

ENTRE LO TERRENAL Y LO SOBRENATURAL: EL MOTIVO DEL ANILLO Y LA ESTATUA DESDE LA LITERATURA MEDIEVAL HASTA LA NOVIA CADÁVER

ALBA FERNÁNDEZ RAMOS
Universidad de Alcalá
alba.fernandezr@edu.uah.es

Recibido: 2-12-2024

Aceptado: 30-3-2025



RESUMEN

El presente artículo analiza la pervivencia y transformación de los motivos del anillo de compromiso y la estatua sobrenatural desde la literatura medieval hasta la actualidad. Para ello, se estudia cómo estos elementos simbólicos conectan lo terrenal con lo fantástico en la «Cantiga XLII», de Alfonso X el Sabio, el *exemplum* «Cabalgata nocturna» del *Espéculo de los legos*, «La Vénus d'Ille», de Prosper Mérimée, y *La novia cadáver*, de Tim Burton. De esta manera, se pretende establecer un diálogo entre el pasado y el presente que resalte el vínculo entre la realidad y lo maravilloso.

PALABRAS CLAVE: anillo de compromiso; estatua sobrenatural; «La Vénus d'Ille»; *La novia cadáver*, literatura medieval.

BETWEEN THE EARTHLY AND THE SUPERNATURAL: THE MOTIF OF THE RING AND THE STATUE FROM MEDIEVAL LITERATURE TO THE CORPSE BRIDE

ABSTRACT

This article analyses the survival and transformation of the motifs of the engagement ring and the supernatural statue from medieval literature to the present day. To do so,

it examines how these symbolic elements connect the earthly with the fantastic in Alfonso X the Wise's «Cantiga XLII», the *exemplum* «Cabalgata nocturna» from the *Espéculo de los legos*, Prosper Mérimée's «La Vénus d'Ille» and Tim Burton's *Corpse Bride*. In this way, the aim is to establish a dialogue between the past and the present, highlighting the link between the reality and the marvellous.

KEYWORDS: engagement ring; supernatural statue; «La Vénus d'Ille»; *Corpse Bride*; medieval literature.



INTRODUCCIÓN

Las fronteras entre lo cotidiano y lo maravilloso son borrosas en la literatura medieval (Le Goff, 1985: 15). Si prestamos atención a las colecciones de *exempla* medievales, encontraremos decenas de casos en los que elementos fantásticos, ya sean objetos, seres o lugares, irrumpen en la vida diaria sin que nadie repare en ellos como extraordinarios.

Prueba de ello es el *exemplum* titulado por Lacarra (2013: 103) como «Cabalgata nocturna», recogido en el *Espéculo de los legos*,¹ donde se narra la historia de un joven noble llamado Luciano, quien en su boda colocó su anillo en el dedo de una estatua de Venus para no perderlo mientras jugaba con sus amigos. Al intentar recuperarlo, el anillo quedó atrapado en la mano de la estatua. Esa misma noche la diosa Venus se presentó ante él asegurándole que se ha casado con ella, impidiéndole así que consumase su matrimonio con su primera esposa y exigiéndole a su vez que cumpliera su pacto nupcial. Desesperado e incapaz de consumir su matrimonio con su esposa debido a esta interferencia, Luciano acudió a un hechicero para resolver la situación. El mago le indicó que fuese a una encrucijada aquella noche, donde tendría que entregar unas cartas a un hombre, siendo este el diablo. Tras leer la carta del hechicero, el diablo ordenó a sus servidores que le quitasen el anillo a Venus para, posteriormente, devolvérselo a su legítimo dueño.

La versión más antigua conocida de esta historia fue recogida alrededor de 1125 por Guillermo de Malmesbury en su *De gestis rerum anglorum*

1 Traducción al castellano del siglo xv del *Speculum laicorum*. Este *exemplum* se encuentra igualmente en el original latino. Cfr. Welter (1914).

(Lacarra, 2013: 103). El relato se ha conservado casi íntegramente hasta el siglo XIX, cuando fue recopilado en la *Colección de los Autos Generales y Particulares de Fe, celebrados por el Tribunal de la Inquisición de Córdoba* por Gaspar Matute y Luquín en 1836. Aunque algunos estudiosos² de Prosper Mérimée sostienen que el autor francés se basó en fuentes clásicas³ para crear «La Vénus d'Ille», todo parece indicar que Mérimée leyó la obra de Matute y Luquín, dado que mantenía desde 1830 una relación cercana con la familia Montijo, quienes le proporcionaban libros, cuentos y relatos folclóricos (Asensio, 1985: 452-453).

Asimismo, Asensio (1985: 453) afirma que «La Vénus d'Ille» presenta notables similitudes con la «Cantiga XLII» de Alfonso X. En ella se describe el caso de un joven, conocido por ser un «falso amador», que frecuentemente cambiaba de amante en Alemania. Durante la restauración de la iglesia local, la imagen de la Virgen fue trasladada temporalmente a la puerta del templo. Cerca de este lugar, los jóvenes solían jugar a la pelota. El protagonista, quien recientemente se había enamorado de una joven que le había obsequiado un anillo como símbolo de su amor, decidió quitarse el anillo para evitar dañarlo durante el juego y, buscando un lugar seguro, optó por colocarlo en el dedo de la imagen de la Virgen. Mientras colocaba el anillo, el joven quedó cautivado por la belleza de la imagen, haciendo el voto de servirla. De igual forma, le juró no amar a ninguna otra mujer que no fuera ella, imaginando que se estuviese comprometiendo con su amada y no con la Virgen. Sin embargo, tras el juego, la estatua cerró su mano, reteniendo la alianza, lo que provocó miedo en el joven. Aunque los presentes le aconsejaron ingresar en la orden monástica de Claraval como señal de arrepentimiento y compromiso espiritual, el joven olvidó su promesa y continuó con su vida mundana, casándose con su amada. En la noche de bodas, la Virgen María se le apareció en sueños y lo reprendió por haber incumplido su juramento, advirtiéndole que, de no cumplir su compromiso, sufriría graves consecuencias. A pesar del miedo, el joven volvió a dormir como si nada hubiese ocurrido. En un segundo sueño, la Virgen se presentó nuevamente, esta vez con mayor severidad, exigiéndole que abandonase la casa y honrase su promesa. Asustado, el joven huyó de su casa

2 Castex (1951: 264-265) apunta que este motivo no tiene su origen en la Antigüedad clásica sino en la Edad Media, ya que la estatua de «La Vénus d'Ille» realiza acciones similares a la que aparece en la crónica latina de Hermann Corner escrita en el siglo XI. Probablemente, Mérimée conociese esta historia a través de Villemain, quien la descubrió en el *Corpus Historiarum* publicado por Eckardt en Leipzig en 1723.

