

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

*El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*

*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*

*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*

*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*

*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*

*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*

*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*

*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín*

*Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)*

*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*

*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad  
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.*

*Literatura medieval hispánica*  
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ  
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,  
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.  
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21\_17R)  
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».  
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente ( <i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. <sup>a</sup> ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 ( <i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i> )	1125
CARINA ZUBILLAGA	

LA RELECTURA DE UNA OBRA MEDIEVAL Y EL RECEPTOR  
ACTUAL COMO «SUMA DE TEXTOS». EL EJEMPLO  
DE LA CANTIGA MARIANA N.º 64 DE ALFONSO X  
DESDE LA SIMBOLOGÍA PERSISTENTE Y  
CAMBIANTE DE LOS ZAPATOS ROJOS

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Pontificia Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

**Resumen:** Los estudios del estructuralismo introdujeron entre las cuestiones relativas a la interpretación el concepto del receptor como una «suma de textos», cuyas lecturas avanzan convocando, inevitablemente, rastros de otras anteriores. En el caso de la Cantiga mariana n.º 64 de Alfonso X, la presencia de un símbolo reiterado y transformado a través de los siglos como los zapatos rojos, ha ido proporcionando a sus receptores una suma de textos que propician la relectura. La que se propone en estas páginas, aunque se aleja de las enseñanzas que preveía el autor acerca de la protección de la Virgen a sus devotos y de los engaños de las alcahuetas, no deja de tomar en cuenta ciertas unidades semánticas que constituyen las marcas de identificación del texto.

**Palabras clave:** Cantiga mariana n.º 64, simbolismo del pie, simbolismo del zapato, simbolismo del color rojo, *Los zapatos rojos* de Andersens, película *Las zapatillas rojas*.

**Abstract:** Structuralist studies introduced, among the questions related to interpretation, the concept of the receiver as a «sum of texts», whose readings advance, inevitably, calling up traces of previous ones. In the case of Alfonso X's Cantiga Mariana n.º 64, the presence of red shoes, symbols reiterated and transformed over the centuries, has provided the readers with a sum of texts that encourage rereading. The one that is proposed in these pages, although it

moves away from the teachings that the author foresees about the protection of the Virgin to her devotees and of the deceptions of the «*alcahuetas*», does not fail to take into account certain semantic units that constitute the marks of identification of the text.

**Keywords:** Cantiga Mariana n.º 64, Symbolism of the foot, Shoe symbolism, Symbolism of the red color, Andersen's *The red shoes*, *The red shoes*: Film.

El estructuralismo introdujo entre las cuestiones relativas a la interpretación, el concepto del receptor como una «suma de textos», cuyas lecturas avanzan convocando, inevitablemente, rastros de otras anteriores. La suma de cada receptor dependerá de su «enciclopedia» e, indudablemente, ésta tendrá un aumento incansable y exponencial para quienes recurran a la lectura y la interpretación como herramientas fundamentales de sus disciplinas. Más aún, si se especializan en épocas cuya lejanía se cuenta por siglos. Con el transcurso del tiempo, el receptor previsto por el autor se va diluyendo, mientras el continuo incremento de textos y los cambios en los códigos culturales dan lugar a procesos de recepción que aportan otras interpretaciones. Pero hay que recordar, inmediatamente, que quien deviene receptor *a posteriori*, no puede pretender que el antiguo texto diga algo que le resulte completamente ajeno, como podría ocurrir, por ejemplo, con juicios anacrónicos respecto a su composición. Aunque los códigos de un nuevo receptor sean muy diferentes de los que compartían el autor y su público, de lo que se trata es de no ignorar, al proponer otras interpretaciones, aquellas unidades semánticas que constituyen las marcas de identificación del texto. Por eso, el proceso constituye una «relectura» ya que, de lo contrario, sería una «reescritura» que daría como resultado un texto diferente.

