

DE PERRAULT A DISNEY: LA REPRESENTACIÓN DEL PASO DEL TIEMPO EN LA BELLA DURMIENTE

PABLO BEGUÉ HERNÁNDEZ

I. BELLEZAS DURMIENTES: EVOLUCIÓN DE UN CONCEPTO

EL DESEO INCUMPLIDO de una pareja de tener descendencia es un *leitmotiv* atemporal en el mundo del folklore y los cuentos de hadas: desde *Rumpelstilzchen* hasta *Momotarō* pasando por *Snedronningen* o *Pinocchio*. Si a ello se le unen elementos como una hermosa princesa, un príncipe encantador y un amor triunfante sobre una mala praxis de la magia, no es extraño encontrar que *La bella durmiente* se haya convertido en uno de los cuentos de hadas más populares de todos los tiempos.

La bella durmiente se recoge como la tipología 410¹ del sistema de clasificación Aarne-Thompson y aparece en numerosas variaciones a lo ancho y largo de Europa, principalmente en Italia, Francia y Alemania, y aunque muchos estudiosos de los relatos feéricos identifican la historia de Troilo y Zellandine en el romance francés *Le Roman de Perceforet* como la primera versión literaria del cuento alrededor de 1500, se cree que pudiera haber sido empezada a contar hasta dos siglos antes, aunque algunos paralelismos literarios ubican su germen en puntos tan distantes como Irlanda, la India o Gabon. Alrededor de cien años más tarde se publicaría *Sole, Luna e Talia* en *Il Pentamerone* (1634-1636), de Giambattista Basile, que todavía se muestra deudor del anterior, y aunque estas dos son las versiones más tempranas recogidas de manera escrita, distan considerablemente de las de Perrault y los hermanos Grimm tan amadas en la actualidad. *La belle au bois dormant* de Charles Perrault aparecería como primer cuento en *Histoires ou Contes du temps passé* (1679). En él Perrault aligera las historias anteriores con detalles

¹ La cual recibe el nombre de *La bella durmiente* gracias a la popularidad de este relato.

cómicos, aunque, al igual que Basile hizo con *Perceforest*, toma a su predecesor, en este caso italiano, como referencia.

Muchos comentarios de años recientes se han quejado de la pasividad de los personajes, especialmente la de la heroína. Como Blancanieves después de morder la manzana envenenada, la princesa de este cuento no puede hacer literalmente nada hasta que llega el príncipe, que muestra una sutil mayor iniciativa al ser capaz de penetrar en el bosque encantado, no por su fuerza o su valentía, sino porque llega en el momento adecuado, mientras que los caballeros más bravos que habían intentado entrar antes habían fallecido estrangulados por el bosque.

Bettelheim argumenta que la pasividad de los personajes originales es, precisamente, la cualidad que hace que el cuento tenga valor y sea relevante en la sociedad acelerada del siglo xx, ya que ofrece a los jóvenes de hoy en día un mensaje sobre la importancia del crecimiento silencioso, del valor de lo que no sucede de manera repentina, sino paulatina, que contradice la creencia contemporánea de que sólo lo inmediatamente visible produce resultados. Así, *La bella durmiente* sugiere que, en ocasiones, un período de contemplación y concentración puede llevar a conseguir ciertas metas.

No obstante, al tratarse más bien de una fábula por su tipología estructural,² Perrault concluye la historia con una moraleja que, aunque añeja en su concepción, da forma a la teoría de Bettelheim, ya que pone de manifiesto que esperar a un marido rico, guapo, valiente y amable es perfectamente natural, pero determina que pocas mujeres jóvenes dormirían en paz si supieran que esperar cien años va a hacer que llegue hasta ellas.

2. TRASPASANDO LA FRONTERA DE LA NARRATIVA

Así, la obra original de Perrault sería traducida al inglés en 1729 de mano de Robert Samber en *Histories, or Tales of Past Times*, siendo así la primera en traspasar las barreras geográficas. Desde entonces incontables escritores y artistas han sido arrastrados hacia la primera mitad del cuento de Perrault, incluyendo célebres figuras del siglo xix.

