

EL *CORPUS CHRSTI* EN EL RITUAL EUCHARÍSTICO
Y EN LAS CANTGAS DE SANTA MARIA
CORPUS CHRISTI IN THE EUCHARISTIC RITUAL
AND IN THE *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Maria Incoronata Colantuono¹

RESUMEN: La percepción del *Corpus Christi* en el ritual eucarístico y en las *Cantigas* marianas, atribuidas al Rey Alfonso X *el Sabio*, pone de manifiesto la presencia de mecanismos compositivos performativos que actúan sobre el *afectus* de los oyentes. Asimismo, la evaluación de la relación entre escritura y oralidad de la obra alfonsí abre perspectivas interesantes en el campo, no tan sólo de la transmisión del repertorio, sino también de la composición y de sus estrategias. El análisis de cuatro *Cantigas* deja emerger diferentes estrategias poéticas y musicales para evocar la sacralidad del *Corpus Christi*. El potencial performativo se aprecia en la presencia de paralelismos y convergencias melódicas, métricas y de rima, consecuencias directas de la intencionalidad de crear una red de correspondencias significativas, sea desde la eficacia mnemotécnica como desde la voluntad de añadir matices semánticos que, en este caso, miran a la reafirmación de la verdadera presencia de Cristo en la Hostia consagrada.

PALABRAS CLAVE: *Corpus Christi*, Ritual eucarístico, *Cantigas de Santa Maria*., performatividad, hechicería.

ABSTRACT: The perception of *Corpus Christi* in the Eucharistic ritual and in the Marian *Cantigas*, attributed to King Alfonso X the Wise, reveals the presence of performative composition mechanisms acting on the *afectus* of the listeners. The evaluation of the relationship between writing and orality of Alfonsian work opens interesting perspectives in the composition field, as well as the transmission of repertoire, but also of the composition and its strategies. The analysis of four *Cantigas* reveals different poetic and musical strategies to evoke the sacredness of *Corpus Christi*. The performative potential can be seen in the presence of melodic, metric and rhymes system parallels and convergences, direct consequences of the intentionality of creating a network of significant correspondences, both for the mnemonic efficiency and for desire to add semantic nuances that, in this case, look at the reaffirmation of the true presence of Christ in the Consecrated Host.

KEYWORDS: *Corpus Christi*, Eucharistic ritual, *Cantigas de Santa Maria*, performance, sorcery.

PREMISA

¹ Prt

El ritual litúrgico representa un espacio donde las palabras y las acciones no miran sólo a la descripción de un hecho, sino que tienen finalidad “performativa” en el sentido que aportan cambios a la realidad dentro la cual se sitúan y en los oyentes que reciben el mensaje.

La palabra “performance” referida en la cultura post-moderna a las acciones teatrales que con intencionalidad política se plasman dentro un espacio público, adquiere para los rituales litúrgicos un significado aún más profundo.² Si en suya acepción más común en inglés y francés se refiere a una obra teatral, su aplicación a las dinámicas de un acto litúrgico es aún más eficaz. La eficacia performativa en el ritual litúrgico reside en la centralidad del cuerpo, presencia que conlleva la actuación de los sentidos: hablar, escuchar, ver, oler y saborear. De hecho, es a través de la percepción sensitiva que logramos emocionarnos y emocionar, interactuando con la realidad divina en su forma humana y por medio de la evocación de las que fueron las acciones más sencillas y humildes de Cristo nos acercamos a la dimensión del más allá. Así pues, en cada ritual y en cada una de sus evocaciones, el Cuerpo divino representa una ocasión para la puesta en acto de un hecho performativo que implica la intervención del celebrante/lector al mismo tiempo que la del oyente; en ambos casos el texto no mira a ser entendido, sino que mira a ser percibido a través de la experiencia directa. El proceso de identificación del oyente con la realidad humana de Cristo refuerza la relación con su realidad divina, permitiendo reconocer la dimensión transcendental en la dimensión material y, a través de su proyección en una esfera superior, aprender a trascenderla.

En este caso, tenemos por un lado el ritual eucarístico y por el otro su evocación en los poemas marianos de Alfonso X el Sabio (1221-1284). Así pues, la evocación del *Corpus Christi* en un contexto poético que tiene como fin la narración de hechos milagrosos representa aquí un ejemplo privilegiado donde confluyen traves de ritualidad, memoria y nuevos elementos debidos a los cambios de la percepción colectiva. La riquísima presencia de fuentes que constituyen la orquestación literaria y musical de las *Cantigas de Santa Maria* ofrece numerosas claves para una lectura performativa. Entre las múltiples fuentes que Alfonso X y su equipo utilizaron se pueden hallar ampliaciones, modificaciones melódicas, además de adaptaciones de textos orales y escritos y, en este caso, de rituales de referencia. La performatividad en la obra alfonsí actúa de manera dialéctica y dinámica, incluyendo la considerable herencia de la riquísima tradición espiritual de origen cisterciense y franciscana arraigada en Europa en el siglo XIII. Este proceso de adaptación y re-presentación de hechos e imágenes simbólicas ya conocidas requiere la participación activa del oyente, o sea la capacidad imaginativa de quien

² J.L. Austin, “Performative Utterances”, en *Philosophical Papers*, Oxford: Clarendon Press, p. 220-239.

percibe, en este caso, la *imago* de Cristo en su fisicidad. La meditación alrededor del *Corpus Christi* se centra en la *imago* de la encarnación de Cristo, de su pasión y resurrección, haciendo que la visión del Cuerpo divino entre en sintonía con el *afectus* a través del cual se alimenta la devoción.³ De hecho el Cuerpo divino es una imagen que se percibe como presencia sensorial en su fisicidad y por esta razón, tanto en el ámbito ritual como en el poético-narrativo que se refiere al *Corpus Christi*, se debe mirar desde la perspectiva performativa, porque tanto en uno como en el otro, la presencia del cuerpo implica su descripción y también su experiencia.⁴ La acción del *afectus* que nos permite recordar y al mismo tiempo re-crear la vida y misión de Cristo en el ritual eucarístico, también sigue actuando en su re-nominación en las *Cantigas*, a través de la evocación de su función litúrgica, permitiendo al oyente rememorar su sentido originario.

