el paper de gran dama» (P: 118).



crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another. [...] Men survey women before treating them. Consequently, how a woman appears to a man can determine how she will be treated (1977: 46).

En definitiva, els homes miren les dones i aquestes observen com són mirades, perquè així ho ha marcat la tradició. Per tant, l'aspecte físic i l'aparença de la dona és (per més que dolgui admetre-ho) de gran rellevància en la societat actual, en tant que ella pren consciència de la seva presència i la modela com si fos un objecte destinat a ser observat.<sup>11</sup>

La Ventafocs és transformada per la fada, que la vesteix com una princesa perquè pugui assistir al ball reial: «La padrina ni va fer altra cosa que tocar-la amb la seva vareta, i ja em teniu en els seus vestits espellifats transformats en un vestit de seda, d'or i de plata, tot guarnit de pedres precioses; i tot seguit li va donar unes sabatetes de cristall, que eren les més boniques del món» (V). Les sabates de vidre de la Ventafocs han despertat la curiositat de molts estudiosos, perquè el material no encaixa amb les ocurrències de la vida quotidiana: «One ingenious theory was that the French word verre (glass) must have been mistakenly substituted for an older French word, vair, meaning fur. Fur slippers made sense; glass slippers did not» (Dundes 1988: 110). D'altra banda, la dimensió minúscula de les sabates remet a l'antiga (i dolorosa) tradició xinesa de modelar artificialment els peus de les noies per empètir-los mitjançant la compressió o l'embenat, una moda que podia haver començat al segle VI (Werner 1922: 39).

El procés de transformació d'Eliza i Dolores és molt més realista i, a banda dels canvis físics perceptibles a la vista, comporta també unes modificacions de valors, d'actitud i de coneixements. Les noies pateixen una transformació global, ja que els seus creadors —el professor Higgins i Joaquim— volen aconseguir que siguin modèliques a tots els nivells. Certament, el canvi físic és un dels primers símptomes que s'esdevenen durant la seva metamorfosi. Eliza és descrita de la manera següent quan assisteix a la festa que té lloc a casa la senyora Higgins: «(ELIZA, exquisidament vestida, produeix una impressió de bellesa i distinció tan remarcable que quan entra tots s'aixequen impressionats)» (P, 74), una imatge que es contraposa a la representació inicial de la florista. De forma similar, l'amic de Joan Carnisser destaca l'elegància de Dolores —«va ben vestida, és jove, es passa moltes hores arreglant-se»— un cop aquesta ja ha patit el procés de cosificació per part del seu Pigmalió.

Cal destacar, però, una diferència pel que fa a l'aspecte físic de les protagonistes. La bellesa de la Ventafocs és intrínseca a la noia i, prèviament a la transformació originada per la fada, ja s'apreciava la gràcia del seu rostre: «Tanmateix, la Ventafocs, amb els seus vestits esparracats, feia cent vegades més de goig que les seves germanes, vestides amb tota la magnificència» (V). Això, però, no passa en les protagonistes de les històries del segle XX, les quals tenen una fisonomia poc destacable i no es poden considerar pas cap preciositat. D'Eliza se'n diu: «La seva figura no té res de romàntica. [...] El seu rostre no és pas més lleig que el d'elles, però queda molt enrere en el capítol de la neteja. I necessitaria els serveis d'un

<sup>11</sup> I això justament és el que combaten també moviments o estudis, malgrat el discurs imperant (per exemple, la publicitat) de perpetuar estereotips i la cosificació de les dones.

dentista» (P: 14). Joan Carnisser ben aviat desaprova el canvi que ha patit Dolores i troba que la noia ha adoptat una actitud extremament hipòcrita. Sota l'elegant vestimenta, ell hi veu una noia gens destacable:

Té la cara vulgar i llisa. Els ulls, psè, passables, potser el mentó és ferm, però la corba de les galtes no té aquella gràcia mòrbida que tenen les dones maques de debò. [...] si li treus tot el que Joaquim li ha donat i queda només la noieta pèl-roja, prima i nerviüda, i li poses roba vulgar a sobre, ni et giraries a mirar-la pel carrer (LS: 74).

