

# El mar de Meendinho

JOSÉ LUIS VARELA  
*Universidad Complutense*

Golosa de todo color local y ávida de singularidades diferenciadoras, tanto la historia política como la literaria que nacen con el gusto particularista del Romanticismo se orientaron con preferencia por una pasión analítica que conducía a lo característico, exclusivo o típico (lo *enxebre*, en el caso de Galicia). Esta pasión identitaria tuvo en el último tercio del XIX, como es bien sabido, una adhesión bastante generalizada en la «literatura regionalista», que, como la nacionalista posterior, procuraba ahondar en el parcelamiento o agrietamiento de la nación superior —es significativo, a este respecto, el título de una revista de entonces, *A pequena Patria*— con el propósito de exaltar lo que diferencia y separa, no lo que consolida y justifica la convivencia; como si las variedades en un todo armónico no constituyesen precisamente la riqueza de este y la garantía de esa convivencia, al igual que ocurre o debiera ocurrir en la unidad familiar, donde no se concibe que la insistente alegación de las diferencias psíquicas o físicas, que están en la raíz misma del acuerdo, favorezcan su subsistencia.

El gran acontecimiento de la publicación de los Cancioneros gallegoportugueses contribuyó, sin duda, a la conciencia generalizada de la singularidad de esa comunidad, que vino a sumarse a la evidéntísima de su lengua, entonces en plena restauración literaria, y a la menos evidente del celtismo de su población. Pues bien, uno de los más consumados y misteriosos poetas de esos Cancioneros será el objeto de la nueva lectura crítica, que aquí se propone. Se trata de un gran artista del que poco más sabemos que su nombre, y este no seguro: Meendinho. Uno sospecha, como luego veremos, que bajo el harapiiento manteo de este juglar medieval, que además remata su desdén

por la fama con un diminutivo, se esconde un culto trovador, acaso noble o clérigo, rebozada su indiferencia por el humorista, y nos deja, ahí es nada, la más popular y hoy famosa cantiga que hayamos conservado, en la que no es imposible advertir un simbolismo conducente a una de las cuerdas más sutiles y hondas de la misma Galicia:

Sedíame eu na ermida de San Simión  
E cercaronmi as ondas, que grandes son.  
Eu atendeendo meu amigo. E verrá? (C.v., 438)

### LIRISMO E IDENTIDAD

Como es bien sabido, hasta hace bien poco esa frondosa arboleda de nuestros Cancioneros medievales resultaba para muchos estudiosos la más importante reserva de la lírica europea y aun la que expresaba los primitivos temas líricos con mayor pureza que el resto de las literaturas románicas. Consecuente con ello, constituía para muchos una de las importantes señas de identidad de nuestro pueblo; de aquí que con cierta pasión —de la que, vive Dios, no están exentos los llamados sabios— se defendiesen aquellas teorías sobre el origen, constitución o singularidad de sus creaciones que favoreciesen su preeminencia sobre las otras.

Sin el menor propósito polémico, ni menos caricaturesco, permítaseme que arranque aquí de unas cuantas opiniones recientes de este tenor. En 1958, un poeta y erudito gallego trasterrado explicaba la general melancolía que empapa este corpus medieval como consecuencia de que el mar no fue para nosotros, como para Portugal, «vieiro grorioso dos emprendimentos oceánicos», sino testimonio del «truncado e fallido destino histórico como nación», mientras la hegemonía naval castellana se orientaba hacia el descubrimiento y conquista de América<sup>1</sup>. Otro ejemplo: uno de los más brillantes y dotados ensayistas de la generación siguiente a la de *Nós* reconoce (1998) en el mensaje de esta poesía medieval «remotas adivinacions (ía escribir profecías) que manan do pasado con enerxía suficiente para nos movilizar como conxunto, esto é, como comunidade integrada»<sup>2</sup>.

---

1. Guerra Da Cal (1958: 145).

2. García Sabell (1998: 12).

Pero no es cosa de acumular testimonios. Baste, como colofón, el reconocimiento de un estudioso, también de 1998, según el cual la adscripción de los eruditos a alguna de las teorías sobre su origen vienen determinadas por preferencias ideológicas, no estrictamente académicas; así, el folclorismo de Teófilo Braga, Carolina Michaelis, Nunes y seguidores —hasta nuestro valioso y añorado Filgueira Valverde—, es, por una parte, consecuencia del goticismo romántico, pero también «de la honda significación que el pasado medieval adquiere en la construcción de los relatos identitarios de los nacionalismos»<sup>3</sup>. O dicho ya en plata: señalar en manifestaciones poéticas populares —los cantos de mayo, por ejemplo— la raíz de la poesía trovadoresca posterior no es sino un modo oblicuo de acentuar el nacionalismo —francés, portugués o galaico— y en consecuencia resaltar la originalidad e identidad de la nación o región correspondiente, como se practicó en toda la Europa posterior a la Revolución Francesa.