ANÁLISIS PERFORMATIVO DE LA CONSAGRACIÓN EUCARÍSTICA

El principio fundador del cristianismo, a diferencia de las otras religiones monoteístas, es representado por el hecho de creer en la Encarnación del Hijo de Dios y en la fe en la Trinidad, cuyo dogma fue promulgado en respuesta al arrianismo en el siglo IV (Concilio de Nicea del año 325). De hecho, el mito cristiano refiere el nacimiento de un hombre, su vida y su sacrificio, anunciado en su última Cena, durante la cual toma el pan y el vino como símbolos de su cuerpo y de su sangre: “*Este es mi cuerpo...tomad y comed...*”.⁵ De esta manera el sacrificio cristiano es un ritual que se revive sobre el altar, donde el cuerpo y la sangre ya no pertenecen a una víctima animal o humana, sino que re-crean la presencia real de Dios en forma simbólica a través de la acción de manducación del sacerdote. El dogma eucarístico se confirma solo durante el siglo XII y por eso su ritual padece cambios hasta el siglo XIII.⁶ La Encarnación es el fulcro del cristianismo y todos sus rituales se basan en la presencia del Cuerpo de Cristo, así pues, en todas sus ceremonias el cuerpo y sus sentidos están representados.

La atribución de sacralidad de los cuerpos hace que sean lugares privilegiados de la manifestación del sobrenatural: así es como cuentan los relatos alfonsíes de milagros, incluyendo los prodigios eucarísticos consecuentes a hechos de profanación. Des del siglo XIII

³ N. Love, *The Mirror of the Blessed Life of Jesu Christ*, ed. de Lawrence Powell: London, 1908, p.8-9.

⁴ S. Beckwith, *Christ's Body: Identity, Society and Culture in Late Medieval Writing*, Routledge: London and New York, 1993, p.61.

⁵ J. C. Schmitt, “El cuerpo en cristianidad”, en *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, n. 31 (1998), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia Antigua y medieval, Buenos Aires, pp. 51- 62.

⁶ La fiesta del *Corpus Christi* fue declarada universal en 1264.

la locución *Corpus Christi* o *Corpus verum* se refiere exclusivamente a la Hostia consagrada y su interés crece a medida que se difunde la defensa de la humanidad de Dios.

De la misma manera que los otros ritos religiosos, el cristiano también hace referencia a un mito fundador que re-vive en cada acción ritual. Una re-creación que se realiza con la inmersión simbólica en los tiempos primordiales, allá donde nació el mito fundador (anamnesis ritual); en el caso específico la Eucaristía es la re-creación de la ofrenda del sacrificio. La anamnesis ritual actúa, a través de sus palabras y gestos, una regeneración de la asamblea que recibe un hecho del pasado como presente. La re-creación del acontecimiento de la muerte y resurrección de Cristo representa el mito fundador que permite a sus fieles alcanzar la eternidad. En su estructuración, el ritual eucarístico, que deriva directamente del mito, se constituye de una serie de elementos variables, como vienen a ser los gestos, los movimientos, los objetos, la distribución del espacio y del tiempo y las formas accesorias del lenguaje (canto, cantilación y recitación). Por otro lado, la acción ritual se estructura sobre pilares fundantes que no se pueden cambiar porque son imprescindibles para la “performatividad” de la acción ritual: las palabras, o sea las fórmulas sacramentales que se pueden glosar, pero nunca cambiar; el papel del celebrante que actúa *in nomine Christi*; y, en fin, la estructura de la celebración que sigue unas pautas ya consolidadas y que representan puntos fijos en la transmisión del ritual.

La performatividad litúrgica se fundamenta sobre estos pilares y actúa o “hace cosas”, tal como dice John Austin, porque produce cambios en sus destinatarios. ¿La eficacia en el ritual la posee la palabra o el gesto litúrgico? La liturgia cristiana en general y la Eucarística en particular representa el lugar privilegiado dónde confluyen palabras y gestos rituales con una eficacia que actúa produciendo cambios en su entorno. La fuerza del ritual en el determinar y modificar la vida misma de sus destinatarios determina su peculiaridad, diferenciándose así de la escena teatral. Una obra teatral es una unión de palabras y gestos que no poseen la eficacia de determinar cambios en el entorno y en sus destinatarios, pueden quedarse en la memoria, pero no pueden modificar la realidad. El ritual litúrgico, en cambio, se constituye de palabras y gestos eficaces, en el sentido que actúan llegando a modificar la vida de sus destinatarios. La Eucaristía se compone de cuatro elementos: los ministros, los objetos, las palabras y los actos. Estos últimos se parten en tres categorías: los movimientos del cuerpo, como por ejemplo los desplazamientos en el templo; los gestos que se realizan con una parte del cuerpo, con las manos, los ojos o la cabeza; finalmente las acciones que son gestos codificados y destinados a un acto sacramental, como la transustanciación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo.

Desde aquí la diferencia, ya presente en los libros litúrgicos del XIII, entre las palabras que se tienen que decir (*dicenda*) y los gestos que se tienen que hacer (*agenda*) durante un ritual.

El sacramento de la Eucaristía, acto simbólico por antonomasia porque celebra el sacrificio de la muerte y resurrección de Cristo, nos brinda la oportunidad de poder destacar la eficacia performativa en su conjunto de palabras y gestos. En los escritos de los teólogos de los siglos XII y XIII, como Petrus Cantor, Tomás de Chobham y Roberto de Courçon se examinan con profusión de detalles los requisitos básicos para la preparación de la Eucaristía: la integridad de la materia (harina de trigo y vino sin mezclar con agua); el papel del celebrante (solo puede ser quién ha sido consagrado sacerdote); la intencionalidad y pronunciación correcta de las palabras sacramentales. Según los escritos teológicos las palabras y su entonación representan los requisitos principales e indispensables del ritual eucarístico. Así pues, escribe Tomás de Chobham: “...porque en estas palabras consiste toda la sustancia de la consagración del pan y de la sangre de Cristo. Todas las otras cosas se refieren a la solemnidad, pero no a la sustancia del sacramento”.⁷ Se deduce, entonces, que el gesto no es substancial para el sacramento eucarístico y que es la palabra la que posee la eficacia de la performatividad. O sea, el gesto, igual que la palabra, “expresa” la realidad sagrada, pero además la palabra “significa”, representando la esencia misma del sacramento. El gesto de partir el pan y de trazar la señal de la cruz es “hacer memoria” de un acontecimiento del pasado poniéndolo delante de los ojos de los fieles, sin embargo, no es en los gestos que reside la eficacia de la performatividad.⁸

El carácter performativo del ritual radica en su especificidad de no ser acto o acción con finalidad racional, en el sentido que no se rige sobre la relación de causa-efecto, porque su finalidad no se coordina con sus medios de transmisión. O sea, el ritual no es instrumental al conseguimiento de una finalidad que se pueda reconocer en la misma trayectoria del medio que se utiliza. En este sentido la liturgia y la magia, en distintos campos de aplicaciones, comparten el elemento simbólico.