### 3.3 *Element transformador*

La transformació de la Ventafocs és propiciada, com la de Galatea del mite grec, per un ésser màgic de gènere femení. Ara bé, això no és així en l'obra de Shaw que, tal com suggereix Gallardo, ofereix un canvi de rols de gènere (2001: 44-45), fet que es repeteix en la versió de Simó. El professor Higgins és l'encarregat d'educar Eliza i transformar-la en tota una dama: «En sis mesos l'haig de fer passar per una marquesa. Ja fa alguns mesos que he començat i progressa tan ràpid com un incendi en una xemeneia. Guanyaré la juguesca» (P: 70). Si es té en compte que el professor Higgins adopta el rol de «transformador» o, en altres paraules, de fada madrina, no és estrany que no hi hagi un amor correspost entre ell i la protagonista. En el conte, la Ventafocs es casa amb el príncep, el qual pren un rol totalment diferent al de Pigmalió dins la història. A més a més, els dos enamorats es coneixen gràcies a l'encanteri de la fada, fet que també té lloc a *Pigmalió*, perquè Freddy comença a sentir interès per Eliza un cop ja va ben vestida i ha començat a rebre les lliçons del professor. Així ho exposa Berst (1995: 201):

Though we might not think of Higgins as a Fairy-Godmother-Venus character, it cannot be denied that his transformatory powers make the ensuing relationship between Eliza and Freddy possible. Yet if we see Higgins in this way, then the lack of love-interest between him and Eliza should not come as a surprise.

*La salvatge* també recull el mite de Pigmalió i en presenta una versió bastant propera a la shaviana. En aquest cas, també és un home, Joaquim, el responsable de la transformació de Dolores: «Et vaig rebre com el que eres, com un animaló salvatge. Volia fer de tu... ni sé com dir-ho. Volia que fossis una obra mestra. En tens la fusta. I jo conec els procediments adients. I mira't: en tan pocs anys, en tan poc temps, ningú no et podria reconèixer» (LS: 221).

### 3.4 *Orfandat de mare*

L'absència de la mare és un motiu recurrent en la literatura i molts crítics consideren la mort maternal una estratègia narrativa o, en paraules de Hahn, «a story shorthand» (Radloff 2014). Peck analitza les novel·les de Jane Austen i conclou que «supportive mother is potentially so powerful a figure as to prevent her daughter's trials from occurring, to shield her from the process of maturing and to disrupt the focus of and equilibrium of the novel» (1980: 58). L'excés de poder que exerceix una mare sobre la seva filla impedeix que aquesta esculli lliurement i emprengui un procés d'individualització i, per tant, la mare ha de ser eliminada.

Ventafocs és òrfena de mare i és tractada amb crueltat per part de la nova madrastra i de les dues germanastres. En la versió de Perrault, la fada encarna el rol maternal i és l'encarregada de proporcionar ajuda i estima a la jove. El professor Saintyves ha analitzat 132 variants de la història i ha descobert que en 55 un animal adopta el rol de protector (1923: 144-145).<sup>12</sup> Eliza també va perdre la mare de petita i manté molt mala relació amb la nova dona del seu pare qui, de fet, l'ha fet fora de casa: «ELIZA: Jo no tinc mare. Me va treure de casa la sexta madrastra. Però jo m'espavilo sola, i sóc una bona noia. Molt bona» (Bru de Sala 2000: 37). Com que no es diu res de la mare de Dolores, s'intueix que va morir força abans que l'acció comencés.

En les obres del segle XX l'afecte inexistent per part de les mares desaparegudes és proporcionat per altres personatges femenins secundaris de l'obra. A *Pigmalió* el suport maternal és garantit a partir de Mrs. Pearce (la criada del professor) i Mrs. Higgins (la seva mare), dos personatges encarregats de representar la veu de la raó. Totes dues dones són perfectament conscients que el professor tendeix a perdre el nord quan se submergeix en els seus experiments lingüístics i, per tant, intenten que Higgins toqui de peus a terra. En aquest sentit, Mrs. Pearce i Mrs. Higgins comparteixen un mateix objectiu: protegir Eliza de les idees inversemblants del professor.