² Género literario a medio camino entre lo narrativo y lo didáctico protagonizado, en la mayoría de los casos, por personajes de corte zoomorfo o animales antropomorfizados y que, bajo una temática libre y no demasiado profunda, concluye con una evaluación ética a modo de moraleja en verso.

Sin embargo, estas primeras ediciones no contarían con un soporte visual que las acompañara y habría que esperar ya al siglo XIX, principalmente durante la primera mitad, para ver cómo los cuentos de hadas comenzaban a recibir su propia imaginación. Probablemente las ilustraciones más famosas del cuento sean los grabados de Gustave Doré creadas para la edición de 1867. Los efectos de los cien años de sueño del castillo y sus habitantes fascinaron al autor, y aunque en su obra los rayos de sol iluminan a la princesa y le dan forma a la silueta del príncipe en la escena del despertar, el espectador observa desde más allá de las enredaderas que entran en escena desde la ventana para yacer sobre el dosel de la cama. Más vides caen en forma de cascada por la cocina del castillo y matas de hongos y setas surgen del suelo mientras los durmientes se ven engalanados con enormes telarañas que destacan en blanco por los muros del castillo.

En una pintura de 1912, realizada por el artista americano Maxfield Parrish, la princesa y sus asistentes yacen sobre cojines esparcidos sobre unos escalones de mármol en la base de dos columnas. La pintura exhibe la típica paleta de colores saturados de su creador y se sugiere con ella un emplazamiento de estilo grecorromano. Bañadas en luz dorada, las mujeres parecen disfrutar una siesta neoclásica más que de un sueño de un siglo de duración.

En contraste con la indiferente elegancia de Parrish, el artista victoriano William Breakspeare añadió elementos orientalistas que tomó de joven mientras estudiaba en París. Envuelta en telas exóticas que revelan las curvas de su figura y con oscuro pelo recogido por una diadema, la princesa se reclina como una odalisca en un diván cubierto en pieles de leopardo.

Por su parte William Morris escribió poemas que acompañarían los cuatro lienzos de *The Legend of Briar Rose* realizados entre 1885 y 1890 por su amigo, el pintor y diseñador prerrafaelita Sir Edward Burne-Jones. Estas pinturas apaisadas tienen un gusto a tapiz renacentista. En *The Council Chamber*, un rey, su corte, un envejecido dux y sus consejeros duermen ante unos cortinajes azules. *The Briar Wood* muestra al príncipe descubriendo un barullo de caballeros durmientes, mientras que *The Rose Bower* ilustra a la princesa y sus doncellas bajo una vid de rosas en flor. Burne-Jones pintaría más tarde dos series adicionales de *Briar Rose*, algo que posiblemente motivara la revisión de los dos poemas de Lord Tennyson al respecto.

Por su parte, muchos pintores de finales del XIX y principios del XX también trabajaron en el mundo de la ilustración, lo que fomentó la publicación de extraordinarios volúmenes de cuentos de hadas. Sin embargo, esta situación forzó a algunos artistas a encontrar dos períodos separados por cien años que

ofrecieran atractivas vestimentas y arquitecturas. Si bien algunos escogieron comenzar la historia en una vaga referencia medieval, fue mucho más popular la elección de la corte francesa del siglo XVII como punto de arranque, lo que más o menos correspondería al período de publicación de la historia de Perrault. Así se movería el despertar hasta ya entrado el siglo XVIII, creando una princesa que podría haber conocido a George Washington o haber sido guillotizada durante la Revolución Francesa.

En sus ilustraciones para la colección de cuentos de hadas *Bluebeard's Picture Book* (1875), el artista británico Walter Crane utilizó líneas muy marcadas y áreas de color planas para un estilo que recordara a las vidrieras medievales. Así, el príncipe dispone una pose amanerada mientras habla con los pueblerinos, que le cuentan la historia del castillo rodeado de follaje. Pero cuando el príncipe y Aurora caminan por los pasillos las poses y los ropajes recuerdan mucho más al arte neoclásico.

