

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

«EL MAR HOSTIL» EN EL *MILAGRO XIX* DE BERCEO Y EN LA CANTIGA DE MEENDINHO

SOFÍA KANTOR
Universidad Hebrea de Jerusalem

Resumen: La comunicación estudia el motivo de «El mar hostil» en tanto que motivo estructurador de ambos textos. Se realiza un minucioso análisis que determina su realización textual en ambas obras. Se analizan las dos obras determinándose tanto sus estructuras temáticas como en su textura. El análisis de ambas obras muestra que dicha realización está condicionada por las características genéricas y de contexto sociocultural de los dos textos y en su confrontación aparece que las semejanzas se limitan un único elemento temático común, pero sobre todo las divergencias (en realidad, oposiciones): texto narrativo/texto lírico, cuaderna vía/estructura paralelística, contexto religioso/contexto amoroso, devota de la Virgen/joven enamorada. Dichos contextos condicionan el desarrollo y sobre todo el desenlace: salvación milagrosa/espera en vano del amigo ausente y se oponen por sus estructuras: dinámica y cerrada en el milagro/estática y abierta en la cantiga.

Palabras clave: Milagro: santuario, peligro, debilidad, desamparo, ruego a la Virgen, milagro, plegaria de acción de gracias. Cantiga: santuario, peligro, mar hostil, desamparo, muerte, espera en vano.

Abstract: The paper deals with the motif «the hostile sea» in both texts as the element that structure them. A through analysis determine their textual realization. Both works are analysed as well in their structures as in their texture and show that each one is conditionate by their generic characteristics en by their socioculturals context. In the confrontation appears that their resemblances are limited to one only thematic element in common, but becomes clear that there are mostly divergencies (in fact oppositions): narrative text/ lyric text, cuaderna vía/parallelistic structure, religious context/ love context, devout of the Virgin/girl in love and by their structures: dinamic and close in the miracle/static and open the cantiga.

Keywords: Miracle: sanctuary, danger, weakness, helplessness, supplication to the Virgen, miracle, thanksgiving to the Virgen. Cantiga: sanctuary, danger, hostile sea, helplessness, death, waiting in vain.

La presente comunicación estudia el motivo de «el mar hostil» en tanto que motivo estructurador de ambos textos. Se realiza un minucioso análisis que muestra su realización textual en ambas obras.

MILAGRO

El milagro se abre por dos estrofas introductorias en boca del narrador. La primera, 431, constituye el motivo del «anuncio» apunta a la hilación de los milagros como un todo orgánico (*De un otro miraclo*), a la forma de su emisión (*vos queremos contar*), sitúa el relato en un pasado lejano (*en otro tiempo*) y en un espacio (*en un puerto de mar*), el modo de recepción que no es pasiva (*entendredes e podredes jurar*) el milagro será oído y divulgado, y el tema último del milagro, el poder de María que se manifiesta en todas partes (*la virtud de María que es en cada lugar*), tema sobre el que se centra la segunda cuarteta 432, retomando los elementos esenciales: *entendredes*, la Gloriosa poderosa *por todo, en mar e en terreno*, que desarrollan *cada lugar* y apuntando un rasgo esencial de la Virgen y relevante para el milagro, su piedad maternal:

como vale aína, ca non es perezosa
e nunca trovó omne madre tan piadosa

Todavía introductorias pero más específicas las estrofas 433-435, describen y caracterizan el escenario del milagro, el monasterio del Mont Saint Michel¹, situado en una isla y expuesto a las mareas que la asaltan²:

1. Claudio García Turza, Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, edición comentada en, AA. VV. Gonzalo de Berceo, *Obra Completa* con ediciones y estudios críticos coordinado por Isabel Uría, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 553-794. remite en nota 317(a) donde explica que se trata del monasterio del Mont St. Michel. Cf. también el glosario de Devoto a su edición en Odres Nuevos, *Los milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. Prólogo, Glosario y notas a la edición modernizada que ha publicado editorial Castalia en su colección Odres nuevos. Valencia, Castalia, 1958, 115 p. donde anota que este milagro ocurrió en el año 1011.
2. Julián Junquera Llorens, Antonio M. Contreras Martín, «*Los Milagros de Nuestra Señora*» de Gonzalo de Berceo: Isotopías y folklore en lo maravilloso» En *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1995, II, pp. 509-521, p. 512 Señala que entre los lugares que sirven

*fazié la mar por ella **essida e tornada,**
dos veces en el día o tres a la vegada.* (433cd)

El narrador va cerrando el círculo y focalizando el lugar en que va a suceder el milagro, santuario donde ocurren grandes milagros, con datos que funcionan como indicios anunciadores:

Bien dentro enna isla, *de las ondas cerquiella*
de San Migaël era, habié una capiella;
cuntién grandes virtutes siempre en esa ciella,
mas era la **entrada** un poco asperiella. (434)

y sigue contruyendo la peligrosidad del mar en su movimiento, pero aquí tratando la dificultad de escapar a su embate:

Cuando el **mar** querié *contra fuera **essir***
issié fiera priessa, **non** se sabrié **sofrir**,
omne maguer ligero **non** li podrié **foir**,
si ante **non issiesse**, y avrié de **perir**. (435)

de modo que ya aparecen los elementos claves de la historia: los dos actantes *mar*, *omne*, el verbo *essir*, que es palabra clave de estas primeras estrofas, y el peligro de muerte:

mar **essir** a fiera priessa / omne maguer ligero } si non **essir** ante → perir
non poderse **sofrir** / non poder **foir** }

El relato empieza el día de la fiesta de San Miguel con la descripción del mar aparentemente tranquilo, pero que no engaña a los peregrinos y se opone la calma aparente del mar a la fuga de los hombres:

El día de la festa del arcángel precioso,
era el **mar más quedo**, yacié **más espacioso**,
udié el **pueblo** missa **non a son vagaroso**,
fuyén luego a salvo **a corso presuroso**. (436)

de escenario a la realización de un milagro se encuentran lugares acuosos, solitarios, escondidos de difícil acceso y dice que este milagro es el mejor ejemplo citando las estrofas 434 y 435 (aunque el texto que da es de 433 y 434).

aquí se enfrentan los dos adjetivos en iteración sinonímica –que muestran la calma aparente del mar a la fuga de los hombres– constituida por dos circunstancias de modo que muestran la prisa por huír del peligro, el primero dado por la negación del contrario, que se refuerzan entre sí³:

mar quedo, espacioso / omnes non a son vagaroso, a corso presuroso
(no demora) / (prisa)

El relato se focaliza ahora en el tercer actante, la mujer encinta, protagonista en tanto que beneficiaria del milagro y lo que se subraya es su fragilidad e impotencia: *flaquiella e preñada*:

Un día por ventura, *con la otra mesnada*
metióse una femna flaquiella e preñada;
non podió aguardasse tan bien a la tornada,
tóvose por repisa porque era *entrada*. (437)

Se abandona el imperfecto narrativo a favor del indefinido, marcando así su entrada y su distinción del resto: *la otra mesnada* y se sugieren dos espacios opuestos un ‘adentro’ y un ‘afuera’, que suponen ‘peligro’/ ‘inmunidad’ a través de términos que implican dos movimientos opuestos: *metióse* –‘movimiento hacia’– *entrada*, que indica el fin de ese movimiento / *aguardasse*, que en este contexto equivale al movimiento contrario y corresponde a *tornada* que implica el ‘salir’ y separa la mujer del grupo y en el v. *d* se subraya el resultado anímico de su impotencia: *tóvose por repisa*.