Hemos de reconocer varias atenuantes para que así fuera también en el caso de Galicia. Una, muy importante, es el propio volumen de este cancionero: 2116 canciones, más de 500 de las llamadas *d'amigo*, porque la muchacha que canta —aunque el autor sea un hombre— invoca explícitamente a su amigo o amado. De estas 500 (Nunes recoge exactamente 512 en su edición en 3 vols., Coimbra, 1926), 23 brindan un tema marinerero, y los autores gallegos más representados son Chariño (28 canciones, 5 marineras), Martín Codax y Joan Zorro, si este puede considerarse gallego, que no es seguro<sup>4</sup>; menor es la representación de Roi Fernández, Nuno Fernández Torneol o Mendiño (este, como queda advertido, con una única y extraordinaria colaboración). Hay que añadir que tal corpus fue considerado, durante casi un siglo, como la primera manifestación literaria de la Península, y de las más antiguas de Europa, así como la más importante en número.

La singularidad de estas manifestaciones ayuda a que se las identifique también con una de las señas gallegas de identidad: su carácter femenino, por ejemplo, o un aura melancólica, que determinan el hecho de que muchos escritores y críticos aludan a un antecedente étnico peculiar, el celtismo. Si recordamos que el propio Menéndez

---

3. Costa (1998: 57). Este artículo es realmente excelente, y rastrea el aliento reivindicativo de muchos trabajos eruditos, en especial de los partidarios de los orígenes folclóricos de la lírica primitiva.

4. Alvar (1969:13-14).

Pelayo recurría, aunque a título vagamente hipotético, al celtismo gallego para explicar el lirismo de este cancionero<sup>5</sup>, y esto a fines del s. XIX, nada extraño tiene que este tópico —que se inicia con Vereá y Aguiar y llega a informar en el XIX la poesía de Pondal y las reivindicaciones políticas del provincialismo, regionalismo y nacionalismo gallegos posteriores— aparezca aquí y allá, intermitente, pero insistentemente, en la prensa y en la cátedra, a veces asociado al otro elemento singularizador, el femenino, en el «culto de las madres» o el papel asignado a la mujer por los priscilianistas. Pienso que, a tenor de nuevas tendencias científicas y arqueológicas, este inevitable tópico —que tiene, no debemos olvidarlo, un paralelo estrechísimo con lo que ocurre en otras literaturas europeas de la misma época— recibe su responso funeral como símbolo políticocultural cuando Vicente Risco reconoce en nuestros días que «el celtismo no será una raza, pero sí es una conciencia», o cuando, burla burlando, se habla del «controvertido etnos céltico»<sup>6</sup>, porque entonces, admitida su problemática como argumento, se ha desactivado ya totalmente el mito, que hoy, de modo laxo, puede concederse a un establecimiento público, a un club deportivo o a una marca industrial.

#### IDENTIDAD Y «REVOLUCIÓN PALESTINA»

Puede afirmarse que desde el año 1948, exactamente, alguna de esas señas de identidad, vigentes durante una centuria, parecen derrumbarse estrepitosamente ante un descubrimiento filológico que constituye una verdadera «revolución palestina»; digo palestina porque la inició un joven judío de la zona palestina, llamado Stern, famoso desde este año.

Permítaseme que, sin perder de vista nuestro objetivo, se renueve aquí con brevedad y cierta «intrahistoria», lo que es ya del dominio común de estudiosos y estudiantes de nuestros orígenes. Stern, que sabía muy poco español, envía a la revista española de estudios árabes *Al Andalus*, dirigida por don Emilio García Gómez, unas moaxahas hispanohebreas rematadas por unos versos finales en romance, que acaba de encontrar<sup>7</sup>. Estas estrofillas finales, llamadas jarchas,