En 1900 el editor C. S. Evans preparó un texto especial para acompañar las ilustraciones temáticas de un ya afamado Arthur Rackham, aunque serían mucho más populares las que realizó para los relatos de los hermanos Grimm en 1909. El influyente autor utilizaría así una paleta apagada de marrones y bronceados que sugieren la influencia de antiguos aguafuertes. Al contrario que la versión amanerada de Crane, el príncipe de Rackham se inclina con un peso convincente sobre su lanza al oír la leyenda de parte de un viejo. Para la ilustración *Thirteenth Fairy*, Rackham abandona el color con el fin de crear una imagen del hada malvada mucho más curvilínea, rígida y en blanco y negro, envuelta en una capa ajada concedida por la maldición, su cara parcialmente escondida por un sombrero con penacho.

En un volumen de cuentos de hadas publicado al año siguiente, Edmund Dulac visionó un mundo de fantasía compuesto por un exquisito siglo XVIII. Su hada malvada, envuelta en un chal de trapo que recuerda a los sirvientes pintados por Jean-Baptiste-Siméon Chardin, anuncia su maldición en una gran función de corte. La princesa duerme en un sofá rococó junto a su gato mientras el príncipe, exageradamente elegante, se acerca a ella llevando una levita de brocado, medias de seda y un lazo de chorreras.

La influencia de las celebradas ilustraciones del maestro del Art Nouveau. Aubrey Beardsley para el poema cómico-épico de Alexander Pope *The Rape of the Lock* puede ser vista en los dibujos a lápiz y tinta de Harry Clarke, artista irlandés del movimiento *Arts and Crafts*, y los del ilustrador británico John Austen, ambos de 1922. Mientras las figuras de Clarke están casi perdidas en

la espesura de chorreras y drapeados, la princesa de Austen y su perro son difícilmente discernibles tras las desmesuradas riquezas y cortinajes de cama, presagiando ya su posterior estilo Art Decó.

Con el paso del tiempo y la llegada del cine los artistas encontraron inspiraciones más exóticas. Así, en 1975, el británico Errol Le Cain pintó un tren de hadas de camino al bautizo de Aurora, caminando a través de un bosque que evoca los tapices «millefleur» franceses. Pero el intrincado detalle de los tapices, los vestidos y la composición de otras escenas recuerdan la paleta de cajas lacadas rusas, asemejándose más a algunos detalles de la *Sleeping Beauty* (1957) de Disney que a muchos de sus predecesores.

Justo al contrario sucedería con el genial ilustrador Kay Nielsen, que con algunas de sus ilustraciones para un recopilatorio de los Grimm de 1925 anticiparía el largometraje de los Disney Studios. Un castillo envuelto en flores y un bosque oscuro de árboles estilizados domina una página completa mientras el príncipe y la princesa se ven eclipsados por el fantástico paisaje que mezcla motivos del arte popular con la elegancia del art decó. En años posteriores Nielsen se encargaría de la preproducción en el estudio Disney para la secuencia *Night on Bald Mountain* de *Fantasia*, y, más tarde, para *Sleeping Beauty*.

3. DE LA LETRA A LA IMAGEN Y DE LA IMAGEN AL PENTAGRAMA

Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, algunos artistas utilizaron los cuentos de hadas como fuente temática para producciones teatrales. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont publicó la versión más conocida de *La bella y la bestia* en Francia en 1757 y apenas catorce años más tarde, el compositor francés Andre Grétry logró un enorme éxito con su estreno en Fontainebleau de *Zemite et Azor*, una ópera cómica basada en este relato.