Para ejemplificar esta introducción, comenzaremos con una presentación de la cantiga mariana n.º 64 de Alfonso el Sabio. Uno de los personajes más importantes es una tercera de la que se subrayan tres características: sus propósitos «viles», su pericia en el oficio de la «alcahuetería» y que sabía utilizarlo con «sutileza» —«*Mais aquela vella, com'era moller mui vil/ E de alcoyotaria sabedor e sotil/ [...]*» (Mettmann, 1986: I, 212-215)—. Dichas características se aunaban de tal modo que sus razonamientos perversos casi llevaron a una dama honesta a la infidelidad. Y si no logró sus objetivos fue porque intervino nada menos que la Virgen. No es difícil conjeturar que los receptores que preveía el autor conocían muy bien a esas alcahuetas, acerca de las que tantas advertencias encontramos en obras de la Edad Media hispánica. Por lo tanto, al igual que en éstas, podemos considerar la alusión de los versos alfonsíes como derivada de un marco contextual de usos, costumbres y estereotipos.

La dama en cuestión había pedido a su marido que, antes de partir a la guerra, la confiara a alguien que supiera cuidarla y aconsejarla. En una despedida, en la que las lágrimas de ambos recuerdan a las del Cid y Ximena, él la encomienda a la Virgen, asegurándole que nadie sabrá protegerla mejor. El diablo acecha y despierta la pasión de un caballero que, por intermedio de la alcahueta, envía un par de zapatos de cordobán a la dueña. Ésta, que empieza por rechazarlos con ira, se deja convencer por la tercera de que no hay ningún mal en probárselos. Pero apenas intenta introducir un pie, el zapato que está a medio poner —detalle importante, como luego se verá—, se le adhiere a la piel de tal modo que resulta imposible calzarlo completamente o quitárselo. Pasan un año y un mes hasta que el marido regresa. Ella no acepta sus muestras de amor hasta contarle lo sucedido, él agradece la intervención de la Virgen, le asegura que este episodio no quebrará la paz entre los dos y logra quitarle el zapato. Sabido es que los receptores inmediatos para esta trama pertenecen a un contexto histórico en que se suponía que el mundo sobrenatural podía alterar en cualquier momento el orden natural como manifestación visible de una lucha entre el bien y el mal, donde éste terminaba perdiendo por una protección divina que no abandonaba a quienes confiaban en ella. La intervención de la Virgen en dicho enfrentamiento recurría, a veces, a medios materiales y poco solemnes, como apalear al diablo que intentó atacar a un clérigo ebrio en el Milagro XX de Berceo. Podía llegar, de este modo, a servirse de expedientes que parecen bastante insólitos, como este zapato a medio calzar, aunque ya se verá que no lo es tanto.

Los personajes y sus funciones en el relato se corresponden, así, con ciertos modos de recepción de un texto, como son los relativos a costumbres y concepciones religiosas, que las distancias en el espacio y el tiempo van reemplazando por otros. Sin embargo, es en este punto donde consideramos que es necesario distinguirlos de aquellas marcas semánticas que identifican al texto y que continúan conservando su relevancia, aunque migren a través de diversas coordenadas temporales y espaciales. En este caso, se trata del objeto que intentaron utilizar los representantes del mal, pero que se convirtió en el medio por el que triunfaron los del lado del bien<sup>1</sup>: los zapatos de cordobán. Es a partir de este objeto que propondremos una relectura del texto medieval para intentar abrirlo hacia nuevas interpretaciones surgidas de una «suma de textos» de receptores actuales, pero que no deje de tomar en cuenta, asimismo, signos propios de una configuración semántica atribuible al contexto original de la cantiga.

Los versos no hablan del color del calzado sino de su material, el cordobán, que designa al cuero de cabra liviano, suave y de alta calidad. Sus coloraciones,