---

5. Cit. Menéndez Pidal (1919), como punto de partida al «estado de la cuestión».

6. Guerra Da Cal (1958: 148).

7. Stern (1948: 299-346).

son veinte. Da por perdidos los modelos árabes que habían seguido los judíos. Ignora su trascendencia. Ignora, en gran medida, su contenido (árabe y hebreo, como es sabido, dificultan toda transcripción, al practicar una fuga de vocales; el precastellano o mozárabe en que están escritas las jarchas, aunque transcritas con caracteres judíos, es insuficientemente conocido; muchos copistas yemeníes ignoraban absolutamente la lengua de las cancioncillas andalusíes que transcribían). Don Emilio recaba un informe a varios expertos. En primer lugar, envía el texto a Menéndez Pidal, sin éxito; luego, a Dámaso Alonso. Como es bien sabido, Dámaso toca a rebato muy pronto (1949): con estas cancioncillas del año mil —exclama— la literatura española comienza un siglo antes del Poema de Mio Cid, y por lo tanto no comienza épica, sino líricamente; estas canciones se colocan «al frente de toda la tradición lírica peninsular como cabeza común y primer eslabón conocido»; además, este venerable tesoro se sitúa cronológicamente antes de la poesía provenzal, con lo que ya no son los versos de Guillermo de Aquitania los más antiguos versos líricos de una lengua moderna; estos versos mozárabes son, pues, cabeza del lirismo peninsular y del europeo. Eufóricamente, D. Alonso declara la defunción de las tesis de arabistas, mediolatinistas y liturgistas sobre la cuestión de orígenes —lo cual, a la luz de reacciones críticas posteriores, se nos antoja hoy parcialmente evidente— y declara que «un nuevo día amanece en el campo de la investigación filológica, tanto literaria como lingüística»<sup>8</sup>.

Nadie, y menos sus discípulos (a pesar del famoso «al maestro, cuchillada»), va a negar a Dámaso Alonso su fina perspicacia al percibir, primero que nadie —antes, por supuesto, que el propio Stern, entonces un joven investigador, que más tarde, siendo *fellow* en Oxford, rehuiría la cortesía obsequiosa de García Gómez, y ocupado todavía en menesteres humildes para poder subsistir, como el de *baby-sitter*—, percibir primero que nadie, decía, la trascendencia de su descubrimiento. Y menos la imaginación poética con la que nos hizo conocer vivencialmente el nacimiento de estas cancioncillas, al advertir que se trataba, en primer lugar, de cantos de la mozarabía preexistentes a la moaxaha hebrea o árabe de la que colgaban, que un poeta culto, árabe o hebreo de la España musulmana, recogía de la calle con un erudito regusto por lo popular, que glosaba; algo así como en ple-

---

8. Alonso (1949: 297-349).

no s. XX un Eliot acogía en su verso refinado el *collage* de un verso provenzal o italiano de otros tiempos. De este modo, las cuitas de una doncella enamorada, que un poeta anónimo o famoso transcribía, en las que confesaba a su madre o confidente sus zozobras ante la visita de su *amigo*, adquirirían un valor documental y humano que venía a hermanarse —por el tema, por la protagonista y su confidente, por el sentimiento mismo de la muchacha— con las *canciones d'amigo* galaicas, que hasta entonces se habían considerado la aurora del lirismo peninsular. De la honda sima de los siglos ascendía hasta nosotros la voz trémula y juvenil de una muchacha del año 1000 —cien años antes, por lo tanto, de las gallegas—, enferma de dudas por el amado:

Vayse meu corachón de *mib*  
 Ya, Rab, si se me tornarad?  
 ¡tan mal meu doler *li-habib!*  
 enfermo yed, ¿cuánd sanarad?<sup>9</sup>

O sea, la misma experiencia amorosa, la misma protagonista y el mismo destinatario (el *habib* o amigo) en una cantiga de amigo de la España hebraico-árabe-española, pero cien años más vieja. Adiós, pues —al menos provisionalmente—, a la primogenitura gallega, adiós a la singularidad o exclusividad del protagonismo femenino (adiós celtas y priscilianistas); adiós, en fin, a ciertas señas de identidad de una comunidad a la que se ha desprovisto, de un solo golpe documental, de varios privilegios y singularidades.

Aparentemente, decíamos; porque al estupor producido por la novedad siguieron importantes aportaciones nuevas, de las que no es posible su recuento en esta ocasión (Cantera, García Gómez, Stern de nuevo, Millás Vallicrosa, Menéndez Pidal, etc.) con nuevos textos mozárabes y nuevas argumentaciones que cuestionan el problema de orígenes desde nuevas perspectivas y arrojan sobre el debate nuevos problemas, que tampoco parecen adecuados aquí (p. e., la diferente actitud de judíos y árabes en la recepción de las jarchas, el papel verdadero de estas estrofillas en el estrofismo zejelesco, la revitalización, si se quiere parcial, de liturgistas como Millás o folcloristas como Frings, o de arabistas, como nuestro Julián Ribera). Parece de todo punto incuestionable, sin embargo, que la cronología de los textos exhumados favorece la primacía de las canciones mozárabes sobre