Aunque *La bella durmiente* carece de la figura deformada y conflictiva de la bestia, que hizo su adaptación tan popular en algunas versiones teatrales, los elementos mágicos de este relato atrajeron a compositores y dramaturgos. En 1825 el italiano Michele Enrico Carafa di Colobrano realizó una ópera en tres actos olvidada durante mucho tiempo basada en la historia de Perrault bajo su mismo título: *La bella au bois dormant*. El británico James Robinson Planché llevó a cabo una producción bajo el nombre *The Sleeping Beauty in the Wood* (1840), una de las más populares *fairy extravaganzas*, un término acuñado por

el propio Planché con el que concebía el tratamiento caprichoso y fantástico de una temática poética.³

Engelbert Humperdinck, que había conseguido fama como compositor por su ópera *Hansel and Gretel* (1893) estrenó *Dornröschen* en Frankfurt, Alemania, en 1902. Se enfrentaba así a una heroína que se pasaba la mayor parte del tiempo durmiendo, a lo que respondió concentrándose en la figura del príncipe Reinhold, quien debe pasar una serie de pruebas y tentaciones antes de poder cruzar la barrera de espinos y despertar a su futura esposa.

El compositor francés Maurice Ravel, generalmente asociado a una vertiente musical del impresionismo, escribió su *Ma mère l'Oye* (1910), la cual abre con *Pavane de la Belle au Bois dormant*, una pieza de dueto a piano. De ella diría más tarde que la idea de evocar lo poético de la infancia le llevó a simplificar su propio estilo y a refinar sus medios de expresión.⁴ Cuando orquestó y expandió la pieza para realizar un ballet, Ravel amplió el papel de la Bella Durmiente. Tras el preludeo, la primera escena introduce a la princesa Aurora saltando a la comba hasta que, accidentalmente, se cruza con una anciana y su rueca, se pincha el dedo con la aguja y cae dormida; el resto del ballet muestra sus sueños hasta que el príncipe la despierta.

Sin embargo, la versión más amada y conocida de la historia es una colaboración entre tres talentos musicales excepcionales: Pyotr Tchaikovsky, Marius Petipa e Ivan Vsevolozhsky. El proyecto comenzó cuando Vsevolozhsky, director de los Teatros Imperiales, encargó a Tchaikovsky escribir la música para un ballet basado en la historia de Charles Perrault, aunque incorporando también otros personajes de cuentos de hadas como el gato con botas, Pulgarcito, Cenicienta o Barba Azul. La ubicación fantástica basada en la corte de Luis XIV permitiría al compositor evocar la música de compositores barrocos del siglo XVII, rememorando así obras de Lully, Bach o Rameau. Por su parte, Vsevolozhsky diseñaría los vestuarios, mientras que Petipa proveería con la coreografía, aunque nadie está seguro a día de hoy de cuánta influencia tuvo el coreógrafo en la creación final.

³ <<http://www-personal.umd.umich.edu/~nainjaun/fairy.html>>. [fecha de consulta: 12/08/2017].

⁴ SOLOMON, C., *Once Upon a Dream*, Los Angeles, Disney Editions, 2015, p. 120.

Los tres artistas crearon una opulenta *ballet-féerie* que duraba casi cuatro horas, concluyendo con un *grand finale* que evocaba la corte de Luis XIV. Sin embargo, el nuevo ballet carecía de la narrativa sustentada a través del baile que los asistentes al teatro de la Rusia de cambio de siglo esperaban.

La bella durmiente se estrenó el 3 de enero de 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. La respuesta inicial fue desfavorable, ya que la crítica consideró la música como demasiado sinfónica para una danza. También hubo quejas de la influencia francesa, el tema de los cuentos de hadas y la falta de un arte coreográfico. Dmitri Korovyakov escribió su opinión para el ejemplar del 5 de enero de 1980 en la *Novosti i birzhevaya gazeta*, posiblemente la reseña más completa sobre la obra, y rebatió que los cuentos de Perrault eran material inapropiado para un ballet debido a una falta de complejidad que hacía que pareciera una pieza ingenua e infantil. A pesar de la respuesta inicial fue reestrenada en numerosas ocasiones, generalmente en versiones abreviadas debido a los gastos que suponía su producción completa.

Sergei Diaghilev llevó a cabo una de estas adaptaciones bajo el título *La princesa durmiente* (1921) con sus ballets rusos en Londres. A pesar de su importancia artística, la producción falló al intentar recuperar los enormes costes. Tres años más tarde, Nicolai Vinogradov, del Estudio de Teatro Monumental de Leningrado, trabajó sobre el escenario para una versión marxista del ballet donde, según se describe, entre brillos escarlatas y banderolas rojas, Aurora se despierta como símbolo del inicio de una revolución. Para bien o para mal, esta obra jamás llegó a ser estrenada.