1. Nótese la simetría de tres y tres: la Virgen, la dama y su marido contra el diablo, la alcahueta y el seductor.

antes de que se aplicaran a las pieles las técnicas de la policromía, iban del naranja al rojizo, lo cual permite conjeturar que los zapatos eran de un tono cercano a la gama del rojo. Por lo tanto, el primer texto que pondremos en relación con la cantiga alfonsí es el cuento *Los zapatos rojos* de Hans Cristian Andersen, escrito en la primera mitad del siglo XIX. Cuenta la historia de Karen, una niña pobre y huérfana a la que una bondadosa mujer ha criado como a su hija. Cuando van a comprar un calzado nuevo para su confirmación, Karen aprovecha que la mujer ya no ve muy bien para elegir unos espléndidos zapatos rojos, iguales a los que vio que llevaba la hija del rey. El entusiasmo por sus zapatos hace que Karen solo piense en ellos y se olvide de la piedad religiosa durante la confirmación y la comunión. Al salir de la iglesia, un extraño soldado se los limpia por una limosna mientras dice: «¡Qué hermosos zapatos de baile! Ajustadlos bien» y los golpea en la suela. La muchacha, cada día más vanidosa, continúa fascinada por sus zapatos, al punto de que abandona a su protectora, gravemente enferma, para ir a lucirlos al baile del pueblo. Pero allí, los pies de Karen inician una danza frenética sin que ella pueda dominarlos. Desesperada por no poder parar de bailar ni quitarse los zapatos, pide al verdugo que le corte los pies. Regresa al pueblo baldada y, como su benefactora ha muerto, es recogida por la familia del pastor. Allí atraviesa por un durísimo proceso de arrepentimiento que al morir le abre las puertas del cielo (Andersen: sp).

Este cuento es el hipotexto del ballet incluido en la película *Las zapatillas rojas*, realizada en el Reino Unido en 1948. Nos ocuparemos de ella más adelante porque, si bien presenta innegables diferencias con los otros textos, los tres tienen en común la protagonista femenina y un mismo objeto que reúne un triple simbolismo: el del pie, el del calzado y el del color rojo o de su gama. Cada uno de éstos, por separado, representa una larga tradición que reviste particular fuerza en diferentes culturas y, al ensamblarse, las relaciones cruzadas refuerzan la potencia de cada símbolo. Internarse en laberintos simbólicos acarrea todas las dificultades de una plurivocidad que desborda las significaciones de primer grado, que se ramifica y que puede llegar a desorientar o desconcertar. Mi propósito, asumiendo tales riesgos, es intentar una relectura de la cantiga buceando en las sugerencias del triple simbolismo que considero factible atribuir a los zapatos de cordobán.

Comenzaremos por el del pie. Entre sus variadas interpretaciones, la de Paul Diel es destacada por el expreso reconocimiento de otros mitógrafos. Sobre todo, de Juan Eduardo Cirlot que la califica de «revolucionaria» porque, contrariamente a las varias teorías que relacionan el pie con significaciones corporales, la de Diel se refiere a un plano espiritual y sostiene que «el pie representa el alma: su estado y su destino» (Cirlot, 1985: 361-362). Diel ilustra su teoría con el mito de Edipo, señalando que la traducción literal de su nombre es «pie hinchado» y que significa «el alma inflada por la vanidad» (Diel, 1985: 144-145). Corroboramos

esta interpretación con el relato mitológico, en el cual, «[...] la vanidad de Edipo aparece en primer plano. La orden de dejar el paso libre [al carro que conduce Layo] lo pone de tal modo fuera de sí, que pierde el control» (1985: 147) y por eso, mata sin saberlo a su padre. La vanidad sería un «bastón psíquico», según Diel, en el que este hombre se apoya hasta que es capaz de superar espiritualmente las graves flaquezas de su carácter (148). Dice el mitógrafo: «Su alma no podrá curarse más que con la ayuda del espíritu-Zeus, ayuda que no le será concedida sino mediante su propio esfuerzo de espiritualización» (1985: 144). Para Diel, por lo tanto, la hinchazón de los pies que según el relato mítico se debió a que su padre, al abandonarlo, le cortó los tendones (1985: 144), debe leerse como manifestación de una lesión en el plano espiritual y recuerda, asimismo, «el pie vulnerable de Aquiles, que simboliza la vulnerabilidad de su alma: su tendencia a la cólera, causa de su fin» (1985: 144).

Hay que señalar que esta interpretación de Diel, de la que se deduce que los tendones cortados en la narración mitológica son la explicación de un símbolo de significación espiritual que provenía —consecuentemente— de concepciones anteriores, coincide con las teorías de Paul Ricoeur, para quien hay símbolos que son representaciones previas a los relatos míticos y éstos corresponden a su posterior articulación en una historia (Ricoeur, 1976: 27).