El ritual eucarístico es una acción que se plasma en un contexto donde confluyen evocación, ideación e imaginación poética, además que creencia y que se sirve de un lenguaje propio de la liturgia que, como todos lenguajes rituales y míticos, pertenece al área de la antropología de la memoria. El lenguaje ritual, vehiculando a representaciones, determina una metamorfosis de la persona que actúa y una transformación de la asamblea que, acogiendo la

⁷ Thomas de Chobham, *Summa confessorum*, ed. F. Broomfield, Louvain et Paris, 1968, p. 143.

⁸ Hugo de San Víctor, *De sacramentis legis naturalis et scriptae*, PL 176, 18B-42B. - *De sacramentis christianae fidei*, PL 176, 173A-618B.

Palabra, se muta en yo-memoria, un grado que va más allá de la dimensión personal de cada uno: aquí reside la apoteosis de la performatividad. La voz del oficiante se modifica (cantilación, salmodia, canto), cambia de registro, utiliza entonaciones y gestos que marcan cada momento ritual, siguiendo la guía de una memoria compartida. Además, en el contexto litúrgico, refiriéndose a la dimensión sobrenatural, se cumple un nivel más profundo de transformación del acto comunicativo que llega hasta la paradoja. Aquí el enunciador recrea una situación comunicativa donde otro enunciador habla y actúa en un contexto trasladado en el tiempo y en el espacio: situación que nunca se encuentra en la vida diaria.⁹

Para entender los mecanismos comunicativos de la acción ritual tenemos que referirnos a la más reciente epistemología que se aleja de la teoría especulativa y de la racionalidad conceptual, pasando por la percepción del cuerpo. Así pues, la experiencia directa de nuestro cuerpo no es tan solo un caso particular de conocimiento, sino que nos proporciona una manera de acceder al mundo que se reconoce como original y tal vez originaria. Siguiendo esta línea epistemológica ya comprendemos como el cuerpo tiene su propio mundo y lo entiende sin pasar a través de representaciones, sin subordinarse a una función simbólica.¹⁰

Cuando nos acercamos a la dimensión ritual de la acción litúrgica y a sus mecanismos de transmisión y recepción, la distinción cartesiana entre alma y cuerpo, entre experiencia interior y mundo externo, nos engaña y confunde. ¿Cómo y cuál es el órgano que nos pone en contacto con lo sacro? Hablamos de acción del corazón, de alma, de sentimiento y tal vez de presentimiento para expresar una manera distinta de percibir la dimensión sobrenatural. Una forma de percepción que pasa por el cuerpo en forma de emoción, envolviendo la esfera del conocimiento y haciendo de anillo de conjunción entre dimensión cognitiva y dimensión biológica. La referencia, ya bíblica, al corazón correspondería a la dimensión emotiva del proceso de percepción, que es una acción sinestésica y perteneciente al cuerpo. A través de los sentidos se desvela todo el potencial del cuerpo, que se abre a la comunión con un cuerpo más grande: cuerpo cósmico, cuerpo ancestral, cuerpo social o cuerpo cultural.¹¹ Este potencial permite que nuestro propio cuerpo pueda ser cuerpo espiritual, habitado de Dios, así como reza la plegaria de bendición *Deus castorum corporum benignus habitator*¹², es decir: un cuerpo divino donde la lengua, las manos y los ojos se hacen órganos sacramentales. De esta manera,

⁹ R. Tagliaferri, *La magia del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica*, ed. Messaggero, Padova, 2006.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

¹¹ P. Tomatis, *Accende lumen sensibus. La liturgia e i sensi del corpo*, Roma, Edizioni liturgiche, 2010, pp. 394-396.

¹² Plegaria de bendición incluida en las Misas de setiembre *Ad virgines sacras*.

los Sacramentos, a través del cuerpo, no solo simbolizan la presencia de Dios, sino que hacen real esta presencia. La distorsión epistemológica, que tal vez impide acercarnos a la realidad del universo ritual, es consecuencia de la homologación positivista basada sobre la identificación de la verdad con el hecho empírico. Esta línea cognitiva, reduciendo la realidad a un espejo de hechos, nos impide entender la ritualidad que se funda sobre la simbolización como fin y como medio, no tan solo como medio.¹³ Así pues, la primera forma de percepción de la realidad es la proyección de los sentimientos en los objetos externos, que es también el primer nivel de simbolismo. Si creemos que los sentimientos, las emociones y los deseos no son formas de simbolización del pensamiento, sino síntomas de la vida interior como las lágrimas, la risa y la voz, pues tendríamos que colocar la primera forma de simbolización en el ámbito de las percepciones que salen desde el cuerpo.

En estos tiempos de incompreensión hacia el lenguaje del cuerpo, la liturgia nos recuerda que el rito es ante todo expresión de la corporeidad. El rito piensa a través del cuerpo y comparte con el cuerpo el carácter pre-pragmático y ultra-significante. Pre-pragmático en el sentido que el cuerpo, como originaria abertura sobre el mundo, viene antes de cualquier acción y ultra-significante porque percibe el mundo antes y más allá del pensamiento. El rito es la continuación del evento del mundo, un eco recibido y re-propuesto desde el hombre a través de su cuerpo, una forma de reduplicación del macrocosmo en el microcosmo.¹⁴ Vivir ritualmente es decodificar el mundo a través de la propia percepción y no tan solo a través del pensamiento racional. La fuerza del rito se fundamenta sobre su inmediatez que pasa por la capacidad perceptiva del cuerpo. *Accende lumen sensibus* canta el himno del Espíritu Santo *Veni creator Spiritus* sin dejar duda alguna de la implicación de los sentidos en la experiencia perceptiva litúrgica. En este sentido, el Espíritu Santo enciende, nunca apaga los sentidos espirituales que no son alternativos a los materiales, sino que son su afinación.

PERFORMATIVIDAD Y ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

¿El potencial performativo ya patrimonio del ritual eucarístico cómo se transpone y se refleja en el *corpus* poético mariano alfonsí? La colección de *Cantigas* en honor a la Virgen, redactada bajo la guía de Alfonso X *el Sabio* (1221-1284), es un repertorio poético-musical construido con el auxilio de estrategias de composición mnemotécnicas y destinadas al

¹³ S. Langer, *Filosofía in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Roma, Armando Armando, 1972.

¹⁴ A. N. Terrin, *Il rito. Antropologia e fenomenologia della ritualità*, Brescia, Morcelliana, 1999.

aprendizaje mnemónico. La intención del Rey Sabio, responsable del proyecto y revisor de la escritura (*fazedor*), era recoger y superar el repertorio ya común a otras colecciones de milagros, en latín y vulgar, incluyendo episodios del ámbito histórico contemporáneo y personal. De ahí la dificultad de conciliar los rasgos de una estructura compositiva basada en la memoria con los signos gráficos que intentan fijar sobre el pergamino una realidad que se escapa, ya que es una proyección imperfecta del acto de su *profération*. Es decir que la vocalidad del repertorio alfonsí se reconstruye a partir de la escritura, re-presentación de la melodía (*vox mortua*) y, a través de la *profération* se hace *vox viva*.¹⁵ En este sentido la eficacia performativa se potencia a través de la presencia y combinación de tópicos narrativos, melódicos, rituales y semánticos que combinándose pueden alcanzar nuevas y más sutiles niveles de significado. La evocación del ritual eucarístico en la obra alfonsí conlleva elementos lexicales, melódicos e imágenes poéticas que miran al potenciamiento de su carga performativa.