3 Pese a que esta leyenda tiene un origen medieval, Calvino (2019: 307) destaca que «La Vénus d'Ille» introduce como tema fundamental en la literatura fantástica del siglo XIX la persistencia de la antigüedad clásica y la eliminación de la discontinuidad histórica que separa el mundo grecorromano de la modernidad, lo que da lugar a un contraste significativo entre ambos contextos temporales.

y durante más de un mes erró por las montañas hasta encontrar refugio en una ermita. Allí, finalmente, dedicó su vida al servicio de la Virgen, renunciando a su existencia anterior y abrazando una vida de soledad y penitencia.

Estos mismos motivos han pervivido hasta nuestros días, reapareciendo en la película de Tim Burton, titulada *La novia cadáver* (2005). Esta cinta se basa en «The Finger», un relato del siglo XVI que fue recogido por el rabino Isaac Luria de Safed en su obra *Shivhei ha-Ari*. Este trata la historia de Reuven, un joven que, en la víspera de su boda, colocó en broma su anillo de compromiso en el dedo de un cadáver semienterrado mientras recitaba los votos matrimoniales delante de dos amigos. Al hacerlo, el cadáver cobró vida reclamándolo como esposo. Ante tal escena, los tres jóvenes huyeron despavoridos a sus casas. Al día siguiente, durante la ceremonia nupcial, el cadáver apareció exigiendo el cumplimiento de su unión. Por ello, se convocó un tribunal rabínico para examinar el caso, concluyendo que el matrimonio no era válido por tres razones: el acto de Reuven fue una broma y no tuvo en ningún momento la intención de desposarse con el cadáver, ya se había comprometido previamente y no existían precedentes legales para una unión entre un vivo y un muerto. Tras el fallo, el cadáver se desplomó y fue enterrado nuevamente de forma adecuada para que nunca más volviera a suceder este trágico accidente. Finalmente, Reuven y su verdadera prometida se casaron sin más interrupciones.

El cambio más significativo entre la película y el cuento es el que se basa en la eliminación del jurado rabínico, siendo Emily, la novia cadáver, quien decide renunciar a Víctor al ser consciente de que ella le está arrebatando sus sueños a Victoria, la prometida original de Víctor, de la misma forma que hicieron con ella muchos años antes. Por ello, decide dejarlo ir, llevando a cabo un acto de amor tanto para con Víctor como para con ella misma.

Harriet Goldberg en su *Motif-index of medieval Spanish folk narratives* (1998) clasifica «Cabalgata nocturna» dentro de la categoría «T299. Other aspects of married life: miscellaneous», correspondiente al subapartado «T200-T299. Married life», el cual está inserto a su vez en el apartado general «T. Sex»: «T299.3. Joven impotente tras colocar anillo en dedo de estatua de Venus consulta a mago. Debe ir a una encrucijada a cierta hora y dar cartas a una mujer montada a caballo y seguida por un hombre (el diablo). El diablo lee la carta y pide el anillo del dedo de la estatua para devolvérselo al joven. Espéculo 528.416-17; Tubach 4103; véase T376» (Goldberg, 1998: 160-161).

Por otro lado, la «Cantiga XLII» también aparece en el apartado general «T. Sex», pero, a diferencia del caso anterior, este se encuentra en el subapartado «T300-T399. Chastity and celibacy», dentro de la categoría «T360. Chas-

tity and celibacy: miscellaneous»: «T376. Joven desposado por error con estatua. Pone el anillo en el dedo de la estatua de la Virgen María. Ella cierra el dedo sobre el anillo; más tarde le prohíbe comprometerse con una esposa terrenal. Espéculo 528.416-17; Cantigas 42; ver T299.3» (Goldberg, 1998: 164).

Sin embargo, no se abordan ni se clasifican otros tópicos relevantes como la presencia de la estatua prodigiosa, el anillo como elemento de conexión entre dos realidades, la representación de la mujer sobrenatural, la importancia de la castidad y el sacramento del matrimonio, así como la figura del joven imprudente que termina siendo víctima de los designios de la mujer sobrenatural.

De igual forma, los acontecimientos sobrenaturales presentes en la «Cantiga XLII» y «Cabalgata nocturna» constituyen una resignificación del pasado clásico o de un imaginario pagano que, despojado de su capacidad para competir con el cristianismo, pervive en un nuevo contexto. En la época en la que se concibieron estas composiciones, lo sobrenatural reaparece en la literatura erudita gracias a una mayor tolerancia por parte de la Iglesia, quien pasa a dominarlo y utilizarlo a su favor, y a los intereses sociológicos y culturales de la caballería (Le Goff, 1985: 11-12). Concretamente, estos hechos sobrenaturales⁴ se introducen con la intención de ensalzar los valores cristianos, ya sea demostrando que la magia que procede de Dios sirve para salvar a los hombres o que, por el contrario, aquella que no procede de la divinidad acaba provocando su desgracia. Al igual que ocurría con la literatura medieval, los elementos maravillosos presentes en «La Vénus d'Ille» y en *La novia cadáver* pasan por una resignificación del pasado, alejándose del propósito de exaltar los valores cristianos y adaptándose a los valores, inquietudes y sensibilidades de sus respectivos contextos históricos y culturales. En «La Vénus d'Ille», Mérimée reinterpreta estos motivos, integrándolos en una narración gótica donde el pasado sobrenatural emerge como una fuerza inquietante que irrumpe en el presente. De manera similar, en *La novia cadáver*, Burton emplea los elementos maravillosos como un medio para explorar los conflictos y la complejidad de los caracteres humanos, ofreciendo así una visión contemporánea del mito.

El presente estudio tiene como objetivo analizar la pervivencia y transformación de ciertos elementos fantásticos, en particular el anillo y la estatua, y cómo estos han atravesado las barreras del tiempo y el espacio. A partir del examen de las historias previamente expuestas, se busca demostrar cómo estos motivos han sido adaptados y reinterpretados, permaneciendo como sím-

4 En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Le Goff (1985: 19) presenta la división de lo sobrenatural en tres categorías: lo milagroso, lo mágico y lo maravilloso.

bolos recurrentes en la narrativa fantástica. En primer lugar, se estudiará el motivo de la estatua sobrenatural como representación de la realidad fantástica, destacando su función decisiva en la resolución de las narraciones. En segundo lugar, se abordará el simbolismo del anillo y, posteriormente, se analizará cómo los anillos de compromiso tienen una influencia directa en cada uno de los relatos al ser los desencadenantes de la acción, estableciendo una conexión directa entre el mundo fantástico y el terrenal.