---

9. Núm. 9, tanto en Stern (1953) como en García Gómez (1965).

las gallegas conocidas. Parece incuestionable también que las doncellas gallego-portuguesas no están solas en la propagación de sus cuittas eróticas: el lirismo empieza en todas partes con canciones de mujer, de tal modo que la poesía cortesana constituye una reelaboración erudita de *Frauenlieder*, trátase de «Unter der Linden», de Walter von der Vogelweide o «A la fontana del vergier», de Marcabré: un estrato popular subyacente a la poesía culta de los trovadores nos conduce siempre a *chansons de femme* francesas, a cantigas de amigo gallegas o a jarchas mozárabes, incluso a canciones chinas de tipo semejante, y por supuesto a *frauenlieder* inglesas, como las contenidas en el *Exeter Book*, manuscrito del siglo XI.

Pero admitida esta primacía, hay que admitir también un sustrato no documentado y pretrovadoresco en Galicia, atestiguado por innumerables referencias históricas (Diodoro Sículo, Estrabón, Silio Itálico, San Jerónimo, San Valerio, censuras eclesiásticas) que nos hablan de cantos y danzas en los que ha de encontrarse un precedente de los Cancioneros. ¿O es que el lirismo medieval gallego, desarrollado entre 1141 y 1354, nace ya maduro, magistral y autónomo, sin padres putativos ni naturales, antes incluso del virtuosismo provenzalizante?

En este sentido se percibe, con gratitud, una cierta y todavía tímida revalorización de la tesis de Julián Ribera (1912)<sup>10</sup>, parcialmente recogida y parcialmente refutada por Menéndez Pidal, que pretende fijar en su famoso discurso académico en la Española sobre el Cancionero de Aben Cuzmán formas poéticas e ideas de la lírica europea (zéjel, amor cortés) como resultado de la irradiación de un lirismo hispanoárabe en el que divisa, precisamente, la influencia decisiva de un factor social creado por la población gallega de Andalucía. Ribera parte del carácter infinitesimal del semitismo de los árabes españoles. Los Omeyas —recuerda— eran descendientes de esclavas. No eran, pues, árabes, sino hispanoárabes. Practicaban un bilingüismo semejante al de los sefarditas de hoy. Heredaban los apellidos paternos, árabes; a mayor número de apellidos árabes, mayor proporción de sangre hispana. Esta sociedad mixta origina un sistema poético también mixto, como revela el Aben-Cuzmán, que alterna elementos árabes (la lengua, la consonancia, rima común) y no árabes (asunto,

---

10. *Vid.* a este respecto las revalorizaciones de los musicólogos C. Villanueva (1998: 51) y L. Costa (1998: 73).

sistema rítmico, rimas). De modo que el Cancionero no es explicable por la evolución interna del verso árabe y es de origen popular. Y si es popular y carece de tradición árabe, ¿de donde procede?

La Córdoba cosmopolita del s. X —se contesta Ribera— ofrecía una abigarrada muestra de esclavos de razas muy variadas, pero eran los gallegos los más valorados: un esclavo gallego, carpintero o albañil, se cambia por dos de otras razas europeas, por dos berberiscos o sudaneses, y el orden de su valor respectivo es siempre el siguiente: gallegos, catalanes, berberiscos, sudaneses. Además

había un motivo especial para esta preferencia —añade Ribera— aparte de lo que pudieran influir las dotes morales de esa raza paciente, laboriosa y prolífica, y es que los gallegos hablaban una lengua semejante a la que era corriente y usual entre los musulmanes de Andalucía [...] y eso les hacía muy estimables para los servicios domésticos: eran esclavos con los que las señoras musulmanas podían comunicar fácilmente; lo contrario de lo que sucedía con los esclavos berberiscos y sudaneses<sup>11</sup>.

Y efectivamente, el mozárabe de estas señoras —es decir, la lengua de las resurrectas jarchas— estaba, desde el punto de vista evolutivo, en el mismo estadio intermedio del gallego, y por lo tanto más distante del castellano: ambos vocalizaban la *k* agrupada (LACTE > *leite*, no *leche*); ambos mantenían el grado intermedio *ei* en la evolución del diptongo (*çabatair* > *çapateiro*, no *çapatero*), fenómeno que permanece fosilizado en la toponimia (*Junqueira*, *Lanteira*) y ofrece al profano una falsa fisonomía gallega a lo que constituye una supervivencia mozárabe.

Ante ello, la lógica de Ribera es aplastante: o existió una lírica romanceada anterior al s. X —y por lo tanto anterior a la lírica gallega conocida— o hay que suponer una lírica gallega antiquísima, importada por los esclavos, de la que deriva el Aben-Cuzmán.