De hecho, la presencia de incisos y ecos de repertorios de procedencia litúrgica y paralitúrgica en las *Cantigas de Santa Maria* mira a la evocación y re-presentación de hechos milagrosos tal vez ya presentes a la memoria de los oyentes. La elección de los incisos melódicos y del léxico utilizado tiene a menudo relación directa con los procesos mnemónicos que actúan, a diferencia de la reconstrucción histórica que es relato anestésico del pasado, a partir de la emoción y de la capacidad subjetiva de la maravilla, vehículo de obertura perceptiva e interpretativa. La percepción sensorial es una herramienta mnemotécnica de gran eficacia porque procede directamente del mismo cuerpo, así como la voz que es el vehículo de la expresión directa de la corporeidad. En este sentido la presencia de la voz en las *Cantigas* determina momentos narrativos donde la dimensión escrita se entrecruza con la oralidad.¹⁶ Se trata de una forma de “oralidad secundaria” que se reestructura desde la escritura y en un ámbito literario basado en la cultura de la voz, en su uso y, sobre todo, en su valor.¹⁷

El gran valor de los textos medievales, sean los narrativos y/o líricos como los textos líricos marianos, consiste en su formación y transmisión oral: factor, este último, que fortalece y

¹⁵ M. I. Colantuono (2015), *De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las Cantigas de Santa Maria*, en “Boitatá”, Revista de Literatura oral de la Universidad de Londrina (Brasil), n. 19 *Voz, poesía e performance na Idade Média*.

¹⁶ P. Zumthor (1987), *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris: Editions du Seuil. Ed. italiana (1990), *La lettera e la voce. Sulla “letteratura medievale”*, Bologna: Il Mulino; *Idem* (1999), *Una cultura della voce, Lo spazio letterario del Medioevo*, Medioevo Volgare, Roma: Salerno, I/1.

¹⁷ P. Zumthor (1987), *op. cit.*, ed. italiana, 47-72.

amplifica la impresión y la carga emotiva de la historia que se cuenta. Es cierto que en la producción poético-musical medieval se reconoce la preeminencia del factor EQ (*emotional quotation*) sobre el factor IQ (*intellectual quotation*)¹⁸: asunto que nos revela el potencial expresivo y extensión descriptiva de las obras medievales. Podríamos argumentar que un análisis crítico de los textos líricos de milagros nos restituye un universo de voces, un ensamblaje de oralidades múltiples donde se pueden recoger imágenes, miedos, ideologías, picardías que solo en mínima parte se han podido fijar en el pergamino. Lo esencial de las composiciones marianas no se reconoce en su forma escrita, en el análisis de su gramática o en la estructura de su sintaxis, sino que va más allá del signo que lleva un significado fluctuante que va relacionado con el receptor. Los signos escritos son meramente símbolos mutantes en un proceso continuo de decodificación que implica alternancia entre dentro y fuera, interno y externo, trovador, juglar y público¹⁹.

La dimensión sustancialmente vocal de las composiciones líricas marianas, como textos poéticos-narrativos, deja deducir la presencia de elementos performativos. La performatividad se deduce por las mismas modalidades de transmisión del mensaje, que se ramifica en varios niveles, desde los verbales hasta los no verbales, desde la entonación hasta la gestualidad, medio expresivo ya incluso en la dimensión vocal de la monodia medieval. Si además extendemos el concepto de “performance” hacia el macro sistema semiótico que circunscribe cualquier comunicación verbal, tenemos varios elementos para reconocer elementos de eficacia performativa en el repertorio mariano medieval²⁰.

La performatividad del repertorio de milagros marianos no se explicita en la dialéctica ínsita en el discurso directo, sino más bien en la narración llevada por una voz *fuori campo*. Una voz evocadora de otras voces procedentes de lejos, que entran estableciendo un dialogo con un pasado que vuelve a revivir en el presente. Una estructuración tan peculiar que nos permite formular la hipótesis de un nivel extra diegético, que se desarrolla fuera de la narración, donde las voces, dejando la acción en una suspensión atemporal, trasladan los hechos milagrosos en una dimensión transcendental, que se proyecta más allá de la humana experiencia. Ya en estudios anteriores hube la ocasión de definir los principios teóricos y las

¹⁸ M. Oldoni (1997), “I luoghi della cultura orale”, in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, a cura di G. Musca, Bari: Edizioni Dedalo, pp. 373-388

¹⁹ M. L. Meneghetti (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*. Torino: Einaudi.

²⁰ A. Rossell (2010), *Literatura y oralidad: música, lenguas e imitación intersistémica*, in “Cognitive Philology”, n.3, 2010. Roma: Università degli Studi Sapienza.

principales cuestiones sobre la centralidad de la oralidad en la valoración de las estrategias de composición del repertorio mariano medieval gallego-portugués²¹. Estos mismos principios aplicados a la lírica de diferentes áreas lingüísticas nos permiten colocar los repertorios en su correcto contexto literario. Un contexto, que más allá de la pluralidad lingüística, se fundamenta sobre una misma concepción literaria que hace referencia a las mismas tradiciones literarias y estéticas.

El material de la narración de estas colecciones procede de varios repertorios de historias milagrosas, cuentos de extraordinaria fuerza descriptiva y evocativa. Cada poema narra de lugares reales, de tiempos cargados de memoria y tradiciones: historias de milagros, de hombres y de hechos que han pasado y pasan en una dimensión atemporal. Aquí la narración es ya interpretación y, al mismo tiempo tradición interpretativa vehiculada por la participación emotiva a través de citaciones, conscientes o involuntarias, fragmentos melódicos de otros universos sonoros que nos restituyen un mundo lleno de memorias. De esta manera el repertorio mariano alfonsí ya ha sido especialmente objeto de análisis e individualización de estructuras melódicas procedentes del repertorio litúrgico y paralitúrgico que permiten la identificación de significativas razones intertextuales²².