LA ESTATUA: REPRESENTACIÓN DE LO SOBRENATURAL

Las estatuas eran percibidas como entidades vivas y activas durante la Edad Media. El cristianismo es la única religión monoteísta que ha aceptado la representación icónica, siendo estas imágenes sacras las que actuaban como mediadoras entre los fieles y la divinidad (Trivellone, 2014: 775). De ahí que tantas imágenes de Cristo, la Virgen y santos fuesen provistas de reliquias, que eran normalmente selladas en la cabeza o en el pecho, con el propósito de intensificar su poder milagroso y asegurar la manifestación tangible de lo celestial en el ámbito terrenal. Este fenómeno permitió la configuración de un sistema complejo de interacciones, compuesto por gestos, palabras y experiencias visionarias, que facilitaba la comunicación entre los fieles y estas imágenes (Schmitt, 2002: 26).

A partir de lo expuesto, la figura de la estatua maravillosa adquiere un papel fundamental para comprender cómo cada narrativa articula la relación entre lo humano y lo divino, siendo presencias visibles de lo fantástico en la cotidianidad. No obstante, las figuras permanecen al comienzo de las historias en un estado de latencia, carentes de manifestaciones prodigiosas, hasta que el joven protagonista coloca el anillo en su dedo, acto que parece despertar su verdadera naturaleza. Así pues, el anillo se convertirá en el puente que conecte lo terrenal, representado por el protagonista, con lo divino o fantástico, personificado en la estatua de una diosa o mujer de naturaleza sobrenatural.

En el caso de la «Cantiga XLII», la Virgen María representa el orden divino cristiano. En el siglo XIII, siglo en el que fue compuesto la cantiga, la figura de la Virgen María simbolizaba el máximo ideal celestial en términos de intercesión entre los humanos y Dios. Durante este período, la influencia de lo prodigioso y lo divino era omnipresente, hasta el punto de que la existencia humana se concebía principalmente como una preparación para la vida eterna. En consecuencia, el orden social y moral se estructuraba sobre fundamentos pro-

fundamente religiosos. Es por eso que cuando el joven coloca su anillo en la imagen de la Virgen⁵ y le hace una promesa de fidelidad, entra en un pacto sagrado con un ámbito al que no pertenece, el sobrenatural: «E os gēollos ficados | ant' ela con devoçon, | | dizendo "Ave Maria", | prometeu-lle log' enton | | que des ali adelante | nunca no seu coração | | outra moller ben quisesse | e que lle fosse leal» (Alfonso X, 2019: 122).

Este acto de devoción se ve como un compromiso espiritual que debe regir la vida del hombre. En la mentalidad medieval, lo divino cristiano no solo era dominante, sino que cualquier desviación de este orden se percibía como una amenaza que debía corregirse, tal y como lo hace la Virgen en la cantiga. La victoria de la Virgen sobre la enamorada del joven es un claro ejemplo del marianismo en la cultura medieval. El joven, quien inicialmente está dividido entre su amor terrenal y su promesa espiritual, finalmente debe elegir el camino de la devoción mariana. La Virgen María no solo se impone sobre el deseo romántico del joven, sino que lo redirige hacia una vida de servicio religioso.

En contraposición al papel de la Virgen como protectora, Venus⁶ es presentada como la figura antagónica de «Cabalgata nocturna». Su carácter de diosa pagana y su vínculo con el amor profano y la sensualidad la coloca en una posición de villana en una narrativa que enfatiza los valores cristianos. Ella no representa simplemente una tentación, sino que es una fuerza activa que interfiere en la vida matrimonial del joven, intentando seducirlo y apartarlo de su camino legítimo. Además, el vínculo que Venus intenta establecer con el joven es de naturaleza extramatrimonial y, por tanto, una forma de infidelidad. Al reclamar a Luciano como su esposo por haberle colocado un anillo, Venus desafía la institución del matrimonio cristiano. Este tipo de relación, basada en el engaño y el deseo carnal, es presentada como una amenaza

5 De acuerdo a la clasificación propuesta por Le Goff (1985: 12-13), este suceso se debería clasificar como un hecho milagroso porque cumple con los tres criterios que lo diferencian de lo maravilloso y lo mágico. En primer lugar, el suceso remite en última instancia a Dios, pues es la Virgen quien interviene para restituir el orden quebrantado. En segundo lugar, la narración tiene una función crítica ya que expone y sanciona la conducta reprochable del falso amador, sirviendo así como enseñanza moral. Por último, el milagro se presenta de manera racionalizada dentro del marco de la fe cristiana y sin dejar espacio para la arbitrariedad o el engaño que caracterizan los sucesos mágicos.

6 El episodio en el que la estatua de Venus cobra vida en «Cabalgata nocturna» debe clasificarse como un hecho mágico según la tipología de Le Goff (1985: 12-13). A diferencia del milagro, este fenómeno no remite a Dios ni se enmarca dentro de un orden providencial, sino que surge de un origen imprevisible y ajeno a la voluntad divina. Al no estar subordinado a la intervención divina sino a fuerzas que operan al margen de la fe cristiana, el suceso adquiere una connotación transgresora. En el contexto medieval, este tipo de manifestaciones eran interpretadas como producto de influencias satánicas o diabólicas, dado que desafiaban el orden natural establecido por Dios y podían inducir a la idolatría, el pecado o la corrupción moral. No obstante, también habría un milagro: aparición del diablo. Aunque en un primer momento esta presencia podría ser interpretada como un suceso mágico, al tratarse de un ente malévolo que iría en contra de Dios, en este caso su intervención sirve para restaurar el orden natural al enfrentarse a Venus.

al orden establecido: «E desque a la noche quiso auer ayuntamiento con su muger sintio entre si et ella una forma humanal que le dizia: “Conmigo has de dormir, ca conmigo te desposaste oy, et yo so Venus en cuyo dedo posiste oy el anillo”» (Mohedano, 1951: 416).