Puede comprobarse que la propuesta de Diel acerca del mito de Edipo presenta varios puntos de contacto con la trama del cuento de Andersen. Los zapatos rojos despiertan en Karen una vanidad que la domina, y los pies cercenados serán la marca visible de ese pecado que ella arrastrará por el pueblo. En beneficio a la brevedad, no me he referido al largo y doloroso proceso que atraviesa la muchacha hasta que su arrepentimiento es aceptado y su alma llevada al Cielo. Nueva coincidencia con la interpretación de Diel, según la cual Edipo no alcanzará la ayuda del espíritu-Zeus «sino mediante su propio esfuerzo de espiritualización» (1985: 144).

La relación establecida por Diel entre culpa y cojera nos reconduce a la cantiga y permite proponer una interpretación para el simbolismo del zapato a medio poner que la Virgen dejó en el pie de la dama. Como Edipo, como Karen, la dueña arrastra, de este modo, una marca visible de su debilidad espiritual —no rechazar de plano el objeto de seducción— y ello le impide andar normalmente. Asimismo, llega a liberar su alma por la voluntad de contrición cuando quiere confesar la verdad al marido. Pero en este relato, es posible postular, además, una potenciación del simbolismo del pie por un cruce con el del calzado. Jean Chevalier aporta una interpretación que permite ampliar y ahondar la perspectiva sobre el tema, analizando una escena de *El zapato de raso* de Paul Claudel. En ella, Da. Proeza, que sabe que no podrá resistir su pasión por D. Rodrigo, pone su zapato de raso entre las manos de una imagen de la Virgen y ruega:

—Entonces, mientras todavía estoy a tiempo, con mi corazón en una mano y mi zapato en la otra, ¡A vos me entrego! ¡Virgen madre os doy mi zapato! [...] cuando intente lanzarme hacia el mal ¡que sea con un pie cojo! (Chevalier, 2003: 1084, col. 2).

Al respecto, comenta Chevalier, manifestando un explícito reconocimiento de la interpretación de Diel:

Es un zapato de raso, precioso pero frágil, símbolo de su conciencia. [...] Su pie desnudo le recordará a cada instante su herida y sus lazos abandonados, [como la fidelidad a su marido y sus ideales cristianos]. [...] La escena reúne el conjunto de la simbólica tradicional, donde la cojera ha designado siempre una debilidad de orden psíquico (Chevalier, 2003: 1084, col. 2 y 1085, col.1).

Si bien la dama de la cantiga no deseaba ceder a la pasión del caballero, al escuchar los consejos de la alcahueta inició un camino peligroso y podemos atribuir al zapato de suave cuero de cordobán, « precioso pero frágil» como el de raso, el simbolismo de una conciencia vulnerable. Este significado vendría, entonces, a potenciar el que hemos revisado respecto al pie, mediante un proceso muy similar al que Chevallier propone para la obra de Claudel. En ambos textos, la significación de la cojera como debilidad espiritual se intensificaría por su cruce con la que se atribuye a las características del calzado. Y en los dos casos, resulta posible asignar a la Virgen el proceso de superación que Diel señala en el Zeus-espíritu de la mitología clásica. Hay que advertir que a estas coincidencias se suma la relación que los estudios de simbología han propuesto entre el pie y el erotismo<sup>2</sup>.

Respecto al tercer integrante del entramado simbólico, el color rojo —que hemos supuesto en la cantiga y es relevante en el cuento—, Chevalier distingue dos direcciones. Por una parte, la de un rojo centrífugo, diurno, masculino, que es «como un sol que lanza su brillo sobre todas las cosas, con una potencia inmensa e irresistible» y encarna la fuerza vital (Chevalier, 2003: 888, 1<sup>a</sup>. col.). Por otra, su opuesto, un rojo centrípeto, nocturno, femenino, que «es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales.» (2003: 888, 1<sup>a</sup>. col. y 889, 2<sup>a</sup>. col.). Subraya Chevalier que el rojo nocturno es el color «prohibido a los no iniciados» (2003: 888, 1<sup>a</sup>. col.) y cuando se exterioriza, «se vuelve peligroso como el instinto de poder si no está controlado» y conduce al egoísmo y a las pasiones ciegas (2003: 890, col. 1). La ofuscación que ejercen los