El proceso de composición empezaba con la selección del milagro y la elección de los motivos melódicos: opción que sólo sucesivamente determinaba la estructuración métrica. La colocación de las palabras era una tarea posterior, consistente en la selección y adaptación del texto a los ángulos y a las sinuosidades de un sendero ya listo y determinado por la elección previa de los incisos melódicos. El ajuste de los textos a segmentos melódicos preexistentes requería una lengua fonéticamente versátil, con más palabras agudas respecto a las esdrújulas y diptongos que se adecuaban con facilidad a un sistema musical ya predispuesto. De hecho, la elección del gallego-portugués y de la lengua *d'oc* como idiomas del repertorio lírico medieval podría tener motivaciones de orden técnico-compositivo, siendo ambas lenguas especialmente rítmicas y de fácil adaptación a motivos musicales preexistentes. Suponer que la creación del texto poético sea anterior a la elección de los movimientos melódicos, ha sido un error vinculado a la idea de composición como acto de escritura. Si prescindieramos de la idea preconfeccionada de “poesía con música”, entraríamos en la dimensión de la poesía planificada en función de una

²¹ M. I. Colantuono (2015), *De la vox mortua a la vox viva... cit.*

²² M. I. Colantuono (2007), *El bon son en las Cantigas de Santa Maria*, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), Barcelona, ed. H. González Fernández y M. X. Lama López, Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 1219-1231; Id., *L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria*, *Medievalia*, Revista d'Estudis Medievals, XVI/2013, 81-90.

melodía definida *a priori*, en cuanto vehículo de transmisión. En lugar de textos definidos métricamente los textos líricos marianos serían el resultado de la aplicación de mecanismos que, valiéndose del material melódico preexistente, elaboraron una urdimbre sobre la cual se construyó sucesivamente la narración textual. En conclusión, tenemos evidencias para suponer que los sistemas de composición del repertorio de milagros marianos empezaron por la elección de patrones melódicos, en forma de segmentos (*distinctiones*) o en forma de piezas preexistentes (*contrafacta*), sobre los cuales se cantaba el milagro. La elección de las palabras y su disposición en versos dependía de las exigencias de la melodía, cuya estructura era mutable.

La transmisión oral de los milagros determinaba el fenómeno de la contracción cronológica que favorecía la permanencia en la memoria de los hechos de manera más natural que la sucesión lineal. La narración se funda sobre una organización e interpretación de la memoria que pasaba por mapas cognitivos dibujados por la oralidad y su combinación con la escritura. Mapas que hoy difícilmente entendemos porque están marcados por los estados emotivos y las valoraciones morales que acompañaban los acontecimientos narrados. La música tiene en esta literatura la función de reactivar recuerdos, así como en el repertorio litúrgico despierta en el oyente referencias para reconocer celebraciones específicas y momentos rituales.

El análisis de la relación entre memoria y música, binomio inextricablemente presente en el sistema de composición de la monodia medieval, tiene que considerarse el hilo conductor del proceso de composición²³. En el caso de los sistemas de composición del repertorio mariano, la melodía tiene la función de re-evocar, ampliando la red de significados que emergen desde una primera percepción del texto. La *conditio sine qua non* de este proceso de decodificación de los significados es la facultad del público destinatario en el reconocer los referentes intertextuales. La música activa recuerdos interactuando entre los tres tipos de memoria: la episódica, que permite el recupero de acontecimientos específicos; la semántica, que activa los mecanismos conscientes de la facultad de asociación; la procesual, que actúa en los procesos de fijación a largo plazo²⁴. La práctica del *contrafactum*, basada en el préstamo y reutilización del material musical preexistente, constituye un elocuente ejemplo de intermediación entre acción de la memoria e identificación de su referente. La individuación de un motivo musical determina la activación de la memoria semántica, que requiere un referente cultural y una capacidad de decodificación por parte del público. En nuestro repertorio tenemos que reconocer la función doble

²³ K. K. Shelemay (2006), *La musica e la memoria*, en “Enciclopedia della musica”, V, 126-147. Milano: Einaudi.

²⁴ U. Neisser (1967), *Psicologia cognitivista*, 126. Firenze: Giunti.

de la melodía, que en la elección de sus elementos constituyentes y su disposición contribuye a la eficacia mnemotécnica y añade un *plus* de sentido a la narración.

En fin, la melodía elegida en el repertorio mariano de milagros actúa ampliando, aclarando y comentando significados tal vez sólo sugeridos por las palabras. En esta perspectiva, la música se hace portavoz de aquel sabor de proustiana memoria, en una dimensión donde los antiguos sonidos vuelven en su eterno perdurar para recordar, ultrapasando nuestra humana condición, y así renovando los efectos prodigiosos del milagro *in eternum*²⁵.

MILAGROS EUCARÍSTICOS EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

La presencia del milagro eucarístico en los poemas alfonsíes (CSM 104, 128, 149 y 208) se enlaza con la corriente teológica y apologética promovida por las negaciones heréticas de la transustanciación. Corriente que se iba haciendo camino desde el siglo XI con Berenguer de Tours (1088) hasta el siglo XIII con Rodulfo de Ardens (1216) y que caracterizaba especialmente las herejías cataras y albigenes. Una situación peligrosa para la Iglesia que requirió la convocación de un Concilio (Letrán 1215) y la intervención de reconocidos teólogos como Cesareo de Heisterbach que dedicó unos setenta relatos sobre el tema eucarístico (*Dialogus*, dist. IX).²⁶ Cuatro entre las *Cantigas* marianas narran milagros eucarísticos: historias que cuentan los usos sacrílegos de la Hostia consagrada, que nos revelan un universo donde la creencia religiosa y la hechicería se mezclan.²⁷ El análisis de estas composiciones deja emerger diferentes estrategias poéticas y musicales para evocar y reafirmar la sacralidad del *Corpus Christi*. El potencial performativo se aprecia en la presencia de paralelismos y convergencias melódicas, métricas y de rima, consecuencias directas de una intencionalidad de crear una red de correspondencias significativas, sea desde la eficacia mnemotécnica como desde la voluntad de añadir matices semánticos que, en este caso, miran a la reafirmación de la verdadera presencia de Cristo en la Hostia consagrada. La CSM 104 *Como Santa Maria fez aa moller que qeria fazer amadoiras a seu amigo con el corpo de Jhesu Cristo e que o tragia na touca, que lle correse sangui da cabeça ata que o tirou ende* nos cuenta el hurto de una Hostia en una iglesia de Caldes de Rey (Galicia) por parte de una mujer que quería hacer un hechizo para seducir y enamorar a un escudero que había sido su amante.

²⁵ M. Proust (1913), *Recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de chez Swann*. Paris: Grosset.

²⁶ Cesareo de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, edición de J. Strange, 2 volúmenes, Colonia, 1831.

²⁷ *Cantigas de Santa Maria*, ed.W. Mettman, Clásicos Castalia, Madrid, 1988, 3 voll.: CSM 104, vol. II p. 18; CSM 128, vol. II p. 82; CSM 149, vol. II p. 135; CSM 208, vol. II p. 257.