En la estrofa siguiente la oposición se centra en ‘cerca’/ ‘lejos’:

Las *ondas* venién *cerca*, las *gentes* *alongadas*,
avié *con el desarro* las *piernas embargadas*⁴;
las compañas non eran de valerli osadas,
en *poquiello de término* *yazién muchas jornadas*. (438)

3. Cf. Jesús Montoya Martínez (ed.), Gonzalo de Berceo, *El libro de los «Milagros de Nuestra Señora»*, edición crítica y estudio, Granada, Univ. de Granada, Series Philologica, 1986, comentario a 436c. «*non a son vagoroso*, ‘no de canto solemne’. En esta estrofa Berceo se muestra irónico y realista. Juega metafóricamente con dos términos musicales “son vagoroso” (‘canto pausado o solemne’) y “corso presurosos” (‘ritmo ligero o sencillo’). La misa era de canto pausado, la salida sí era de ritmo ligero, es decir, la permanencia en el lugar era siempre corta y la salida presurosa».
4. G. Turza: ‘entorpecidas, paralizadas’.

preñada – ondas ‘cerca’ / gentes alongadas ‘lejos’
 poquiello de término / muchas jornadas

oposición dada en los vv. *a* y *d* de la cuarteta y en los versos interiores se destacan los factores humanos:

- en la mujer el *desarro*, estado anímico de angustia y temor con su consecuencia física:
- *las piernas embargadas*
- en las compañías la falta de valor para arrancarla del peligro: *las compañías non eran de valerli osadas*

Cuando *ál no podién* **las gentes con ardura**,
 «¡Válas, Sancta María!» dizién a *gran pressura*;
la preñada mesquina, cargada de *rencura*,
fincó entre las ondas en **fiera angostura**. (439)

Esta cuarteta es desarrollo de los versos *bc* de la anterior. En el ‘afuera’ la gente, impotente, se identifica con la angustia de la mujer: *no podién* retoma *non eran de valerli osadas*, pero *ál* marca un desarrollo narrativo importante: en su aficción, *con ardura*, piden socorro a la Virgen y lo hacen con ahínco, a *gran pressura*, de modo que su papel no es el de un espectador pasivo. En el ‘adentro’ subrayado por *fincó*, *la preñada mesquina*, ya *cercada por las ondas* y no simplemente amenazada por ellas (438a) llena de amarga pena, *rencura*⁵, aparece abandonada al gran peligro, *en fiera angostura*.

Los que eran essidos como no vedién nada,
cuidaban bien sin dubda que *era enfogada*;
dizién: «Esta mesquina fue *desaventurada*,
sos pecados toviéronli una mala celada» (440)

La narración se centra en el grupo del ‘afuera’, que aparece realizando una operación cognitiva *cuidaban*, basada en una apariencia que les parece obvia, *bien sin duda* y deduciendo incluso un juicio moral: sus pecados originaron la desgracia de la mujer, juicio acompañado con una nota de conmiseración dada por *mezquina*. Este grupo, comentando lo ocurrido, *dizién*, funciona como coro glosador, función que luego derivará a la de receptor interno del milagro. Todo este proceso

5. J. Corominas y J. A. Pascual, DCECH. Madrid, Gredos, 6 vols, 1991, 3ª reimpression, IV,767: *rancura* o *rencura* ‘pena’ *Cid*, Berceo, *Roncesvalles*.

cognitivo se revelará falso. El desmentido viene ya en la estrofa siguiente, la suposición errada es precisamente el punto de partida que elige el narrador para resaltar el milagro en todo su alcance, lo maravilloso que supera la razón humana:

Ellos esto diziendo, encogióse la mar,
 en poco de ratiello tornó en su logar;
quisolis grand miraclo don Christo demostrar,
 por ond *de la su Madre* oviéssen *qué fablar.* (441)

La cuarteta apunta no sólo a la recepción del milagro, sino a su transmisión y así el *diziendo* se opone al *qué fablar*: el comentario de un hecho humano a la difusión de un hecho divino, por medio del cual Cristo se manifiesta en todo su poder a través de la Virgen. En los versos *cd* aparece lo que suele ser una de las fórmulas de apertura o de cierre de los milagros: por ejemplo en *75bc*, *235cd*. La fórmula aquí está desplazada al medio del relato, en el momento previo a la revelación del hecho milagroso, constituyendo una prolepsis que lo anuncia.