La coreografía original de Petipa fue alterada y reemplazada en las siguientes producciones, aunque algunas de las piezas sobrevivieron y fueron recreadas para un *revival* realizado el 30 de abril de 1999 en el Teatro Mariinsky. Las anotaciones realizadas por Nicholas Sergeyev para la coreografía fueron presa del contrabando y abandonaron Rusia y actualmente se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Harvard. Gracias a ello podemos conocer de manera más o menos exacta cómo fue la obra tal y como sus tres autores la concibieron originalmente.

Estas melodías consiguieron a Tchaikovsky un lugar permanente en el repertorio de ciertos orquestales y *La bella durmiente* se hizo familiar para los amantes de la música, pasando a formar parte de la cultura popular. Uno de sus mayores amantes sería Walt Disney, que declaró que la música había sido parte fundamental de todos sus trabajos desde sus inicios, dedicándole así a Tchaikovsky su pequeño homenaje.

4. UN PEQUEÑO HOMENAJE MUSICAL, UN GRAN REFERENTE CINEMATOGRAFICO

Para la década de 1950, momento en que los Disney Studios se deciden a preparar *Sleeping Beauty*, el último largometraje inspirado en cuentos de hadas que vería la cabeza del estudio, la compañía estaba más interesada en la animación como apoyo para su Magic Kingdom que en el proceso creativo en sí. El público estaba cambiando y las generaciones más jóvenes, gracias a unos tempranos análisis de audiencias, eran vistas como un target específico para los derivados de productos audiovisuales. *Sleeping Beauty* (1959) había estado en proceso de creación durante al menos seis años, aunque algunos autores hablan de un primer germen ya el 15 de mayo de 1951. Se trataba de un proyecto con un coste de alrededor de seis millones de dólares, elevado para la una película de animación de la época, y aunque la presentación técnica no resultaba innovadora, ya que fue rodada en 70 milímetros, y su fuerza creativa deriva de trabajos anteriores como *Snow White and the Seven Dwarfs*, ofrece un diseño artístico más elaborado y reflexionado que sus predecesoras.

Ya entonces apenas quedaban algunos de los antiguos talentos del estudio. Artistas como Mary Blair, Joe Grant o Dick Huemer se habían marchado y su ausencia resultaba notable. Por su parte, el propio Disney estaba absorto con Disneyland, el nuevo juguete de la empresa para el cual requirió el trabajo de algunos *imagineers*.⁵

Así, Ken Anderson y Don Da Gradi estaban nominalmente al cargo del diseño de producción del film, pero el auténtico director artístico era un joven Eyvind Earle cuyo trabajo era ampliamente reconocido por su paleta de colores y un estilo técnico casi de grabado. Earle era un *enfant terrible* para el estudio en el que había trabajado de manera intermitente desde 1951 realizando fondos para *Peter Pan* (1953) o *Lady and the Tramp* (1955). En estas primeras obras su estilo individual carece de protagonismo, pero supone un marcado cambio en la ejecución de fondos para la época. Disney buscaba un nuevo enfoque para lo que calificaba como «una ilustración continua»,⁶ y aunque la autoridad de Earle era cuestionada por algunos de

⁵ Personas capaces de desarrollar e implementar ideas creativas de manera práctica en una empresa.

⁶ «a continuing illustration». ALLAN, R., «From *Cinderella* to Disneyland», en *Walt Disney and Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 233.

los artistas veteranos, el director quería ver plasmada su estética durante todo el proceso.

Con ello consiguió que el espectador tuviera un punto de vista enfocado pero desfocalizado, siendo libre de vagar por toda la superficie del Technirama sin importar la acción que estuviera teniendo lugar. No obstante, la inexperiencia de Earle sobre las necesidades de centrar la atención en el fondo a través del uso de la luz y el diseño es evidente, haciendo que la lectura de los personajes animados fuera algo incómoda. Con excepción de *Dumbo* (1941), por primera vez se producía una película en el estudio sin la participación activa del propio Disney, lo que, junto a los cambios de personal durante la producción, supuso una gran falta de coordinación.