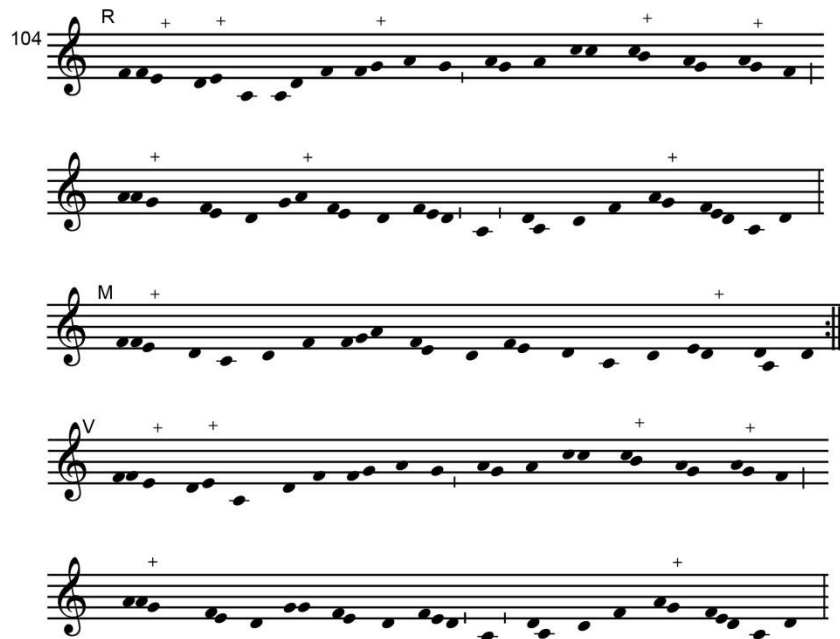
En la versión de la narración alfonsí se entrelazan temas como la presencia real del Cuerpo de Cristo en la Hostia que determina su potencial milagroso, la creencia supersticiosa del poder de la Hostia para elaborar hechizos, y en fin el castigo de la Madre de Dios que se manifiesta en forma de sangre roja que brota desde la toca (prenda de vestir que cubre la cabeza) de la mujer profanadora. La descripción de como la mujer “sintió y vio” la sangre caliente y roja nos conduce al carácter performativo del texto alfonsí, que mira a promover la participación del oyente a través la sollicitación de sus sentidos. Otros elementos performativos se pueden hallar en la estructuración métrica y melódica del poema que se despliega en versos de 15 sílabas cantadas con fórmulas melódicas típicas y significativas para la mnemotécnica. Se trata de las mismas fórmulas en modalidad de *protus* auténtico que hallamos en la CSM 128, una composición también estructurada en versos de 15 sílabas.

<CSM 104> (E2: 104/ To: 96)/ virelai/ Caldas del Rey (Pontevedra)/ 113

R *Nunca ja pod' aa Virgen / ome tal pesar fazer,
como quen ao eu fillo, / Deus coida escarnecer.*

M *E o que fazer coida, / creed' aquesto por mi,
que a quel escarno todo / a de tornar sobre sí.*

V *E daquest' un gran miragre, / vos direi que ,eu oí
que fezo Santa Maria; /oyde-mio a lezer:*



Otro prodigio eucarístico, consecuencia de otra hechicería, se narra en la CSM 128 *Esta é do Corpo de Nostro Sennor, que un vilão meterá en hũa sa colmêa por aver muito mel e muita cera; e ao catar do mel mostrou-sse que era Santa Maria con seu Fill' en braço*. Se trata de una *Cantiga*, como las CSM 104, 149 y 208, perteneciente al ciclo de los ejemplos contra las herejías y las creencias supersticiosas alrededor de la transustanciación. Aquí el protagonista es un aldeano que roba una Hostia consagrada y la pone en su colmena, siguiendo el consejo de una vieja hechicera, para lograr más abejas y sacar más miel y cera; así pues, cuando por fin vuelve a comprobar el estado de su colmena se encuentra la Virgen con el Hijo en brazos. Este milagro, narrado ya por Pedro el Venerable (+ 1156) y difundido por Cesareo de Heisterbach en *Octo libri miracolorum*, aquí se enriquece de la presencia de Santa María, que siempre está al lado de su Hijo. La aparición milagrosa de la Virgen y de su Hijo en la colmena es demostración tangible de la real presencia de Cristo en la Hostia. Un milagro que en la *Cantiga* se celebra con una procesión a la colmena, después de informar el capellán de la aldea que anuncia el prodigio con un repique de campanas. El final del poema describe la ida procesional a la colmena, refiriendo con minuciosos detalles el intenso olor de lirios, violetas y rosas que sale de la colmena y de cómo se llevan la Madre de Dios en procesión para colocarla encima del altar. La referencia al olor de flores que envuelve la colmena es significativa en una trama textual estructurada sobre bases performativas, porque alimenta nuestros canales de percepción y nos acerca a través de los sentidos a la dimensión trascendental del acontecimiento. En fin, la

narración acaba en un marco litúrgico con el canto de las Horas litúrgicas y la celebración de la Misa, con la clara intención de devolver el *Corpus Christi* a su dimensión sagrada y ritual.

<CSM 128> (E2: 128)/ virelai/ *Frandes* (Fiande)/ 131

R *Tan muit' é con Jesu-Cristo /Santa Maria juntada,
que u quer que a el achen, / ela con el é achada.*

M *De tal razon un miragre / vos direi maravilhoso,
que mostrou Santa Maria / con seu Fillo grorioso*

V *a un vilão que era /d' abellas cobiiçoso,
por aver en mel e cera / que lle non custasse nada.*

The image displays six staves of musical notation for the Cantiga CSM 128. The notation is written in a single system with six staves. The first staff is labeled 'R' and the third staff is labeled 'M'. The fifth staff is labeled 'V'. Each staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a medieval or early modern setting. There are four '+' signs above each staff, indicating specific rhythmic or melodic features. The number '128' is written at the beginning of the first staff.

Esta *Cantiga*, que nos cuenta un prodigio eucarístico, presenta la misma estructura métrica de la CSM 104, la del hechizo erótico: versos de 15 sílabas. Así pues, las fórmulas melódicas en *protus* auténtico también son las mismas, distribuidas respetando los acentos del

texto y según una trama propia que igualmente deja emerger un esqueleto común y unos mismos pilares tonales.

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is divided into two systems, each starting with a measure number: 104 and 128. The first system (measures 104-117) is marked with a 'R' (Re) and the second system (measures 128-141) is marked with an 'M' (Mi). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. Several melodic phrases are circled in colored ovals to highlight specific formulas: red ovals highlight phrases in measures 104, 105, 117, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 140, and 141; blue ovals highlight phrases in measures 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, and 141; green ovals highlight phrases in measures 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, and 141. Small '+' signs are placed above various notes throughout the score, likely indicating fingerings or accents.