La aparición de las jarchas confirma, por supuesto, esa existencia; pero no descarta, de ningún modo, la confluencia con una importación de lírica gallega pretrovadoresca. Con todos los respetos que el indiscutible magisterio de Menéndez Pidal merece, cabeza de la filología hispánica por muchos y para muchos años todavía, su aserto de que la importación de una lírica gallega en Andalucía es algo así como llevar hierro a Bilbao, no resulta en este caso muy generosa, teniendo en cuen-

---

11. Ribera (1912: 14).



ta que nos llega precedido de la utilización de Ribera a favor de un lirismo castellano reconstruido tan sabia como conjeturalmente<sup>12</sup>.

## EL MAR Y MENDIÑO

Volvamos a nuestro Mendiño, tras esta breve revisión histórico-literaria del fundamento de algunas reivindicaciones, nacidas con el propósito de elevar al altar de las «señas de identidad» de un pueblo sus cantos primeros, en razón de su antigüedad, su volumen o su singularidad expresiva; a esta cabe añadir, por supuesto, una peculiar posición ante la naturaleza y el paisaje nativos.

Solo un escaso cinco por ciento de las 512 composiciones que componen nuestros tres cancioneros famosos pueden llamarse propiamente marineras; solamente 14 tienen el mar como tema central. No obstante, quien ha leído —o escuchado— a Martín Códax, a Torneol o Mendiño no podrá sustraerse jamás al hechizo de gavio-tas, velas, salitre y olas que orea, impregnando el resto del poemario, en unas marinas o cantigas de romería en las que, sin embargo, no aparecen jamás las velas, sí las olas u ondas, sí las barcas —que trae o lleva el rey con el amado dentro—, sí un frescor de playa semiabandonada a la que ir a bailar las que se saben hermosas y quieren amar al amigo (porque, adelantémoslo ya, el carácter simbólico del mar nos lleva siempre a ritos de fecundidad y erotismo).

Con todo, no hay propiamente paisaje. No podría haberlo. Es naturaleza amiga o enemiga, con la que se habla y desde la que se habla. Un «estado de alma» lo abraza, confunde, anega todo, siendo todo un mismo y único protagonista. Quiere decirse: no existe

---

12. El itinerario de Menéndez Pidal en este asunto (1919, 1937 y 1951) evidencia la inicial influencia de Ribera y su preferencia por el protagonismo de un lirismo castellano sin textos hasta 1948.

1919: Castilla, autora de gestas heroicas, no cantaba en gallego; existía una poesía espontánea, arraigada en la tradición popular, tipo villancico, desde época preliteraria e introducida en la poesía árabe andaluza del s. XI y luego en el Aben-Cuzmán (s. XII).

1937: Ni en la estimación de la mujer ni en la concepción idealista del amor entre los árabes existen incompatibilidades con las canciones andaluzas/provenzales. Esa lírica andaluza —no determinante, sin embargo, de la provenzal— nació de una lírica juglaresca y de ensayos clericales en latín, sobre los que sobrevino el influjo andaluz.

1951: El villancico castellano no procede de las jarchas. Coincidencias estróficas y temáticas permiten concluir que las canciones mozárabes, las de amigo gallegas y los villancicos castellanos son tres ramas de un «robusto tronco milenario», derivado de espontáneos cantos latinos.

la parcelación estética y abstracta que hace de la naturaleza marinera una contemplación, que supone distancia humana, y con la distancia, descripción: líneas, colores, configuraciones con su volumen. Hay «utilidad» —que es la visión «natural» del campesino—, hay consideración de su poder y fuerza mutable —como que remite al amor y al poder político—; no hay autonomía estética, sino naturaleza personificada que toma partido en los sentimientos humanos y aun los expresa. En Martín Códax, estrechamente vinculado a la hermosa ría de Vigo, no hay paisaje: el mar es un escenario casi indiscriminado, un referente o interlocutor del que poco más sabremos que es *levado o salido*, pero que puede haber visto al amado:

Ondas do mar de Vigo,  
Si vistes meu amigo,  
E ai Deus, se verrá cedo. (C.V., 884)

Tampoco un almirante, como Don Payo Chariño, se entretiene en el paisaje: considera, como un versado cortesano, la superioridad de la «coita de amor» —que puede conducir a la muerte— a la «coita do mar», en un torneo conceptuoso que anticipa a los petrarquistas españoles del s. XVI:

Cuantos hoxe andan en o mar aquí  
Coidan que coita no mundo non ha  
Senon do mar, nen outro mal xa.  
Mais doutra guisa acontece hoxe a mi:  
Coita de amor me faz escaezer  
A muy gran coita do mar, e teer  
Pola maior coita de cantas son  
Coita de amor a quen a Deus quer dar. (C.V., 251)