Mrs. Pearce esdevé la principal figura maternal un cop Eliza arriba a la casa del lingüista.<sup>13</sup> En un primer moment, Mrs. Pearce és brusca i desagradable amb la noia i sembla desaprovar la seva entrada a la casa. S'hi dirigeix amb un to despectiu i abusa de la seva situació privilegiada en el context, ja que coneix molt millor el professor.<sup>14</sup> Ara bé, la seva actitud aviat fa un gir, i defensa la nouvinguda fins al punt d'encarar-se al professor: «Ha de tenir més seny, senyor. Francament, molt més seny. No es pot trepitjar la gent d'aquesta manera» (P: 37). Mrs. Higgins simpatitza amb Eliza perquè és conscient de les dificultats que una dona ha de fer front al Londres d'inicis del segle XX i es preocupa pel destí de la noia. Mrs. Higgins és el personatge més equilibrat de tota l'obra i esdevé tot un referent per a la protagonista.<sup>15</sup> A més, aquest personatge també s'aproxima al rol de fada protectora en tant que sembla propiciar el casament de Freddy i Eliza. Si bé el professor és el responsable de treure a la llum la gràcia d'Eliza i, gràcies a això, Freddy se n'enamora, la senyora Higgins és qui convida el jove a retrobar-se amb la seva estimada a casa seva i, per tant, també és partícip de la unió dels joves:

SENYORA HIGGINS (*mentre li estreny la mà*): Passi-ho bé. Li agradaria tornar a veure la senyoreta Doolittle?

12 En deu casos, com en la versió de Tuan Ch'êng-shih, l'animal és un peix (Saintyves 1923: 144-145).

13 La minyona, igual que la florista, prové d'una classe social baixa, així que la seva perspectiva en els problemes de les dones és pròxima a la d'Eliza.

14 Per exemple, quan Eliza, preocupada perquè no la vol atendre el professor, li pregunta: «Senyora, no li ha dit que *hai* vingut en *tassis*?» Mrs. Pearce li etziba: «Ruqueries. Et penses que a un cavaller com el senyor Higgins el preocupa com *hagis* vingut?» (P: 31). I, en el mateix to, després afegeix: «Però com pots ser tan esbojarrada i tan ignorant de pensar que podries pagar el doctor Higgins» (P: 31).

15 Eliza se sent respectada per aquesta admirable senyora i no és estrany que, quan se sent ensostrada per l'actitud del professor, decideixi fugir i anar a buscar ajuda a casa la senyora Higgins. La mare del professor dona suport emocional a Eliza i defensa la seva llibertat davant del seu fill: «La noia té tot el dret d'anar-se'n, si vol» (P: 109).

FREDDY (*amb entusiasme*): I tant. M'agradaria... Terriblement!

SENYORA HIGGINS: Doncs ja sap els meus dies de visita (P: 81).

La minyona de Joaquim estableix una relació molt íntima amb Dolores: comparteixen moltes estones juntes, sobretot a la cuina, i s'expliquen confidències. Igual que hem vist amb la senyora Pearce, Victòria és reticent a deixar passar Dolores a casa quan apareix per primera vegada, ja que la confon amb una gitana i desconfia d'ella: «En un sol any, cinc robatoris a l'escala. Millor no obrir la porta. I si té un còmplice, eh? Un còmplice amagat, i, de seguida que obres, se't tiren a sobre» (LS: 9-10). Ara bé, igual que en l'obra de Shaw, la minyona aviat desperta el seu instint maternal i té cura de la nouvinguda. Quan Quim prohibeix a Dolores sortir a sopar amb un amic i l'obliga a convidar-lo a casa, Victòria critica la seva decisió i defensa la noia: «Mormola que els joves han d'estar amb joves, que és llei de vida, que els grans fan nosa, que ni tan sols parlen igual, i que no pensen igual. I que, sobretot, no senten igual, els grans i els joves» (LS: 136). Dolores també estima molt Victòria i no suporta que Quim li parli malament; per això, després d'aquest incident, li etziba: «El que em dol és la manera com li vas parlar a la Victòria» (LS: 138). Per complaure la noia, Quim regala una ampolla de perfum a la minyona però, molts pocs dies després, Victòria cau morta al menjador de casa.