Podemos apreciar la presencia de las mismas tres fórmulas melódicas distribuidas en diferentes puntos de las composiciones que dibujan una trama ya conocida, creando, sobre todo

en fase de entonación y cadencia, unos eficaces anclajes para la memoria de sus receptores. La intención era la de reactivar la memoria de un patrimonio melódico compartido que conllevaba un potencial semántico relacionado con la presencia del *Corpus Christi*, con su uso sacrílego y con la intervención milagrosa de la Virgen.

La CSM 149, *Como un preste aleiman dultava do Sacramento [do corpo]de Deus e rogou a Santa Maria que lle mostrasse ende a verdade; e Santa Maria assi o fez porque era de bôa vida*, pertenece al grupo que narran milagros eucarísticos y, en este caso, sobre las dudas alrededor de la real presencia del Cuerpo divino en la Hostia consagrada. El protagonista es un capellán alemán escéptico que pide a la Virgen una prueba de la transustanciación. Así pues, la Hostia desaparece y, en su lugar, la Virgen aparece con su Hijo en los brazos, demostrando que la Hostia con la consagración se convierte en “carne pura”.

<CSM 149> (E2: 149)/ virelai/ Alemania/ 146

R *Fol é a desmesura*

quen dulta que tornada

a Ostia sagrada

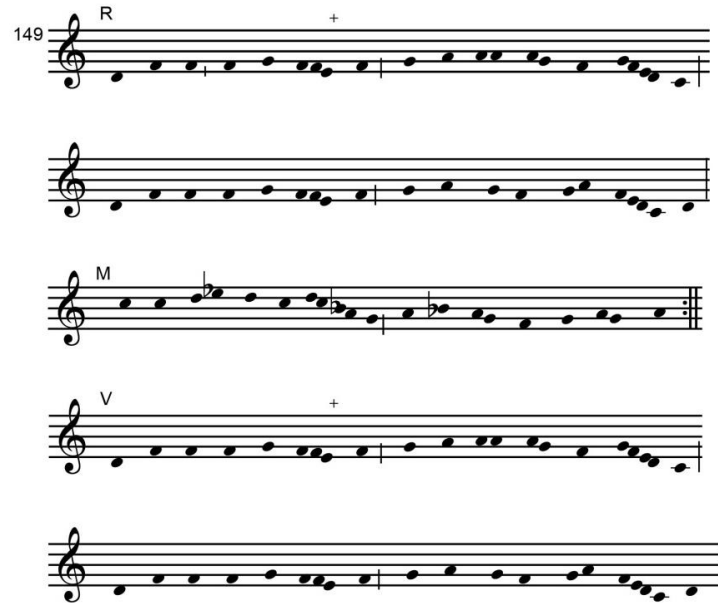
non é en carne pura.

M *Mas, como cuidar deve / null' ome que non possa*

a Ostia ser carne, / pois que Deus quis a nossa

V *prender e seer ome / e resurgir da fossa,*

por seu poder tod' esto / que [é] sobre natura?



Como las otras *Cantigas* eucarísticas, la estructura melódica aquí también se construye sobre fórmulas de *protus* auténtico, algunas estandarizadas como las de cadencia y otras divergentes i extravagantes como las de la mudanza. La palabra más importante, eje central de la composición, *Ostia sagrada* (CSM 149, refrán) es reiterada en la CSM 128 (v. 65) con un juego de rimas en -ada a través de los adjetivos: *juntada, achada, rogada, dentada, avondada, demorada, abraçada, preçada, onrrada, rosada, catada, sagrada, loada* (CSM 128).

Otro sacrilegio alrededor de la Hostia se narra en la CSM 208 *Como ûu erege de Tolosa meteu o Corpo de Deus na colmêa e deu-o aas abellas que o comessen*. El protagonista de esta *Cantiga* es un hereje albigenso de Tolosa que después de hurtar la Hostia consagrada, escondiéndola en la boca, la pone en una de sus colmenas para que se la coman las abejas y al cabo de días va a controlar lo sucedido. Según la narración del poema alfonsí el interior de la colmena se ha convertido en una capella con un altar central y encima la imagen de la Madre de Dios y su Hijo que desprende un “*odor tan saboroso que logo foi convertido*” (CSM 128, v. 44). En fin, la vista de la Virgen y el olor crean las condiciones para la conversión del hereje, que corre al obispo para anunciar el prodigio. A partir de entonces esta colmena acabará siendo lugar de destino de procesiones para loar la Virgen (CSM 128). Aquí vuelve la estructuración métrica en versos de 15 sílabas (CSM 104 y 128) y vuelven las mismas fórmulas melódicas típicas del *protus* auténtico (CSM 149).

<CSM 208> (F: 94)/ virelai/ Tolosa (Guipúzcoa)/ 192

R *Aquele que ena Virgen / carne por seer veudo
fillou, ja per ren non pode / seer menllur ascondudo.*

M *Ca assi como dos ceos / deceu e que foi fillar
carne da Virgen mui santa / por sse nos ben amostrar*

V *de com' era Deus e ome, / esto non é de negar,
ca macar seja o seu Corpo / en qualquer logar metudo*

The image shows three musical staves, each representing a different cantiga. The first staff is labeled 'R' and the second 'M'. The third staff is labeled 'V'. Each staff contains a single line of music in a treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff starts with a '208' in the margin. The notation is simple and appears to be a melodic line for a song.

Melódicamente las cuatro composiciones se estructuran a partir de una serie de fórmulas estereotipadas en *protus* auténtico, pero son la CSM 104 y la CSM 128 las que utilizan de forma periódica los mismos incisos, con pocas variantes. Por otro lado, desde el punto de vista de las rimas son las *Cantigas* 104 y 208 las que presentan una red de correspondencias, a menudo las mismas palabras, que dejan suponer una estrategia compositiva compartida.²⁸

Convergencia de rimas y palabras:

- *fazer, escarnecer, lezer, perder, aver, prender, erger, ver, viver, correr, responder, merecer, prazer, meter* (CSM 104) *aver, creer, dizer* (CSM 208)
- *mí, si, oý* (CSM 104) *assi, bevi, y* (CSM 208);
- *sazon, escudeiron, enton* (CSM 104) *entençon, felon, non* (CSM

²⁸ M. P. Betti, *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pacini editore, , Pisa, 1997.

- 208);
- *buscar, dar, furtar* (CSM 104) *fillar, amostrar, negar* (CSM 208);
 - *coidou, guardou, passou* (CSM 104) *comungou, passou, levou* (CSM 208);
 - *mentir, viir, partir* (CSM 104) *oyr, departir, encobrir* (CSM 208);
 - *viu, feriu, oyu* (CSM 104) *viu, cousiu, sentiu* (CSM 208);
 - *ben, poren, ten* (CSM 104) *ben, re, sen* (CSM 208);
 - *pavor, loor, Sennor* (CSM 104) *loor, Sennor, labor* (CSM 208).