La caracterización de Venus como villana se intensifica en «La Vénus d’Ille». Aunque la estatua⁷ no interactúa directamente con todos los personajes y permanece en una posición estática, el narrador subraya reiteradamente su naturaleza diabólica, enfatizando su inquietante presencia a lo largo del relato: «Cette fois, je l’avouerais, je ne pus contempler sans effroi son expression de méchanceté ironique; et, la tête toute pleine des scènes horribles dont je venais d’être le témoin, il me sembla voir une divinité infernale applaudissant au malheur qui frappait cette maison» (Mérimée, 2013: 76).

Esta maldad queda demostrada con el asesinato de Alphonse por celos, ya que, pese a que se ha desposado con Venus, la ha abandonado por otra mujer, una de carne y hueso que, tal y como cantan en su boda, no es fría como la Venus de bronce. Colérica, Venus estrangula a Alphonse en un abrazo mortal antes de que pueda consumir el matrimonio con su nueva esposa: «Revenue à elle, elle revit le fantôme, ou la statue, comme elle dit toujours, immobile, les jambes et le bas du corps dans le lit, le buste et les bras étendus en avant, et entre ses bras son mari, sans mouvement. Un coq chanta. Alors la statue sortit du lit, laissa tomber le cadavre et sortit» (Mérimée, 2013: 77).

Por último, Emily en *La novia cadáver* se presenta como una antagonista en la historia debido a su interferencia en la relación entre Víctor y Victoria. Además, al haber sido asesinada injustamente y buscar justicia, su condición de no-viviente⁸ la convierte en una fuerza disruptiva en el mundo de los vivos.

El matrimonio entre Emily y Víctor se presenta como una unión forzada, al menos por parte de Víctor. Por el contrario, Emily sí desarrolla sentimientos genuinos hacia Víctor, caracterizados por un ideal romántico profundo y puro. Al haber sido traicionada en vida, Emily idealiza su amor por Víctor, transformándolo en una expresión de amor eterno que busca redimir la injusticia sufri-

7 En «La Vénus d’Ille», la estatua viviente se inscribe dentro del ámbito de lo mágico (Le Goff, 1985: 12-13). Su naturaleza es diabólica y engañosa queda de manifiesto a través de la atracción fatal que ejerce sobre los personajes y el asesinato de su supuesto esposo. De esta manera, este hecho sobrenatural queda despojado de cualquier posible interpretación milagrosa y reafirma su vinculación con lo mágico y lo inquietante.

8 Los hechos sobrenaturales presentes en *La novia cadáver* pertenecen a la categoría de lo maravilloso. Esto se debe a que no presentan una naturaleza explícitamente divina ni demoníaca, sino que tienen lugar en un mundo neutro, ajeno a la dicotomía entre lo sagrado y lo diabólico. Como señala Le Goff (1985: 19), este tipo de sucesos resultan tolerables para el cristianismo en la medida en que pueden ser asimilados o coexistir con sus principios. Es posible observar esta integración de motivos en la película a través de la presencia de símbolos cristianos como la iglesia o la celebración de una boda, enmarcando el acontecimiento dentro de un imaginario religioso reconocible.

da. A pesar de ello, la narrativa reafirma que este tipo de unión es insostenible, dado que la vida y la muerte representan esferas irreconciliables, incapaces de coexistir, especialmente dentro de una relación conyugal.

La victoria final de Emily se materializa en su decisión de renunciar a Víctor, un acto que encarna el sacrificio y el amor verdadero. Al permitir que Víctor se una a Victoria, Emily realiza un gesto de abnegación que contribuye a la restauración del orden natural. Este sacrificio se transforma en un triunfo moral y espiritual. De esta manera, el equilibrio se restablece mediante la unión matrimonial de Víctor y Victoria, quienes pertenecen a la misma realidad.

Asimismo, resulta pertinente destacar una característica compartida por todas estas figuras: su belleza. Salvo en el caso de *La novia cadáver*, las esculturas se presentan como imágenes de gran hermosura, las cuales ejercen una atracción significativa sobre los protagonistas.

La estatua de la Virgen en la «Cantiga XLII» es gótica y, aunque permanece sentada, tardará poco en ponerse erecta como *La Virgen Blanca* de la catedral de León, dejando de ser un mero trono de su hijo (Asensio, 1985: 457). Este cambio de posición demuestra el cambio de la mentalidad teológica de los siglos XII y XIII. Diferentes teólogos y santos impulsaron la devoción por la Virgen, mostrándola como mediadora entre Dios y los hombres. Por ello, la imagen de la Virgen es trasladada del altar mayor al soportal de la iglesia, demostrando su misericordia, amor y ternura al pasar de un plano espiritual al mundo terrenal para interceder por los hombres ante Dios o su Hijo. Así pues, se configura como la protectora incondicional de la humanidad: «Foi en terra d'Alemanna | que querian renovar | | hūas gentes ssa eigreja, | e poren foran tirar | | a Majestad' ende fora, | que estava no altar, | | e posérona na porta | da praça, sso o portal» (Alfonso X, 2019: 121).

Pese a que no se describe con detalle la imagen, sí se recalca su belleza, siendo esta la que embelese al joven a tal punto de comprometerse por accidente con ella:

Este donzel, con gran medo | de xe l' o anel torcer
quando feriss' a pelota, | foy buscar u o pōer
podess'; e viu a omage | tan fremosa parecer,
e foi-llo meter no dedo, | dizend': «Oi mais non m'enchal
Daquela que eu amava, | ca eu ben o jur' a Deus
que nunca tan bela cousa | viron estes ollos meus;
poren daqui adeante | serei eu dos servos teus,
e est' anel tan fremoso | ti dou porend' en sinal».
(Alfonso X, 2019: 122).

A continuación, la escultura de Venus en «Cabalgata nocturna» está hecha de alambre, es decir, de bronce: «Saco el anillo de su dedo et pusolo en el dedo de una imagen de arambre que ay estaua porque non lo perdiese andando jugando» (Mohedano, 1951: 416). Las estatuas de bronce en la antigüedad fueron algunas de las obras de arte más representativas y valoradas debido a su durabilidad y realismo. Sin embargo, la gran mayoría de estas obras se han perdido a lo largo de los siglos, quedando algunos bronce romanos y sus reproducciones en mármol.

Al igual que ocurriría con la escultura de la Virgen, en el *exemplum* no se describe la belleza de la estatua, pero el lector asume que es bella al tratarse de la diosa de la belleza. La imagen de la deidad aparece en medio de la naturaleza, un espacio terrenal y cotidiano, y no en un templo, un lugar espiritual y sacro. De este modo, se evidencia el proceso de desplazamiento y olvido del paganismo como consecuencia de la consolidación del cristianismo. Además, su desplazamiento podría sugerir que el olvido al que fue sometida permitió su preservación, ya que este tipo de imágenes paganas fueron destruidas o fundidas para fabricar monedas, armas u otros objetos de utilidad durante la Edad Media como parte de la iconoclasia, un movimiento que promovía la destrucción de imágenes religiosas por considerarlas idolátricas.