Curiosament, en el capítol que precedeix la mort de la minyona, accedim a la consciència de la mateixa Victòria a través de la tècnica literària del monòleg interior, de manera que se'ns posen al descobert els seus darrers pensaments. Frases com «Quan jo m'embranco en una causa justa, com en Tell sóc adusta i arrogant» o «Estarrufo collinflat i danso, tot i saber que em guaiten els ulls del caçador» (LS: 143) fan sospitar que ha estat Quim qui l'ha apartat del seu camí perquè temia que s'interposés en la seva relació amb Dolores.<sup>16</sup>

### 3.5 *Feines de casa*

Bettelheim (1976) ha analitzat des del punt de vista psicològic els contes populars i hi ha detectat el complex d'Èdip en una gran majoria, on s'estableix un fort sen-

<sup>16</sup> És més, aquestes dues frases formen part de poemes del segle xx. La primera pertany a «La vaca suïssa», de Joan Oliver, on es representa una vaca reivindicativa que no està disposada a acceptar les injustícies i tracta de canviar-les revoltant-se contra l'amo. En certa manera, podríem interpretar la figura de Victòria com la vaca revolucionària del poema que intenta oposar-se a Joaquim. D'altra banda, la segona citació forma part del poema «Amb veu ronca», de Joan Vinyoli, protagonitzat per un gall salvatge que canta poc abans de ser atrapat per un caçador. El gall és un motiu recurrent en la poesia de Vinyoli i «es converteix en essencial per a la representació del que pretén el poeta: cridar, des del silenci estant, aconseguir el cant. Per a l'autor el crit prové i naix del silenci: el resol, el complementa, intenta copsar-lo o superar-lo. I, a més a més, el crit del gall des de la foscor serveix per a anunciar l'arribada o la troballa de la llum» (Carbó 2006: 63). En aquest poema el gall no és capaç de proferir un crit clar —«amb ronca veu anuncio l'aurora» (v. 12)— de manera que el seu intent de cant fracassa. L'animal es prepara per trobar-se amb la mort (personificada a través del «caçador» (v. 15): «Així mentre el jo [gall] es tapa el ulls amb les ales i, per tant, no veu ni vol veure el seu contrincant, el caçador esguarda pacientment la presa indefugible» (Carbó 2006: 72). D'aquesta manera podem interpretar Victòria com el gall: ha intentat parlar els peus a Joaquim però no ha tingut prou força, la seva veu ha quedat estroncada, i ara només li resta esperar a ser atrapada pel seu caçador.

timent de desig entre la filla i el pare. Lin (2010: 85) justifica de la manera següent el conflicte establert entre la madrastra i la protagonista de la història:

The biological mother's early death is frequently followed by the father's remarriage. The child heroine, at the same time, is recognized as a growing woman, whose desire for her father's attention may transform into Oedipal affection. The heroine, therefore, is viewed by her stepmother as a possible rival for the role of chatelaine in the household. By forcing the heroine to do dirty chores, the stepmother defines her stepdaughter as a maid, rather than the woman of the house. As a result, the maltreatment the heroine receives actually originates from a perceived sexual threat.

Les heroïnes dels contes de fades aprenen que «even in the most unbearable situation, as long as they endure and behave well, fate will bring them happiness» (Lin 2010: 85). Per tant, el procés d'humiliació resulta una experiència compartida per les princeses dels contes i la majoria de les heroïnes «rise to or return to the ranks of royalty once they have been humbled and humiliated» (Tatar 2003: 94). Aquest procés d'humiliació el trobem a *La Ventafocs* i, segons Carter, retransmet el valor que «ser bo» és més important que «actuar bé» (1991: 128). De fet, moltes de les protagonistes femenines, com la Ventafocs, accepten el procés de degradació que se'ls imposa. La virtut que obtenen les heroïnes a través de ser humiliades és un reflex de la ideologia patriarcal i, a més, la recompensa que reben les protagonistes dels contes després d'haver estat degradades és la subordinació al domini masculí.

La madrastra encomana a la Ventafocs fer les tasques més dures de casa i la tracta com si fos una criada: «Aviat li va manar les pitjors feines de la casa: era qui rentava els plats i fregava l'escala, qui treia la pols de l'habitació de la senyora, i de les senyoretetes, les seves filles.» Això és totalment el contrari del que trobem a la novel·la de Simó: «A la Dolores li estava prohibit parar taula, ni fer res de la casa. Quan s'entaforava a la cuina, i ajudava la Victòria, ho feien d'amagat» (LS: 55). La noia, però, volia compartir l'estona amb la Victòria i, sempre que podia, anava a la cuina. Eliza tampoc ha de fer feines de casa, ja que el professor té una minyona per a les tasques domèstiques. Ara bé, és cert que Higgins sent un interès pràctic per la jove i aprecia la seva ajuda com a secretària: «A més a més, és útil. Sap on són les meves coses, em recorda els compromisos i coses d'aquestes» (P: 83).