El paralelismo de rimas y léxico en rima entre la CSM 104 y la CSM 208, que además presentan coincidencia numérica siendo cada una respectivamente el doble y la mitad de la otra, es la consecuencia de unas estrategias compositivas que miran a la caracterización temática de los poemas. Ambas relatan milagros que se producen alrededor de la profanación del *Corpus Christi*, en la CSM 104 utilizada para confeccionar un filtro de amor y en la CSM 208 manejada por un herético para lograr aumentar la producción de sus abejas. En los dos casos la Hostia fue conseguida comulgando, a través del sacramento de la Comunión, escondida entre los dientes y finalmente robada. La correspondencia temática (*razo*) se refleja en la elección del léxico y de la rima (*mot*) y en la tría de los mismos incisos melódicos y de la misma estructuración métrica (*so*).²⁹ La reminiscencia del *Corpus Christi* en las *Cantigas* se sirve de diferentes estrategias, desde la lexical hasta la musical, para recrear y representar, en el sentido de volver a hacer presente, una realidad ya conocida a través del ritual eucarístico. En la obra alfonsí la posibilidad de percibir con los sentidos da un grado de comprensión más profunda a los hechos narrados y constituye una *conditio sine qua non* para lograr remover el *afectus*, o sea las emociones más profundas de los oyentes.

La red de relaciones intertextuales e intermelódicas que se pueden reconocer en la composición de las *Cantigas* marianas tienen la finalidad de amplificar la eficacia performativa, porque permiten al oyente percibir a través del cuerpo y de las emociones. El sistema de composición teje una trama que actúa sobre la memoria solicitando los sentidos y permitiendo, en este caso, recuperar la presencia real del cuerpo de Cristo para poder “percibir” con toda su magnitud la potencia del milagro. Solo a través de una lectura que tenga presente la capacidad de recepción de los destinatarios, que reconocen los significados que conlleva cada palabra, rima o inciso melódico, se puede recuperar el mundo de voces que está detrás de cada poema alfonsí. Así pues, cada composición en su forma escrita representa una constelación de referencias textuales y melódicas que nos permiten recuperar memorias, creencias y universos

²⁹ J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, 1983.

simbólicos que eran patrimonio de los destinatarios. Solo a partir de una lectura performativa de los textos logramos vislumbrar el universo que anida detrás del primer nivel semántico, que no es ni más ni menos que el patrimonio de historias, tradiciones y reminiscencias que Peter Dronke define con la expresión: “*les chose derrière les chose*”.

REFERENCIAS

AUSTIN, J.L. “Performative Utterances”. In **Philosophical Papers**. Oxford: Clarendon Press, p. 220-239.

BECKWITH, S. **Christ’s Body: Identity, Society and Culture in Late Medieval Writing**, Routledge: London and New York, 1993, p.61.

BETTI, M. P. **Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia**. Pacini editore, , Pisa, 1997.

CHOBHAM, Thomas de. **Summa confessorum**, ed. F. Broomfield, Louvain et Paris, 1968, p. 143.

CANTIGAS DE SANTA MARIA. ed.W. Mettman. In: **Clásicos Castalia**, Madrid, 1988, 3 voll.: CSM 104, vol. II p. 18; CSM 128, vol. II p. 82; CSM 149, vol. II p. 135; CSM 208, vol. II p. 257.

COLANTUONO, El bon son en las Cantigas de Santa Maria. In: **Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos**. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), Barcelona, ed. H. Gonzáles Fernández y M.

_____. M. I. (2015). *De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las Cantigas de Santa Maria*. In “**Boitatá**”, Revista de Literatura oral de la Universidad de Londrina (Brasil), n. 19 *Voz, poesia e performance na Idade Média*.

GRUBER, J. **Die Dialektik des Trobar**, Tübingen, 1983.

LAMA LÓPEZ, X. Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 1219-1231, In; **L’intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria**, **Medievalia**, Revista d’Estudis Medievals, XVI/2013, 81-90.

LANGER, S. *Filosofia in una nuova chiave*. **Linguaggio, mito, rito e arte**, Roma, Armando Armando, 1972.

LOVE, N. **The Mirror of the Blessed Life of Jesu Christ.** ed. de Lawrence Powell: London, 1908, p.8-9.

MENEGHETTI, M. L. (1992). **Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo.** Torino: Einaudi.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia della percezione.** Milano, Il Saggiatore, 1980.

NEISSER, U. (1967). **Psicologia cognitivista.**126. Firenze: Giunti.

OLDONI, M. (1997). “I luoghi della cultura orale”. In **Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo.** a cura di G. Musca, Bari: Edizioni Dedalo, pp. 373-388

PROUST, M. (1913). *Recherche du temps perdu*, vol. I: Du côté de chez Swann. Paris: Grosset. Cesareo de Heisterbach. IN: *Dialogus miraculorum*, edición de J. Strange, 2 volúmenes, Colonia, 1831.

ROSSELL, A. Rossell (2010), **Literatura y oralidad: música, lenguas e imitación intersistémica**, in “Cognitive Philology”, n.3, 2010. Roma: Università degli Studi Sapienza.

SAN VICTOR, Hugo de. *De sacramentis legis naturalis et scriptae*, PL 176, 18B-42B. - *De sacramentis christianae fidei*, PL 176, 173A-618B.

SCHMITTJ. C. Schmitt. “El cuerpo en cristianidad”. In **Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna.** n. 31 (1998), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia Antigua y medieval, Buenos Aires, pp. 51- 62.

SHELEMAY, K. K. (2006). *La musica e la memoria*, IN: **Enciclopedia della música**, V, 126-147. Milano: Einaudi.

TAGLIFERRI, R. **La magia del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica**, ed. Messaggero, Padova, 2006.

TOMATIS, P. *Accende lumen sensibus.* In : **La liturgia e i sensi del corpo**, Roma, Edizioni liturgiche, 2010, pp. 394-396.

TERRIN, A. N. Il rito. In: **Antropologia e fenomenologia della ritualità.** Brescia, Morcelliana, 1999.

ZUMTHOR, P. (1987). **La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale.** Paris: Editions du Seuil. Ed. italiana (1990). *La lettera e la voce. Sulla “letteratura medievale”*, Bologna: Il Mulino; *Idem* (1999), Una cultura della voce, Lo spazio letterario del Medioevo. Medioevo Volgare, Roma: Salerno, I/1.

[Recebido: 26 fev. 2020 – Aceito: 26 abr. 2020]