Considerando que «La Vénus d'Ille» se inspira significativamente en el anterior *exemplum*, no resulta extraño que el elemento central de la narración sea una estatua de bronce de Venus: «Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de plus parfait que le corps de cette Vénus; rien de plus suave, de plus voluptueux que ses contours; rien de plus élégant et de plus noble que sa draperie. Je m'attendais à quelque ouvrage du Bas-Empire; je voyais un chef-d'œuvre du meilleur temps de la statuaire» (Mérimée, 2013: 53).

La figura es descrita con un gran nivel de detalle, contrastando con la menor atención descriptiva presente en las otras narraciones. Todo el mundo parece estar bajo el influjo de su extraordinaria belleza, al punto de afirmar que la naturaleza misma no habría podido concebir un modelo tan perfecto en el cual inspirarse:

C'était bien une Vénus, et d'une merveilleuse beauté. Elle avait le haut du corps nu, comme les Anciens représentaient d'ordinaire les grandes divinités; la main droite, levée à la hauteur du sein, était tournée, la paume en dedans, le pouce et les deux premiers doigts étendus, les deux autres légèrement ployés. L'autre main, rapprochée de la hanche, soutenait la draperie qui couvrait la partie inférieure du corps. (...) Ce qui me frappait surtout, c'était l'exquise véri-

té des formes, en sorte qu'on aurait pu les croire moulées sur nature, si la nature produisait d'aussi parfaits modèles. (Mérimée, 2013: 53).

Mérimée sitúa la acción en el pequeño pueblo de Ile-sur-Têt, que se encuentra en la región de Occitania, más concretamente, en el centro del departamento de los Pirineos Orientales. En medio de un olivar del pueblo encuentran por casualidad la estatua de Venus enterrada, como si se tratase de una diosa ctónica (Jean, 2002: 18). Por consiguiente, se cumple el mismo patrón por el cual todas las imágenes aparecen en un entorno natural apartado. Lo primero que emerge durante la excavación es una mano de color negro, lo que inicialmente lleva a los presentes a pensar que han hallado un cadáver. No obstante, al proseguir con la excavación, descubren que se trata de una estatua, que, pese a su bella e inofensiva apariencia de *Venus Felix*, paradójicamente terminará generando las mismas desgracias que su primera impresión había presagiado: «Nous piochons toujours, nous piochons, et voilà qu'il paraît une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre. Moi, la peur me prend. Je m'en vais à Monsieur, et je lui dis: "Des morts, notre maître, qui sont sous l'olivier! Faut appeler le curé". "Quels morts?", qu'il me dit. Il vient, et il n'a pas plutôt vu la main qu'il s'écrie: "Un antique! un antique!"» (Mérimée, 2013: 43).

Este mismo recurso será utilizado a la inversa en *La novia cadáver*. En contraposición al resto de relatos, en la película de animación se prescinde de la imagen de una bella deidad, tomando el lugar de la escultura una raíz de aspecto macabro que no es otra cosa que el dedo de una joven muerta. A este ambiente tenebroso se añade el bosque por el que Víctor deambula en la noche, el cual contrasta enormemente con el campo pacífico en el que juegan los jóvenes de las narraciones anteriores.

A diferencia de los casos ya mencionados, no hay un desplazamiento físico de la imagen, en este caso la raíz. No obstante, sí que hay un desplazamiento físico de los protagonistas al pasar del mundo de los vivos al mundo de los muertos.

En definitiva, los relatos analizados evidencian una oposición entre el mundo sobrenatural y el terrenal, mediada por la introducción de un elemento mágico en el ámbito de la cotidianidad, la estatua, que actúa como catalizador de la acción. Pese a que inicialmente su pertenencia a la realidad de lo fantástico no resulta evidente, su notable belleza se presenta como un indicio clave que alerta al lector sobre su naturaleza extraordinaria. Finalmente, se establecerá un vínculo entre el joven incauto y la estatua mediante un elemento simbólico recurrente: el anillo, que opera como enlace entre ambas realidades.

EL ANILLO: EL MOTOR DE LA ACCIÓN

A lo largo de la historia, los anillos han estado estrechamente ligados a la idea de magia. Son numerosos los ejemplos que encontramos en la literatura medieval: el anillo protector que Lady Bertilak le ofrece a Sir Gawain, el anillo de invisibilidad presente en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes, o el anillo mágico que aparece en la *Saga de los Volsungos*, conocido como Andvaranaut, que trae tragedia y muerte a quienes lo posean, entre muchos otros.

Maravillosos por sus efectos y sus orígenes, se nos hace notar que estos objetos se inscriben dentro del ámbito de lo fantástico, careciendo de vínculos directos con la tradición cristiana (Collomp, 1988). Mientras que en estos casos el motivo del anillo proviene de una tradición mitológica y está intrínsecamente ligado a la retórica del amor cortés, en las historias expuestas se presenta la situación opuesta. La sortija adquiere un origen cristiano y su función trasciende la mera representación del vínculo amoroso, al convertirse en un vehículo narrativo que refuerza una enseñanza moral.

Dentro de la tradición cristiana, el anillo es el símbolo por excelencia del matrimonio, representando el vínculo de fidelidad asumido libremente por ambas partes como expresión de compromiso mutuo (Chevalier & Gheerbrant, 2000: 149). Además, su forma esférica simboliza lo eterno y constante, aquello que carece de principio y fin (Cirlot, 1969: 69).

En la Edad Media, el anillo de compromiso simbolizaba la unión entre el hombre y su prometida, representando un vínculo formal que, en cierto sentido, reflejaba tanto el compromiso como la posesión de la mujer por parte del hombre (Manon, 2013: 3). Si bien a primera vista no suelen tener los mismos poderes que los antes mencionados, los anillos de compromiso juegan un papel primordial en el desarrollo de la acción en las historias que previamente han sido presentadas. La acción siempre se desencadena de la misma forma: a través de la interacción entre el protagonista y la imagen mediante un anillo y, generalmente, la promesa que lo acompaña. De esta manera, el anillo de compromiso, símbolo tradicional de alianza y unión, asume en estos casos una doble función al consolidar la promesa entre las partes involucradas y presentarse como un medio que conecta el ámbito de lo fantástico con la cotidianidad, actuando así como un puente entre realidades.