Y si el Almirante desvincula por un momento la consideración del mar de la del amor, parece de nuevo, en otra cantiga, un cortesano o un labriego quien hizo del mar un oficio y su fortuna:

O mar dá muito e creede que non  
Se pode o mundo sen él gobernar  
e pode muito e ha tal razón  
que o non pode ren apoderar  
deshí o mar é temudo que non sei  
quen o non tema, e contarvos hei  
ainda mais e xulgademe enton:  
e no mar cabe cuanto hí quer saber  
e mantén muitos e outros hi há  
que o mar quebranta e que faz morrer

enierdados, e outros ha a quen da  
grandes herdades e muito outro ben.

.....

E da mansedume non vos quero dicer  
do mar... (C.V., 256)

Mansedumbre, poder, riqueza o muerte: es lo que un labriego diría de la naturaleza, objeto de utilidad práctica...; solo que el Almirante ha recogido la imagen cotidiana de su mar para no hablar del mar, ya que su poder o mansedumbre son una simple metáfora de la persona del Rey. Tampoco aquí un hombre de mar (Códax, por mucho que admire el mar de Vigo, habla siempre desde la costa) se enfrenta directamente con el océano: es una metáfora del poder político, como vieron Cotarelo o doña Carolina Michaelis de Vasconcelos<sup>13</sup>.

Por la infinitud del sufrimiento amoroso, por su aniquiladora potencia, los ejemplos aducidos nos van aproximando a una equivalencia tópica de estas canciones: amor y mar conducen a la muerte. Pedro Meogo lo formula concisa, bellamente:

Tal vai o meu amigo  
Con o amor que lle eu ei  
Como cervo ferido  
De monteiro d'El Rei  
.....  
E se él vai ferido  
Irá morrer al mar (C.V., 791)

En otras ocasiones es la amada quien se muere de amor al ver que el mar no trae en una de las barcas al amigo que llevó el rey. Dice Torneol:

Vi eu madre andar  
As barcas en o mar  
E moirome de amor! (C.V., 246)

## MAR, AMOR, IDENTIDAD

Ya es hora de volver a Mendiño. El texto completo de su cantiga d'amigo, en la reciente y acertada lectura de Tavani<sup>14</sup>, dice así:

---

13. Este rey era Don Sancho o Alfonso X, según Cotarelo (1934: 148) o doña Carolina Michaelis (1904: II, 426).

14. Tavani (1988: 59-61).

Seiam'eu na ermida de San Simi3n  
e cercaronmi as ondas, que grandes son.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3?

Estando na ermida ant'o altar  
cercaronme as ondas grandes do mar.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3?

E cercaronmi as ondas, que grandes son;  
non ei í barqueiro nen remador.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3?

E cercaronmi as ondas do alto mar;  
non ei í barqueiro nen sei remar.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3?

Non ei í barqueiro nen remador:  
Morrerei eu fremosa no mar maior.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3?

Non ei hí barqueiro nen sei remar,  
morrerei eu fremosa no alto mar.  
Eu atendendo meu amigo. E verr3? (C.V., 438)

Y comenzando por el principio, que suele ser lo obvio: estamos ante una canción o cantiga, algo pues musical; ya Jacobo de las Leyes advertía que «cantiga tanto quiere decir como canción»; algo cantado al son de un instrumento que, monocorde, repite con leves variantes —paralelismo, *leixa pren*— un mismo contenido simple que, por su lirismo —un lirismo con asomo permanente de lo trágico— repite continuamente, para mantener la intensidad de su enunciado. La falta de elementos progresivos (todo es estático, menos el mar amenazante: la muchacha *espera*, sentada en una ermita, ante el altar, a un barquero o remero que no sabe si llegará a tiempo) colabora a esa melancolía que presiente un final inevitable (*morrerei eu fremosa no alto mar*). El autoelogio apositivo *fremosa* acentúa el contraste con la situación; nos revela también que la canción, como todas las de amigo, está escrita por un hombre, que sabe poner la cuita amorosa en la boca de las verdaderas protagonistas del amor.

Pero este gran poeta, que oculta su paternidad en un posible seudónimo, utiliza la argucia de fijar con un topónimo la *dramatis scenae*: la isla de San Simón. Este topónimo constituye un peligroso acantilado para muchos lectores y críticos: *¿olas grandes, ondas grandes, alto mar, mar maior* en las proximidades de Redondela, protegida del mar abierto, en una ermita aldeana, próxima a la costa? ¿Es posible que no venga el amado, al que espera en la ermita, como barquero que supla su incapacidad para el remo? No hay posibilidad de

mar mayor en ese recodo abrigado de la ría; la identificación topográfica está errada, dice Nunes<sup>15</sup>.