2. David KOSOFF recurre a ellos al analizar unos versos de *El castigo sin venganza* (1987: 258, vv. 532-535). Por mi parte, también los he utilizado para abordar algunos aspectos de la poesía de Garcilaso (CARRIZO RUEDA, 1992: 389-396)

zapatos rojos sobre Karen, su vanidad exacerbada y la egolatría que le impiden atender a su benefactora enferma, parecen consecuencias de haber querido apropiarse de este rojo misterioso, capaz de desatar un desborde en el mundo interior muy difícil de contener<sup>3</sup>. El simbolismo del pie vulnerado como representación de una lesión en el espíritu más el de un calzado cuyo color aparece con todos los atributos del peligroso rojo nocturno pueden considerarse otro ejemplo de mutua potenciación, como se ha visto entre el pie que cojea por un zapato a medio poner que está confeccionado con un material frágil. Todos estos significados se integran circularmente en una simbología compleja que tiene el pie como punto de partida y de llegada.

En *Las zapatillas rojas*, la película dirigida por Michael Powell, si bien está presente la trilogía «pie-calzado-color rojo», los conflictos por los que atraviesa la protagonista son completamente diferentes. Se podrá apreciar, sin embargo, que algunos de sus aspectos permiten integrar el argumento en la «suma de textos» de un receptor actual de la cantiga. Victoria, una joven bailarina, triunfa con un ballet basado en el cuento de Andersen, donde los zapatos, necesariamente, aparecen reemplazados por las zapatillas de punta. El compositor y Victoria se casan, lo cual enfurece al director de la compañía, un misántropo obsesionado con ella para convertirla en una estrella de la danza de su exclusiva propiedad. Los jóvenes deben dejar la compañía y disfrutan de momentos de felicidad. Pero cuando la bailarina y el director se reencuentran casualmente, éste la convence de protagonizar una vez más el ballet de las zapatillas rojas, esperando retenerla a su lado para siempre. Cuando el marido se entera, ambos hombres tienen un violento enfrentamiento y Victoria huye enloquecida por unas escaleras que la conducen a un puente desde el que cae al vacío y muere. Interesa subrayar que lo que la cámara enfoca durante esta trágica carrera son sus rojas zapatillas de ballet<sup>4</sup> (Powell y Pressburger, 1948).

Esta mujer de la segunda postguerra del siglo xx no entra en conflicto, como las otras dos protagonistas, con ningún centro ético superior a los individuos a los cuales su conciencia les dicta que deben volver mediante el arrepentimiento. Victoria es su propio centro y es ella la que tiene que hacerse cargo de todas las responsabilidades relacionadas con sus decisiones. Si como un referente mítico para la dama de la cantiga y Karen puede recurrirse a Edipo, en el caso de la

3. Recordar que unos zapatos como los de Karen eran usados por una princesa. Pero, en este caso, se supone que la joven estaba protegida de las influencias nefastas por la dignidad simbólica que le transmitía su padre, el rey (CIRLOT: 1985, 386).
4. La película incluye la representación completa del ballet. En este no aparece el soldado del cuento, pero sí un misterioso zapatero que, como ese personaje, tiene rasgos demoníacos. Con el diablo de la Cantiga, suman tres variantes de un mal que se presenta encarnado.

bailarina resulta más apropiado hacerlo con un mito del hombre de la modernidad. Propongo que sea Hamlet ante una maraña de dudas que llegan a ser paralizantes. Victoria no puede decidirse a elegir entre su matrimonio por amor y su vocación artística. Sabe, además, que si opta por su carrera se encontrará ante la nueva disyuntiva que le presentará la aceptación o la liberación de la férrea tutela del director. Podría decirse que en ella también hay intensos sentimientos de culpa pero que, en este caso, serían por aquella parte de sí misma que traicionaría en cualquiera de las circunstancias. Si bien este tipo de culpabilidad no aparece representada por una cojera —precisamente, ella posee el don de realizar las proezas propias de las grandes bailarinas—, puede apreciarse que la indecisión obrará como una suerte de parálisis y sus pies, lejos de sostenerla, terminarán por precipitarla en un trágico descenso. Respecto a las zapatillas, puede inferirse que están relacionadas con los peligros del rojo nocturno, cuya misteriosa fuerza resultó demasiado pesada para Victoria, una mujer tan frágil ante las elecciones de su destino como la seda con la que estaba hecho su calzado de ballet.