Al inicio de la «Cantiga XLII» se introduce una variación notable respecto a la pertenencia del anillo, la cual no se encuentra en otros relatos similares. De acuerdo con la tradición cristiana medieval, lo más habitual era que los hombres entregaran el anillo a sus novias como símbolo de compromiso (Manon, 2013: 3).

Sin embargo, en este caso, es la prometida del falso amador quien le otorga el anillo al joven protagonista, invirtiendo así el rol convencional asociado a este objeto: «Sobr' aquest' hũa vegada | chegou y un gran tropel | | de mancebos por jogaren | à pelot', e un donzel | | andava y namorado, | e tragia seu anel | | que ssa amiga lle dera, | que end' era natural» (Alfonso X, 2019: 122).

El hecho de que sea la novia y no el falso amador el que entregue el anillo recuerda en cierta medida a las novelas de la *Materia de Bretaña* en las que en hadas o mujeres del ámbito de lo fantástico otorgan a los protagonistas un anillo. Por ejemplo, en el *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, cuando Medea entrega a Jasón un anillo mágico; el anillo que porta Lancelot capaz de romper encantamientos en *El caballero de la carreta*, de Chrétien de Troyes, siendo este el regalo de un hada, sin duda la Dama del Lago quien lo crio o en *El caballero del león*, también de Chrétien de Troyes, Lunete otorga a Yvain un anillo de invisibilidad (Ueltschi, 2013: 5).

En los ejemplos anteriores, los anillos poseen un origen de carácter maravilloso y pagano, ajeno a la tradición cristiana. Sin embargo, en la «Cantiga XLII» se produce una inversión de esta dinámica, dado que el anillo, inicialmente asociado a un contexto terrenal, termina por simbolizar un vínculo sagrado con la divinidad cristiana, en este caso, con la Virgen María. Este cambio se materializa a través de la segunda promesa del joven, quien declara su intención de no pertenecer nunca más a otra mujer, consagrándose así a la Virgen.

En «Cabalgata nocturna» no se encuentra ningún rastro de la promesa que el enamorado le hace a la imagen. Luciano simplemente coloca el anillo en la estatua de Venus con la intención de protegerlo mientras juega en el campo con sus amigos. No obstante, al regresar, descubre que la figura ha movido la mano, haciendo imposible retirar el anillo, lo que establece simbólicamente un vínculo de compromiso entre ambos. En contraposición al resto de relatos, el protagonista se ha casado esa misma mañana, lo que invalida cualquier vínculo matrimonial derivado de este segundo acto.

La sortija representa su compromiso con la divinidad pagana, siendo esta unión un desafío a la institución del matrimonio cristiano. De esta forma, a través del anillo se plantea un conflicto entre el amor sacro, representado por el matrimonio cristiano, y el amor profano, encarnado por Venus. Finalmente será el amor sacro el que venza cuando el joven, con la ayuda del hechicero y el diablo, consiga liberarse del influjo de Venus y recuperar su anillo. Este desenlace también simboliza el triunfo del cristianismo sobre el paganismo, donde la figura de Venus, una diosa antigua y pagana, es derrotada por las fuerzas cristianas

representadas por el diablo. Esta victoria reafirma la superioridad del amor espiritual y cristiano sobre las pasiones terrenales y paganas.

Al igual que ocurría con la descripción de la estatua en «La Vénus d'Ille», en este cuento también se describe con todo lujo de detalles el anillo de compromiso: «En parlant ainsi, il tirait de la première phalange de son petit doigt une grosse bague enrichie de diamants, et formée de deux mains entrelacées; allusion qui me parut infiniment poétique» (Mérimée, 2013: 62). Su origen parece vincularse con un pasado remoto que, en cierto modo, conecta nuevamente con la tradición de la *Materia de Bretaña*. Esto se debe a que se fragua en la Edad Media y por el hecho de que el anillo es transmitido de generación en generación a través de las mujeres de la familia de Alphonse: «C'était une bague de famille, très ancienne... du temps de la chevalerie. Elle avait servi à ma grand-mère, qui la tenait de la sienne. Dieu sait quand cela a été fait» (Mérimée, 2013: 62).

Aunque Alphonse no pronuncia en ningún momento una promesa que lo ate formalmente a la estatua, sino que se limita a depositar el anillo en su dedo debido a la incomodidad que este le causa mientras juega con sus amigos, la inscripción de la sortija parece anticipar el desenlace posterior, es decir, la unión eterna entre ambos: «Dans l'intérieur de la bague se lisaient ces mots en lettres gothiques: "Sempr' ab ti", c'est-à-dire, toujours avec toi» (Mérimée, 2013: 62).

De forma muy similar a lo que sucede en el *exemplum*, el anillo actúa como un vínculo simbólico y mágico que trasciende la voluntad del portador. En contraposición al final de «Cabalgata nocturna», nadie intercederá en favor del joven, quien terminará siendo asesinado sin compasión por la estatua celosa al no haber cumplido su promesa de estar siempre a su lado.

Por último, en la película de animación, se observa cómo los votos matrimoniales de Víctor adquieren un carácter vinculante cuando este coloca el anillo en el dedo de Emily, sellando su promesa y reanimando el cuerpo sin vida de Emily: «Con esta mano aliviaré tus penas; tu copa jamás estará vacía, pues yo seré tu vino; con esta vela guiaré tus pasos en la oscuridad. Con este anillo te tomo por esposa» (0:15:50-0:17:16). Sin embargo, al final de la cinta, cuando Emily decide renunciar a Víctor, este último le recuerda el compromiso asumido. Emily responde señalando que dicha promesa ya ha sido cumplida, devolviéndole el anillo en un gesto que simboliza la inversión del ritual nupcial: «Y la has cumplido, Víctor. Me has liberado. Ahora yo debo de hacerlo mismo por ti» (1:11:27-1:12:00). Este acto libera a Víctor de su vínculo con Emily, permitiéndole contraer matrimonio con Victoria.