Lo errado es sin duda la lectura literal-positivista de estos versos, porque soslaya el refinamiento artístico del gran Mendiño. La muchacha espera. Espera, pero el amigo no llega a la cita. *E verrá?*, se pregunta al final del refrán en todos y cada uno de los dísticos. La angustia, la esperanza y desesperanza alternantes hacen subir a términos mortalmente intolerables las olas de su sentimiento amoroso. No hay otras olas. No hay otro mar más peligroso, hondo y amenazante. El mar, como ya sabemos, es imagen del amor y este puede conducir a la muerte. No hay mar mayor ni olas más altas que las que inundan y amenazan a la que espera a un barquero que sabe remar en el amor. Nada nuevo, en realidad, aunque dicho prodigiosamente, artificioosamente, si se quiere maliciosamente, porque el topónimo (San Simón) fija de modo realista lo que luego nos dispara hacia el símbolo. Sabemos que el agua, tanto en la tradición cristiana como en la judía, remite al origen de la creación, pero al tiempo que significa la fuente de la vida, puede significar también la de la muerte. Puede crear y puede matar. Como el amor.

El juglar Roi Fernández es autor de una cantiga cuya simbología del agua resulta transparente. Constituye una preciosa charnela o fíbula medieval que se empareja, y sin quererlo aclara, a la de Mendiño. Sin artificio alguno, el juglar identifica ondas marinas con sufrimiento amoroso, lo que le obliga, al contemplar las olas, a maldecir del mar de su amor:

Quando eu vexo las ondas  
e las muito altas ribas,  
logo mi veen ondas  
al cor por la velida:  
¡maldito sea el mare,  
que mi faz tanto male!  
Nunca vexo las ondas  
nen las mui altas rocas  
que mi non veñan ondas  
al cor pola fremosa.  
¡Maldito sea el mare  
que mi faz tanto male! (C.V., 488)

---

15. Nunes (1928: III, 688).

También aquí, como en Mendiño, se elimina todo paisaje que no sea íntimo: las altas ribas o las altas olas abstractas del sentimiento son un dato externo poderoso, aniquilante, equívocamente objetivo, que ilustra una pasión obsesiva, recurrente, monótona, exaltadora y destructora a la vez. Porque la narración fingida de Mendiño, apenas incoada, se acaba: carece de desenlace. ¿Ahogará el mar de San Simón a la muchacha o cae esta en brazos de su barquero? Todo constituye una anécdota significativa sin final feliz ni infeliz. Es un fragmento lírico. ¡Prodigioso, sabio y moderno y modesto Mendiño!

El poeta José María Álvarez Blázquez suplió la absoluta carencia de noticias sobre el hombre y su obra con una estampa biográfica en la que el juglar va de prado en prado, de feria en feria, de villa en villa, siempre al hombro su viola, *mendicando* por los patios o solanas de los señores un mendrugo de centeno o un cuenco de mosto que le permita seguir su peregrinaje de pobre juglar itinerante, citolón siempre al hombro<sup>16</sup>. Reconozco que mi imagen sería otra. Por el contrario, es la de un trovador culto, quizá hidalgo o noble, amigo del mundo juglaresco, al que obsequia de vez en cuando con una joya poética, de cuyo destino se desentiende; o quizá de un segrer profesional, que cobra por sus creaciones, malvendidas porque procede de una clase elevada y venida a menos; o de un clérigo letrado, amigo también de la juglaría, pero al que trae sin cuidado la fama mundana, que no necesita para esta ni para la otra vida. Se trata, en todo caso, de un artista identificado con los gustos y la entraña de su pueblo y al que se le da una higa el respeto o admiración ajenas, consciente como está de lo que vale y hace: de aquí el seudónimo y el diminutivo, que es un guiño pícaro y desdeñoso a la vez para el mundo. Me recuerda a un excelente poeta y prosista contemporáneo, José Antonio Muñoz Rojas, autor de *Sonetos de amor por un autor indiferente*. Un autor indiferente a la suerte de su obra es también Mendiño, que nos deja una pieza maestra —única por su calidad y por su número—, pero que presupone otras muchas desaparecidas, imprescindibles antecedentes en su carrera hacia el magisterio. ¿O estamos ante otra composición de Martín Codax, con quien muestra paralelismos estilísticos, amén de vecindad —hay un topónimo Mendo en Teis— y devoción por la misma ría de Vigo?

Sea como fuere —topónimo en diminutivo, seudónimo o hipocorístico de Hermenegildo— el autor de una única composición cono-

---

16. Álvarez Blázquez (1952: 117).

cida merece hogar de honor en toda antología medieval y general española.