A estas resonancias de las otras historias, hay que sumar un nuevo aspecto que nos reconduce a ellas. Se trata de la teoría de Ricoeur acerca de la «cárcel» como símbolo primario del «mal». El hermeneuta estudia la universalidad de esta significación desde sus orígenes bíblicos. Significación que no se ciñe a evocar una «cárcel de cal y canto» sino a todas las situaciones que connotan un lugar o una circunstancia como «encierro» o como alguna forma de privación de la libertad. En el Antiguo Testamento, por ejemplo, son los cautiverios de Babilonia y Egipto, mientras que a lo largo de la historia de la literatura continúa reapareciendo bajo distintas formas y con diferentes sentidos (Ricoeur, 1976: 30-31). En los textos que estamos revisando, este símbolo primario de «encarcelamiento» parece tomar la forma de grilletes que aprisionan los pies y que son representados por las zapatillas que arrebatan fatalmente a Victoria, el calzado que obliga a Karen a su frenética danza y el zapato a medio poner que durante trece meses padece la dueña.

Intentar un proceso de interpretación de los símbolos proporciona coincidencias y sugerencias que resultan significativas en un doble sentido: por su importancia como elementos para abordar diversas capas del texto, y por aportar propuestas hermenéuticas sobre su significado. En los tres tipos diferentes de discurso —la poesía lírico narrativa de la cantiga, el relato diegético del cuento y el mimético de la película—, la simbología compleja que interrelaciona el pie, el calzado y el color, a los que hemos incorporado «la cárcel», permiten comprobar que el zapato a medio poner no es un ingenuo pintoresquismo, que el cercenamiento de los pies de Karen no es un rasgo de crueldad gratuito en un cuento infantil ni que las zapatillas rojas de Victoria son, simplemente, parte del vestuario de un ballet. Desde la mitología clásica hasta los mitos que la propia

literatura creó en la Edad Moderna, hay indicios de que los tres casos corresponden a simbolismos arcaicos que bucean en la naturaleza, las conductas y las relaciones humanas.

Respecto a la recepción de la cantiga n.º 64 a partir de esta suma de textos, que abarca tanto los de ficción —a los que hay que incorporar *El zapato de raso*— como los estudios de especialistas en mitologías y símbolos, pasaré a proponer las siguientes conclusiones. El símbolo primario de la cárcel, según el abordaje de Ricoeur, puede ser superado por un proceso interior que libera del dominio de todo lo que represente un «mal». En el caso de Victoria, el «mal» es un conflicto entre sus más profundos deseos del que no puede encontrar liberación sino por la muerte. En la historia de Karen, el «mal» es una vanidad cegadora que la aleja de cualquier conducta piadosa y, aunque ella sí atraviesa un proceso interior que la libera de esa cadena, también es a costa de su vida. El relato de la cantiga difiere esencialmente de éstos, porque la toma de conciencia de una actitud débil ante un «mal» representado por la tentación así como la posterior contrición culmina con un pacífico retorno al curso habitual de la vida. Se ha visto como las interrelaciones entre los simbolismos del pie, el calzado y el color rojo —rojizo, como suponemos en la cantiga—, aluden en ésta y en el cuento a los procesos de alejamiento y regreso a un centro ético que está por encima de los individuos y depende de la sanción divina. No es la situación de Victoria, apresada por un conflicto puramente humano y personal. Pero, sin embargo, se emparenta con la de Karen por el pesimismo que destilan ambos relatos. En la tragedia de la bailarina, es el del siglo xx ante la irremediable soledad de los individuos enfrentados a sus propias decisiones y, también, a las pérdidas que puedan implicar. En el cuento, en cambio, aflora el pesimismo por una humanidad considerada radicalmente caída y que solo puede enmendarse por la dureza de los castigos, según el puritanismo de la moral victoriana del siglo xix. La cantiga se separa de ambos relatos por el optimismo respecto a una naturaleza humana que tiene la posibilidad de superar sus errores y lograr ser mejor durante su vida en este mundo, merced a una conciencia capaz de examinarse y de reencontrar un camino hacia el bien, auxiliada por una protección celestial siempre dispuesta al perdón. La visión optimista respecto a la criatura humana es propia de los movimientos denominados «renacimientos» y, precisamente, la cantiga pertenece al que ha sido considerado como un «primer renacimiento», iniciado en el siglo xii por los notables avances en distintas áreas sociales y culturales. La corriente de devoción mariana reflejada en los *Milagros* berceanos y en las *Cantigas* alfonsíes participa de esta cosmovisión en la que los pecadores pueden siempre regenerarse. Y la misericordia divina no solo acoge su arrepentimiento sino que les recuerda la necesidad de que sepan perdonarse, también, unos a otros, como lo ejemplifica el marido de la cantiga. El hecho de que se trate de un matrimonio bien avenido