Ellos, que se querién todos *ir su carrera,*
estendieron los ojos *cataron* a la glera,
vidieron que vinié una *mujer señera*
con su fijo en los brazos en contra la ribera. (442)

La revelación va a empezar por la vista, subrayada por tres verbos que marcan un proceso de percepción voluntaria:

estender los ojos, ‘dirigir la vista’ / *cataron* ‘observar’ > *vidieron*

y contrastan con *se querién ir su carrera*. *Ellos*, el grupo, detiene su partida ante la aparición de la *mujer señera*, que se destaca sola contra la playa llevando a su niño.

Fizéronse *las gentes* todas *maravilladas,*
tenién que *fantasía* *las avié engañadas,*
 pero a *poco d’ora* *fueron certifigadas,*
Rendién gracias a Christo, todas manos alzadas. (443)

La cuarteta está dedicada a los efectos de la aparición y su captación como *mirabilia*. Otra vez se describe un proceso cognitivo humano que, aquí, no alcanza a explicar un hecho sobrenatural: parte del asombro (*gentes maravilladas*) que se traduce en incredulidad, al punto de suponer (*tenién*) que se trata de un engaño

de los sentidos (*que fantasía las avié engañadas*)⁶. Esta vez la refutación se dará intradiegeticamente a través del relato de la mujer, pero es anunciada por otra prolepsis en boca del narrador, creándose la oposición:

(tenién) fantasía las avié engañadas / fueron certifigadas (a poca de ora)

La prolepsis incluye no sólo el milagro sino la extensa plegaria de acción de gracias que lo cierra: *Rendién gracias a Christo, todas manos alzadas*.

*Dissieron: «Dezit dueña, por Dios e caridat,
por Dios vos conjuramos, dezitnos la verdat;
dezitnos de la cosa toda por certenad
e cómo vos livrastes de vuestra preñedat. (444)*

Se ha salvado la distancia que separaba al grupo de la mujer y ambos se convierten en participantes de un diálogo, que inicia el actante colectivo. Esta primera cuarteta está ocupada por una exhortación a contar lo sucedido, que se subraya con el uso repetido de *verba dicendi*: uno en boca del narrador y referido al grupo, tres a la mujer como parte de discurso directo que le insta (*vos conjuramos*) a realizar un relato verídico (*la verdat, por certenad*) de lo ocurrido (*cómo vos livrastes de vuestra preñedat*) intercalados por las dos invocaciones.

*Por Dios avino esto, en ello non dubdamos,
e por Sancta María, a la que nos rogamos,*

6. Cf. Marta Ana Diz, *Historias de certidumbre: los «Milagros» de Berceo*, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, 1995 que quiero citar algo extensamente. A partir de una cita de Le Goff, en p. 17 se extiende en el sentido del sustantivo *mirabilia* que representa en la Edad Media cristiana un universo de cosas admirables, enumerando de sus tres tipos en los siglos XII y XIII: *mirabile*, *magicus* y *miraculosus*, este último representa lo sobrenatural cristiano. Y cita las estrofas 443-445 de este milagro. Se extiende sobre el significado de la palabra *fantasía* –engaño de la imaginación– que muestra la primera reacción ante la maravilla, con una cita de Alfonso el Sabio del *Setenario*, 47-48. Subrayando «que esos testigos admirados poseen de antemano la seguridad de que la mujer se ha salvado por obra de Dios y María y que sólo preguntan detalles del suceso para poder escribir con ellos una historia de certidumbre». Más adelante, p. 21, dice «Bien mirado, el milagro es instrumento de la fe, sitio de la coherencia, la certidumbre y el alivio, porque confirma la existencia de un universo otro, de seguridades benévolas» y más adelante, «Los milagros de María se parecen mucho al dogma: son un lleno, una afirmación de misterios, una demostración de flagrantes imposibilidades que, a fuerza de afirmarse y mostrarse, terminan no exigiendo explicación».