Pese a tener un origen cristiano, o al menos así se infiere al situarse la acción en un pueblo inglés del siglo XIX, el simbolismo del anillo de *La novia cadáver* se distancia de la tradición anterior. A diferencia de los relatos en los que el anillo representa la supremacía de los valores cristianos sobre los paganos, en este caso, no se establece tal oposición. Esto se debe a que tanto los vivos como los muertos comparten el mismo culto, teniendo en cuenta que los difuntos son los antiguos habitantes del lugar. En este sentido, el anillo adquiere un significado diferente, puesto que no actúa como un símbolo de la superioridad cristiana, sino como una representación de la armonía del orden natural. Cuando Víctor le coloca anillo a Emily, se produce una ruptura en la armonía que regula la separación entre los mundos de los vivos y los muertos, permitiendo que ambas esferas coexistan. Esta transgresión se revierte únicamente cuando Emily le devuelve el anillo a Víctor, acto que restablece el orden natural y permite que cada grupo regrese a su respectiva realidad, restaurando así el equilibrio perdido.

En resumen, aunque los anillos que aparecen en estas narraciones carecen de propiedades mágicas, desempeñan un papel central en la trama al crear un vínculo mágico y tangible que une lo fantástico y lo terrenal. En este sentido, su función trasciende su materialidad y se convierte en el catalizador de la acción narrativa, marcando el inicio de conflictos o situaciones que rompen con el orden establecido.

CONCLUSIONES

Las narraciones fantásticas construyen un discurso que inicialmente se presenta como real mediante las convenciones propias de la ficción realista para establecer esa verosimilitud. No obstante, este realismo se quiebra al introducir lo que, dentro de esos términos, es abiertamente maravilloso. De esta manera, el lector es trasladado desde la familiaridad y seguridad del mundo cotidiano hacia un ámbito marcado por improbabilidades que remiten a lo maravilloso (Solaz Frassetto, 2003: 201).

En este tipo de relatos, el ámbito sobrenatural o mágico se conceptualiza como una realidad trascendente, situada más allá del ser humano, usualmente en un plano por encima de este. En las narraciones con elementos fantásticos, ya sean de carácter cristiano o pagano, este marco sobrenatural ubica las nociones de bien y mal en una dimensión externa a lo humano. Este desplazamiento sitúa la responsabilidad moral del individuo en el plano del des-

tino, donde las acciones humanas son condicionadas por la influencia determinante de la Providencia, tanto en sus aspectos positivos como negativos. Frecuentemente, las entidades fantásticas se asocian con fuerzas malignas provenientes de este otro mundo, como el diablo, mientras que el bien se encarna en figuras como ángeles, hadas benevolentes o magos sabios y protectores (Solaz Frasset, 2003: 222).

Haro Cortés (2004: 197) señala que para facilitar la asimilación de conceptos teológicos complejos que ponían en relación el más allá y el mundo terrenal, en los ejemplarios homiléticos medievales, se recurría a la representación literaria de lo sobrenatural a través de lo fantástico. Este recurso permitía racionalizar y asimilar lo divino en el ámbito cotidiano, sin sacrificar el sentido inescrutable de sus misterios.

Uno de los conceptos abordados era la naturaleza de la relación entre el hombre y la Divinidad y, por extensión, la conexión entre lo divino y lo mundano, es decir, lo sobrenatural y lo terrenal. En los ejemplos que se han presentado, la interacción entre el ser humano y lo maravilloso se articula a través de dos elementos fantásticos: la estatua prodigiosa, como manifestación tangible de lo sobrenatural, y el anillo, que actúa como mediador entre ambas realidades.

En la «Cantiga XLII», la Virgen María representa el poder divino cristiano que restaura el orden entre estas dos esferas. A lo largo del siglo XIII, se hizo énfasis en el papel de la Virgen María como madre del Salvador y protectora incondicional de los hombres, quien al ser infinitamente misericordiosa intercede por ellos ante Dios y su Hijo (Torres Jiménez, 2016: 42). Su intervención en este relato representa la manifestación de la devoción mariana cristiana, donde el poder y la gracia divinos se materializan en la vida de los seres humanos para resolver sus problemas, garantizar su bienestar y mejorar su naturaleza.

Aunque en «Cabalgata nocturna» se introduce a Venus como una figura divina pagana, el núcleo del relato sigue girando en torno a la interacción entre un ser humano y una entidad sobrenatural. No obstante, esta relación se caracteriza por ser de naturaleza conflictiva y desafiante, ya que el dominio ejercido por Venus sobre Luciano culmina con la intervención de una entidad sobrenatural de mayor jerarquía, el diablo. En este *exemplum*, lo sobrenatural trasciende la esfera exclusivamente cristiana, permitiendo interpretar a Venus como una mediadora entre lo divino y lo humano mucho más vinculada a lo terrenal al encarnar los deseos y pasiones propias de la naturaleza humana. Esta caracterización contrasta con la «Cantiga XLII», donde lo sobrenatural se configura principalmente en términos de salvación y condenación. Sin embargo, no deja de ser una narrativa que enfatiza los valores cristianos, lo que

conduce a la derrota de Venus por las fuerzas cristianas, simbolizadas en la figura del diablo. Esta victoria reafirma la superioridad del amor espiritual y cristiano sobre las pasiones terrenales y paganas.

Posteriormente, en *La Vénus d'Ille*, lo sobrenatural se sigue enlazando con lo divino, al ser representado este ámbito por la estatua de Venus. No obstante, se prescinde de las nociones de salvación y condenación características de la cosmovisión cristiana medieval y renacentista. Lo sobrenatural adopta un matiz más humano en comparación con «Cabalgata nocturna», donde Venus posee un reino mágico y poderes extraordinarios, como la invisibilidad. En contraste, en *La Vénus d'Ille*, la estatua asfixia a Alphonse en un acto que carece de cualidades maravillosas. Esta transición implica también una degradación en la concepción de lo divino, que pasa de la figura de la Virgen María, símbolo del poder cristiano que interviene en favor de sus fieles, a una Venus que actúa de forma impulsiva y violenta. Estas acciones, de hecho, podrían ser ejecutadas por una mujer común sin que ello modificara sustancialmente el desarrollo del relato, evidenciando una progresiva humanización y pérdida de trascendencia en la concepción de lo sobrenatural.

Con el paso del tiempo, el enfoque en lo divino comenzó a desplazarse hacia lo humano. Lo divino se convierte en un aspecto más de la experiencia humana, no en el determinante central de la vida. El ser humano adquiere una mayor agencia en su destino, y lo sobrenatural, aunque todavía presente, ya no ejerce el mismo control absoluto que tenía en la mentalidad medieval o renacentista.