Earle empleó numerosas referencias europeas como Van Eyck, los Primitivos Italianos y sus paisajes, Durero o las miniaturas persas, y aunque incluso llega a atestiguar su pasión por el grabado japonés, no es difícil averiguar que prestó una particular atención a las *Très Riches Heures* del duque de Berry (ca. 1415). De la misma manera, parece que también llamó su atención el largometraje *Henry V* (1944) de Laurence Olivier, lo que no es sorprendente al tratarse de un homenaje a la pintura francesa a través del diseño de producción de Paul Sheriff. Tampoco es de extrañar la inspiración que ofrecería tanto en el estilo como en el color el film anglo-italiano *Romeo and Juliet* (1954), dirigido por Renato Castellani y cuya fotografía corre a cargo de Robert Krasker, y aunque pudiera parecer una referencia aislada, ya en 1936 prestaron atención al largometraje de George Cukor bajo este mismo título para ambientar algunas escenas de *Snow White and the Seven Dwarfs*, si bien en este caso retoman parte del metraje de una Julieta interpretada por Susan Shentall llorando a los pies de la cripta de su amado para construir algunos planos cortos de la Aurora durmiente. Mientras que Sheriff y Olivier por un lado y Castellani y Krasker por otro presentan la gracia integrada en su obra, Earle y Disney ofrecen una elegancia desigual e intermitente a través de un estilo angular y formas estilizadas.

Para ello los animadores afilaron los contornos de los personajes, dándoles así un aspecto mucho más contemporáneo a las figuras humanas, y aunque terminan por ser reciclajes artísticos estereotipados, dejarían menos espacio para la caricatura o el antropomorfismo. Las acciones físicas de Aurora al encontrarse con el príncipe reflejan de la misma manera las que tiene la joven protagonista del film de 1937, retirándose así tímidamente tras un árbol (tras una cortina en el caso de Blancanieves) y emergiendo de nuevo para aceptar el cortejo del joven. Este mismo reciclaje se deja ver incluso en algunas composiciones de guión, donde las semejanzas con películas como *Snow White and the*

.....

Seven Dwarfs resultan más que evidentes, algo de lo que Disney era totalmente consciente.

Así, aunque algunas de las ideas de subtramas elaboradas del primer film fueron utilizadas para éste más tardío, su empleo es más mecánico que orgánico, focalizando toda su atención en el alto nivel de detalle estético y de animación.

5. CONCLUSIONES

A través de este análisis de las bellezas durmientes, concretamente el de la tipología 410 del sistema de clasificación Aarne-Thompson, es fácil observar la repercusión de un concepto que, en la sociedad contemporánea, es complicado encontrar desvinculado en su totalidad del mundo infantil. Si bien la producción de Disney, detonante de esta idea, es únicamente el culmen de la conversión de este relato en icono de la cultura pop, no es sino otra más de las deudoras de una amplia tradición artística que emplea los métodos pictóricos y del grabado más tradicional para llevar la imagen estática a un siguiente nivel.

Así, autores de la talla de Edward Burne-Jones, Lord Tennyson, Arthur Rackham o Piotr Tchaikovsky se dejan embelesar por la sutileza del sueño para interpretar distintos aspectos de una dormición de cien años, mostrando siempre un fuerte interés en la representación elegante de tiempos pasados. Y si bien todos son tentados por ese regusto barroco que ofrecían las lecturas de corte en las que participaba Perrault, poco a poco toman consciencia de la transición cronológica que supone su relato, empleando esta excusa para hacer un ligero alarde de variedad en su estilo artístico.

Podemos concluir entonces que *La belle au bois dormant* permanece como un referente inamovible para cualquier artista curioso, sea cual sea el campo al que se dedique, y es que, aunque pase un siglo entero durmiendo en su relato, es capaz de permanecer todavía despierta, más de dos siglos después, en el imaginario colectivo.