#### 4. Conclusions

*Pigmalió* i *La salvatge* són dues reinterpretacions contemporànies del mite de Pigmalió que recullen, també, elements de «La Ventafocs». Les dues Galatees del segle XX presenten quatre trets compartits amb Ventafocs: el canvi de classe social, la transformació física (que, tant en Shaw com en Simó també comporta una mutació interna de coneixements, valors i creixement personal), l'orfanat per part de mare i la participació en les tasques de la llar (tot i que ara són voluntàries). A més, en les tres narracions hi ha una metamorfosi propiciada per un agent extern que, si tant en el mite grec com en «La Ventafocs» és causada per un ésser femení amb poders màgics, ara l'agent transformador esdevé un home terrenal. El fet que la metamorfosi passi a ser un fenomen natural dona més credibilitat a les

narracions i en facilita les connexions amb problemàtiques de caire social, com ara les distincions de classe o la violència de gènere.

Els textos de ficció infantils són un bon recurs per reflectir valors socials i models d'actitud exemplars i resulten una bona eina per combatre els estereotips de gènere des d'una etapa precoç i, a partir d'aquests contes, els infants entren en contacte amb la seva cultura i societat. La Ventafocs és representada en la versió de Perrault com una noia totalment passiva, reclusa a l'àmbit domèstic i lligada al marit: el prototip tradicionalment entès com la dona ideal, «The Angel in the House». Aquesta protagonista dista molt de ser un model desitjable des de l'òptica dels estudis de gènere i feminismes i, per tal de vetllar per la igualtat de gènere, cal oferir als lectors, sobretot als més joves, altres figures femenines que escapin de les constriccions perpetuades pels models tradicionals masculins.

Com que la majoria d'històries orals han esdevingut fixades en textos literaris, normalment a partir de la tasca d'antologistes masculins, les heroïnes han adaptat patrons androcèntrics i patriarcals establerts des d'una asimetria en els rols de gènere, com és el cas de la Ventafocs de Perrault. El biaix de gènere d'aquestes històries populars és encara present en moltes de les reinterpretacions actuals i part de la culpa podria atribuir-se a la indústria de Walt Disney pels efectes negatius que les seves princeses exerceixen sobre la imatge de la dona, la qual esdevé totalment estereotipada. Eliza i Dolores s'oposen a la Ventafocs perquè no esperen de braços plegats que algú els arregli el futur i lluiten per escapar de l'opressió dels seus Pigmalións. Per tant, les narracions analitzades presenten unes protagonistes més fortes i valentes que no depenen de la salvació d'un príncep i aconsegueixen certa independència. A més, no s'inscriuen en la dicotomia frívola de ser completament bones i angelicals, com la protagonista de Perrault, i mostren una personalitat més plausible: també s'enfaden, contesten de males maneres i busquen com solucionar els seus errors. A més, Eliza i Dolores presenten una aparença molt més natural i ordinària que la Ventafocs, fet que les fa més pròximes a les joves de carn i ossos. Les lectores (i lectors) poden desitjar convertir-se en Ventafocs i envejar-ne la seva sort però, segurament, els serà més fàcil trobar una identificació amb les noves heroïnes del segle XX.

## 5. Referències bibliogràfiques

- ALCOVER, Antoni M. (2006): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'Es Racó*. Palma: Editorial Moll.
- ANTOSH, Ruth (1988): «Waiting for Prince Charming: Revisions and Deformations of the Cinderella Motif in Contemporary Quebec Theater». *Quebec Studies* núm. 6: 104-111.
- ARIZETA, Margarida (2014): *Retrats – Isabel-Clara Simó*. Barcelona: AELC.
- BEAUVOIR, Simone de (1953): *The Second Sex*. Londres: Jonathan Cape Thirty Bedford Square.
- BELLOW, Barbara (1964): *A Shavian Guide to the Intelligent Woman*. Nova York: The Norton Library.
- BERGER, John (1977): *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.