participa, asimismo, del optimismo de este temprano «renacimiento» por mejorar las conductas mejorando las instituciones. Respecto a los casados, por ejemplo, el Concilio de Letrán decretó, entre una serie de circunstancias que validarán el matrimonio, que no puede tener lugar sin el pleno y completo acuerdo de los esposos (Le Goff: 2008, 86). La armonía conyugal, el amor y el cuidado a los hijos, la preocupación por su educación son inquietudes que, de distintos modos, aparecen mencionados en este período y que es posible considerarlos como uno de los aspectos doctrinales de la obra de Berceo (Carrizo Rueda: 2009, 125-144).

La conclusión propuesta es que perspectivas de relectura como la que se ha desarrollado, pueden aclarar algunos aspectos de la configuración semántica del discurso y, asimismo, remontarse a circunstancias propias del contexto en el que surgió. Respecto a la confianza y el optimismo del contexto de la cantiga, es sabido que el péndulo de la historia se terminaría desplazando hacia el pesimismo del 1300 —contraste entre éste y el siglo anterior que subraya Isabel Uría (2000: 156)—, para volver a reivindicar el ideal optimista de la formación de un «hombre nuevo» con el humanismo de la etapa posterior, hasta la llegada del desengaño barroco y, así, parecidamente. La pregunta pendiente es como logran perdurar y reinventarse los símbolos entre tantos vaivenes<sup>5</sup>. Pero esa es otra historia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSEN, Christian, *Los zapatos rojos*. <<https://ciudadseva.com/texto/los-zapatos-rojos>> [Consultado: 23/06/2019].
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1992), «Las vacilaciones de Garcilaso. Entre la melancolía y el eros vivificante», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, PPU, Barcelona, vol. I, pp. 389-396.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2009), «El niño, una presencia significativa en la obra de Berceo. Descripciones, aspectos doctrinales y la cuestión de los destinatarios», *Revista de Literatura Medieval*, vol. XXI, pp. 125-144.
- CHEVALIER, Jean (2003), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1985), *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- DIEL, Paul (1985), *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona.

5. El papa Francisco, como signo de humildad, se ha rehusado a llevar los zapatos rojos que, tradicionalmente, han usado los pontífices y ha continuado calzando zapatos negros. Lo más probable es que, aunque conozca el significado de los zapatos rojos de los papas, que simbolizan la sangre de los mártires, haya preferido dejarlos de lado para evitar una interpretación arraigada en el imaginario que relaciona un calzado de este color con vanidad, como en el cuento de Andersen. Quizá, como reacción contra dicho imaginario, el Red Shoe Movement (RSM), empresa norteamericana de capacitación y liderazgo que promueve el éxito profesional de las mujeres, usa el zapato rojo como símbolo de poder con femineidad. Ha ingresado a los «emoticones».

- LE GOFF, Jacques (2008), *Una larga Edad Media*, Paidós, Barcelona.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix (1987), *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, David Kossoff (ed.), Castalia, Madrid.
- METTMANN, Walter (ed.) (1986), *Cantigas de Santa María. Cantigas 1 a 100*, Castalia, Madrid, vol. I.
- POWELL, Michael y Emeric PRESSBURGER (dirs. y prods.) (1948), *Las zapatillas rojas*, Pinewood, Reino Unido.
- RICOEUR, Paul (1976), *Introducción a la simbólica del mal*, Megápolis, Buenos Aires.
- URÍA, Isabel (2000), *Panorama crítico del mester de clerecía*, Castalia, Madrid.