El concepto de mundos divididos constituye un tema recurrente en las obras de Tim Burton, abordándose tanto desde una perspectiva visual como temática. El director utiliza el contraste entre el expresionismo gótico, cargado de oscuridad, y la luminosidad propia de los dibujos animados para simbolizar la oposición entre dos realidades frecuentemente enfrentadas. Este enfoque ha sido ampliamente reconocido por críticos, quienes destacan la atmósfera característica de sus películas, lograda a través del uso del color, la animación fotograma a fotograma y la representación de personajes reales con cualidades animadas, mientras que las figuras animadas adquieren rasgos de humanidad. En la narrativa de Burton, el diseño y el color trascienden lo meramente estético para desempeñar un papel expresivo crucial. Así, el mundo real es presentado como hipócrita, vulgar y banal, en contraste con el mundo sobrenatural, que se revela como un lugar mucho más atractivo y auténtico (Solaz Frasset, 2003: 74-76).

En *La novia cadáver* no se presenta una escultura hermosa e idealizada de una diosa en un entorno idílico, sino que, en su lugar, emerge una rama

retorcida en el corazón de un bosque sombrío, la cual se revela como el dedo del cadáver de Emily. Emily es una figura trágica y melancólica, cuya condición sobrenatural no proviene de su conexión con deidades, sino de la traición y el asesinato que sufrió en su vida. Su poder sobrenatural no está relacionado con la moral o el castigo divino, sino con las consecuencias de acciones humanas.

La historia de Emily refleja una visión más secular y humanista del mundo. Pese a que el mundo de los muertos existe, siendo este mucho más colorido y alegre que el de los vivos, y hay otros elementos maravillosos en la historia, estos no están enmarcados en términos religiosos o únicamente tratan de la salvación espiritual, sino en las experiencias personales y emocionales de los personajes. Emily busca cerrar el ciclo de su vida y encontrar la paz, pero su sufrimiento es el resultado de la traición humana, no de la intervención divina. Al final, Emily encuentra su redención al dejar ir a Víctor y renunciar a sus deseos terrenales, lo que simboliza una reconciliación con su destino, más que una intervención divina. Esta narrativa muestra que el énfasis se pone en los conflictos y las emociones humanas, reconfigurándose lo sobrenatural en función de lo humano. En este sentido, *La novia cadáver* representa un alejamiento de la visión teocéntrica medieval y renacentista, y una transición hacia una perspectiva en la que lo sobrenatural está supeditado a lo humano.

La degradación del orden sobrenatural, desde lo divino cristiano hasta lo pagano y finalmente lo terrenal, refleja la evolución de la cosmovisión europea a lo largo de los siglos. Desde la total dependencia en lo divino en la Edad Media, pasando por la revalorización de las deidades paganas y los placeres terrenales en el Renacimiento, hasta la afirmación del poder humano en la actualidad. Estas historias son un reflejo de cómo la mentalidad occidental se fue alejando gradualmente de un enfoque exclusivamente espiritual hacia uno más centrado en la experiencia terrenal y en la capacidad del ser humano para moldear su propio destino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X (2019): *Cantigas de Santa María (I)*, trad. y ed. Walter Mettmann, Castalia, Barcelona.
- ASENSIO, Jaime (1985): «La *cantiga* XLII de Alfonso X y la *Vénus d'Ille* de Mérimée: polarizaciones de un tema», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 9, núm. 3, pp. 451-463. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/27762399> [11-11-2024].

- BURTON, Tim, & Mike JOHNSON (dirs.) (2005): *Corpse Bride (El cadáver de la novia en Hispanoamérica y La novia cadáver en España)*, Tim Burton Productions y Laika Entertainment, Estados Unidos y Reino Unido.
- CALVINO, Italo (ed.) (2019): *Cuentos fantásticos del XIX*, Siruela, Madrid.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París.
- CHEVALIER, Jean, & Alain GHEERBRANT (2000): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder Editorial, Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969): *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona.
- COLLOMP, Denis (1988): «Un anneau nuptial pas comme les autres», en *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 109-125. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3286>.
- GOLDBERG, Harriet (1998): *Motif Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Arizona.
- HARO CORTÉS, Marta (2004): «La ejemplaridad de lo maravilloso en la cuentística homilética castellana medieval», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 197-215.
- JEAN, Virginie (2002): «Le mythe de Vénus dans “La Vénus d’Ille” de Prosper Mérimée (1831) et “L’Archéologue” d’André Pieyre de Mandiargues (1951)», en Arlette Bouloumié (ed.), *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 17-42. <https://doi.org/10.4000/books.pur.64257>
- LACARRA DUCAY, María Jesús (2013): «Antología de cuentos de la Edad Media», en Marta Haro Cortés (coord.), *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Universitat de València, pp. 87-140. Disponible en [https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_ES/monografias/Aula%20Medieval%20\(completo\).pdf](https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_ES/monografias/Aula%20Medieval%20(completo).pdf) [25-11-2024].
- LE GOFF, Jacques (1985): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona.
- MANON, Ariane (2013): *Les Anneaux magiques dans la littérature médiévale*, Trabajo de Fin de Máster, Université Lumière Lyon 2. Disponible en https://girlkissedbyfire.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/anneaux_magiques.pdf [20-11-2024].
- MÉRIMÉE, Prosper (2013): *La Vénus d’Ille*, Editions Flammarion, París.
- MOHEDANO HERNÁNDEZ, José María (1951): *El Especulo de los legos. Texto inédito del s. XV*, CSIC, Madrid.
- SCHMITT, Jean-Claude (2002): *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, París.
- SOLAZ FRASQUET, Lucía (2003): *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*, Tesis doctoral, Universitat de València. Disponible en <https://roderic.uv.es/items/121d7e5e-5b35-496b-9ff3-8ab98fb12155> [27-11-2024].

- TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2016): «La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, núm. 10, pp. 23-59. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6296595> [21-11-2024]
- TRIVELLONE, Alessia (2014): «Images, rites et magie aux marges des églises dans l'Occident médiéval», *Revue de l'histoire des religions*, núm. 4, pp. 775-796. <https://doi.org/10.4000/rhr.8333>
- UELTSCHI, Karin (2013): «L'anneau de Lunete (Yvain, Chrétien de Troyes)», en *XIVe Congrès de la Société Internationale de Littérature courtoise (SILC/ICLS)*, Lisboa, Portugal. Disponible en <https://hal.science/hal-01920942/document> [25-11-2024].
- WELTER, Jean-Théobald (1914): *Le Speculum Laicorum. Edition d'une collection d'exempla composée en Angleterre à la fin du XIIIe siècle*, Picard, París.