- BERST, Charles A. (1995): *Pygmalion: Shaw's Spin on Myth and Cinderella*. Nova York: Twayne.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nova York: Knopf.
- BYATT, Antonia Susan (2004): «Introduction». Dins Maria TATAR (ed.): *The Grimm Reader: The Classic Tales of the Brothers Grimm*. Nova York i Londres: W. W. Norton & Company, p. IX-XX.
- CARBÓ, Ferran (2006): «Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. XI: 63-78.
- CARTER, Angela (1991): *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*. Boston: Otter Books.
- DUNDES, Alan (1988): *Cinderella: a casebook*. Londres: University of Wisconsin Press.
- GALLARDO, Bárbara Cristina (2001): «“Why can't women talk like a man?": an investigation of gender in the play Pygmalion by Bernard Shaw». Tesi doctoral, Universitat Federal de Santa Catarina. <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80186/17828-9.pdf?sequence=1>> [data de consulta: novembre de 2021].
- GILBERT, Sandra M; Susan GUBAR (1979): «The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity». Dins *The Madwoman in the Attic*. New Have, CT: Yale University Press, p. 3-44.
- GUISCAFRÈ, Jaume (2008): *El rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductor*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HAASE, Donald (2004): «Feminist Fairy-Tale Scholarship». Dins *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, p. 1-36.
- JAMESON, Raymond De Loy (1988): «Cinderella in China». Dins Alan DUNDES (ed.): *Cinderella: A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, p. 71-97.
- JOSHUA, Essaka (2001): *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature*. Aldershot: Ashgate.
- LIN, Ming-Hsun (2010): «Fitting the Glass Slippe: A Comparative Study of the Princess's Role in the Harry Potter Novels and Films». Dins P. GREENHILL & S. E. MATRIX (eds.): *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. University Press of Colorado, p. 79-98. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.9>>.
- LURIE, Alison (1971): «Witches and Fairies: Fitzgerald to Updike». *The New York Review of Books*, XVII, 9: 6-10.
- PECK, Susan (1980): «Jane Austen and the Tradition of the Absent Mother». Dins Cathy N. DAVIDSON i E. M. BRONER (eds.): *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co, p. 58-69.
- PERRAULT, Charles (1983): *Contes d'Antany*. (A. JANÉ, Trad.) Barcelona: Barcanova. <La Ventafocs (Perrault) - Contem més contes (google.com)> [data de consulta: novembre de 2021].



- PETERS, Sally (1998): «Shaw's life: a feminist in spite of himself». Dins Christopher INNES (ed.): *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3-24.
- RADLOFF, Jessica (2014): «Why Most Disney Heroine's Don't Have Mothers and So Many More Secrets from the Disney Archive». *Glamour* <<http://www.glamour.com/story/disney-secrets-beauty-and-the-beast>> [data de consulta: novembre de 2021].
- SAINTYVES, Pierre (1923): *Les Contes de Perrault et les récits parallèles: Leurs origines*. París: Libraririe Critique Émile Nourry.
- SHAW, George Bernard (1891): *The Quintessence of Ibsenism*. Boston: Library of the University of Michigan.
- SHAW, George Bernard (2000): *Pigmalión*. Traducció de Xavier BRU DE SALA. Fundació Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalion--o/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalion--o/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> [data de consulta: novembre de 2021].
- SIMÓ, Isabel-Clara (1993): *La salvatge*. Barcelona: Columna.
- SMITH, Angela (2015): «Letting Down Rapunzel: Feminism's Effects on Fairy Tales». *Children's Literature in Education* núm. 46: 424-437.
- SNOWDEN, Kim (2010): «Fairy Tale Film in the Classroom: Feminist Cultural Pedagogy, Angela Carter, and Neil Jordan's *The Company of Wolves*». Dins Pauline GREENHILL; Sidney Eve MATRIX (eds.): *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Colorado: University Press of Colorado, p. 155-177. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.13>>.
- TATAR, Maria (ed.) (1999): *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. Nova York: W.W. Norton.
- TATAR, Maria (2003): *The Hard Facts of the Grimms Fairy Tales*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- TORMO, Jordi (2021): *Isabel-Clara Simó: Una veu lliure i compromesa*. Barcelona: Ara llibres.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows's Communications 284-286. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- VICENS, Ana (2020): *Heroínas o princesas: La evolución de las protagonistas de Disney*. Unir Editorial.
- WERNER, Edward Theodore Chalmers (1922). *Myths and Legends of China*. Nova York: George G. Harrap & Co. Ltd.
- WINDING, Terri (2001): «On Tolkien and Fiary Stories». *Journal of Mythic Arts. Endicott Studio*. <<https://endicott-studio.com/articleslist/silverhands-healing-the-wounded-wild-by-kim-antieau.html>> [data de consulta: novembre de 2021].