Pero volvamos por un instante a los primeros versos de su cantiga:

Seiame eu na ermida de San Simi3n  
 E cerc3ronmi as ondas, que grandes son.  
 Eu atendendo meu amigo. E verr3?

A esta presentaci3n sin previo aviso y al mismo nivel de verosimilitud de dos realidades distintas —la topogr3fica y concreta de San Sim3n, con su ermita y altar pueblerinos, y la otra, la imaginativa de un mar que sube s3bitamente, hasta amenazar la vida de la muchacha y sumergir la ermita— ¿no la llamar3amos, setecientos a3os despu3s, realismo m3gico? ¿Y no llamar3a la Po3tica moderna paradigma de lirismo el «suspense» sin desenlace de esta canci3n repetitiva, que utiliza el paralelismo y el *leixa-pr3n* para mecernos en un vaiv3n infinito de oleaje marino, siempre semejante, siempre incesante y cada vez m3s amenazador?

En este misterioso Mendi3o hay todav3a m3s misterios. En el proceso ps3quico de la muchacha, el refr3n, que sigue al d3stico monorrmo de cada estrofa (*Eu atendendo meu amigo. E verr3?*) es anterior cronol3gicamente a la «acci3n»: estaba aguardando a su amigo cuando le acometi3 el mar de su duda amorosa (*cerc3ronmi as ondas, que grandes son*). Entonces entona su mon3logo. Pero ¿a qui3n se dirige? No conf3a sus cuitas a la madre —como ocurre en tantas jarchas o canciones de amigo—, ni a una confidente, ni a un santo o santa del altar de la ermita: se dirige al borrascoso oc3ano de s3 misma, al mar infinito del amor en un mon3logo l3rico/tr3gico que expresa la soledad radical, que pide compa3a a un bien querido y perdido o que se rinde con entrega y pavor a su infinitud. A estos estados llamamos precisamente morri3a y saudade. Una requiere compa3a de algo o alguien ausente; la otra constituye una entrega a un infinito o absoluto, del que el saudoso se hace reh3n.

Hay, pues, se3as de identidad ocasionales y pol3ticas (celtismo, priscilianistas, feminismo de las cantigas de amigo, antigüedad y volumen de ese lirismo, etc.); pero las hay objetivas y permanentes, como la lengua, y esta preferente presencia de la soledad ante el infinito de los propios sentimientos: Rosal3a, medio milenio despu3s de Mendi3o, sabr3 llevarnos de nuevo ante la misma zozobra oce3nica de su paisaje íntimo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1949): «Cancioncillas de amigo mozárabes», *RFE*, XXXIII, pp. 297-349.
- Alvar, Manuel (1969): *Las once cantigas de Juan Zorro*, Granada, Universidad de Granada.
- Cancioneiro da Ajuda*. Ed. de C. Michaelis de Vasconcellos: *vid.* Michaelis.
- Cantigas do mar* (1998): *Homenaxe a Joan de Cangas, Meendinho e Martín Códax*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- Cotarelo, A. (1934): *Cancionero de Payo Gómez Chariño, Almirante y poeta*, Madrid.
- Costa, Luis (1998): «A orixen das cantigas: contexto historiográfico», *Cantigas do mar*, pp. 55-75.
- García Gómez, E. (1965): *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid.
- García Sabell, D. (1998): «Prólogo para a festa dos tres poetas», *Cantigas do mar*, pp. 11-12.
- Guerra Da Cal, E. (1958): «Glosas superficiaes ao tema do mar da nosa lírica primitiva», *Homaxe a Otero Pedrayo*, pp. 145-173.
- Homaxe a R. Otero Pedrayo* (1958): Vigo, Galaxia.
- Menéndez Pidal, R. (1919): «La primitiva poesía lírica española», *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1937): «Poesía árabe y poesía europea», *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 4.<sup>a</sup> ed., pp.13-78.
- Menéndez Pidal, R. (1951): «Cantos románicos andalusíes», *BRAE*, XXXI, pp. 187-270.
- Michaelis de Vasconcellos, C. (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle.
- Ribera, Julián (1912): *El Cancionero de Abencuzmán*, Madrid, Disc.RAE.
- Stern, S. M. (1948): «Les vers finaux en espagnol dans les *muwasah* hispano-hébraïques», *Al Andalus*, XIII, pp. 299-346.
- Stern, S. M. (1953): *Les chansons mozarabes*, Palermo.
- Tavani, G (1988): «Propostas para una nova lectura da cantiga de Mendinho», *Grial*, 99, pp. 59-61.