e *por Sant Migaël* en cuya voz andamos⁷
 es esti tal *miraclo* bien que *lo escrivamos*. (445)

La triple atribución –enumerada en orden jerárquico– de la salvación de la mujer está dada de manera anafórica en los primeros hemistiquios de los versos *abc*, las dos relativas con función de epíteto se refieren a la Virgen y al patrono del lugar y la cuarteta se cierra con la explicitación de que *esto* es un *miraclo* unida al tópico de su transmisión por escrito⁸. Otra vez se trata de una prolepsis puesto que en todos los otros casos aparece en la parte final, después de relatado el milagro.

«*Oíd* – disso la dueña – la mi buena compañía,
 creo que non *udiestes* nuncua *mayor hazaña*;
 será *bien retraída* por la tierra estraña,
 en Grecia e en África e en toda España. (446)

La receptora del milagro se convierte en narrador intradieético y la cuarteta anuncia el relato insertado⁹. Aquí el apóstrofe incluye verbos de ‘audición’, contraparte dialógica de los de ‘decir’ de 444, y apunta a su carácter excepcional y a su gran «difusión» futura.

Cuando *vidi* que de *muert* *estorcer non podría*,
 que de las *fieras ondas* *circundada sedía*,
comendéme a Christo e a Sancta María,
 ca pora mi consejo otro non entendía. (447)

La mujer reanuda el relato donde lo dejó el narrador: *non poder estorcer de muerte* retoma, con cambio de sujeto, *omne ... non li podrié foír ... y avrié de perir* de 435 y, sobre todo, *fincó entre las ondas en fiera angostura*, 439d que se retoma con *de las fieras ondas circundada sedía*. Los versos *ab* constituyen una subordinada

7. Baños Vallejo (ed.), *Gonzalo de Berceo, Milagros de Nuestra Señora*, con estudio preliminar de Isabel Uría, Barcelona, Crítica, 1997.

8. Que aparece también en 218cd, 235a, 370d, 410a, 582b (implícito en *leemos*), 619c, 702c, 743(907)d.

9. López Morales, que se ha ocupado del tema en: «Los narradores en los Milagros de Nuestra Señora». *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, ed. Claudio García Turza, Logroño Instituto de Estudios Riojanos (Colección Centro de estudios “Gonzalo de Berceo”, nº 6, 1981, pp.101-111). [también en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/lopezmorales/narradoresmilagrosberceo.htm>].

temporal-causal que introduce la plegaria de petición pidiendo auxilio (*consejo*), sólo apuntada en *comendéme*, a diferencia de otros milagros que las transcriben íntegramente¹⁰ por ser centrales en el desarrollo de la trama.

Yo en esto estando, vino Sancta María,
cubrióme con la manga de la **su almexia**;
non sentí nul periglo más que cuando dormía,
si yoguiese en vaño más leda non sería. (448)

La Virgen acude y la estrofa especifica el carácter de su intervención. Es el manto protector de de María, su manga¹¹, que la cubre defendiéndola de los embates de las *fieras ondas*. El resultado de su ayuda benéfica y protectora está dado por una construcción simétrica que forma un quiasmo: en *c* ponderando la sensación de seguridad (*nul periglo*) y en *d* la sensación de bienestar (*yoguiese en vaño*¹²) ambas intensificadas por las comparativas del segundo hemistiquio:

10. Los ejemplos más salientes son la de la abadesa encinta y las de Teófilo. Javier Roberto González ha estudiado exhaustivamente las oraciones en los *Milagros* en su importante estudio *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*, Buenos Aires, Circeto, 2008. *Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*, Buenos Aires, Circeto, 2008.
11. Cf. Cacho Bleuca, Juan Manuel, «La ambivalencia de los signos: el “monje borracho» de Gonzalo de Berceo (milagro XX)». en Biblioteca Gonzalo Berceo, <http://www.vallenajerilla.com/berceo/cachobleuca/ambivalenciadelossignos.htm> (consultado el 20-11-10). que en el apartado “El manto y el palo de la Virgen” analiza los valores simbólicos del manto en la Edad Media y en especial de la Virgen, citando este milagro y el XXII, varias citas de Gautier de Coynci, así como a la iconografía mariana; más adelante agrega: “La tradición religiosa y la profana atribuían al manto diversos valores, entre ellos el de protección, lo que se plasmó en la Virgen de la Misericordia. (...) No debemos olvidar que se trata de una prenda de María y, de acuerdo con un procedimiento simbólico presente en los más diversos pueblos y manifestaciones culturales, lo que ha estado en contacto con una persona la representa”. (página 17 de la copia impresa que he realizado). También James Burke, Burke, James, «“The Ideal Perfection” The Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo’s *Milagros de Nuestra Señora*», en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J.R. Jones, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta (Hispanic Monographs), 1980, 29-38, p. 31, se refiere al poder protector del velo de la Virgen en este milagro.
12. García Turza bajo a 152b anota que en Berceo baño es frecuentemente señal de placer, comodidad y felicidad y cita también, además de éste, 609d. Y Devoto en su glosario cita otros usos de significado diferente de *baño*, en otras de sus obras de Berceo, da los mismos ejemplos., diciendo que “El sentido de «bañarse», tal como se usa en los *Milagros*: ‘estar a gusto’ ‘estar ledo’ (...) debe ponerse en relación con la antigua fórmula correspondiente: *baigner*, se *baigner*, se *baignier*, se *baigner* en ‘deleitarse’ ‘complacerse en’ remitiendo a Huguet, *Dictionnaire de la langue française au XVIe siècle*”. La expresión aparece también en el *Libro de Buen Amor*, 623c, Chiarini Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición crítica a cura di Giorgio

449d *sobre mi* fizo misericordia
450a *fizo en mi* grand gracia

y el hecho del parto milagroso queda aproximadamente en la misma posición, en el centro de la cuarteta:

449b parí este fijuelo
450c valióme en el parto

Esta cuarteta, final de la narración de la mujer, resume la doble intervención de María, así que los versos mediales presentan en paralelo la doble salvación:

450b sería enfogada
450c fuera dañada

Todavía hay una estrofa resumidora:

Assín fo *mi fazienda* como yo vos predigo,
fizo Sancta María *grand piadat connigo*,
onde todos devemos prender ende castigo,
pregarla que nos libre de mortal enemigo.» (451)

con *mi fazienda* que retoma *mayor hazaña* de 446 y *fizo gran piadat* vuelve sobre *fizo misericordia* y *fizo grand gracia*. La mujer, en tanto que narradora interna del milagro, termina su relato con una moraleja que exhorta a su público a la devoción de la Virgen.

El parto de la mujer evoca el otro parto que se hace por su intervención divina, el de la abadesa encinta. En ambos la Virgen oficia de matrona y el parto se realiza sin dolor:

Al sabor del solaz de la Virgo preciosa,
non sintiendo la madre de dolor nulla cosa,
nació la creatura, cossiella muy fermosa. (533ac)

Pero, hay diferencias formales y de fondo: el narrador es el sujeto de la enunciación y la situación es totalmente diversa: en el caso de la preñada la ayuda es una pura gracia en favor un devoto desvalido y en peligro, mientras que en el de la abadesa se trata del socorro a un pecador arrepentido como respuesta a su

plegaria¹³. Me parece que lo une los dos relatos es el carácter de Madre de la Virgen y su consecuente empatía para con el ser humano débil física o moralmente, lo que la impulsa a acudir a las dos mujeres en trance de dar a luz y realizar un parto milagroso¹⁴.

Después de un primer verso que puede considerarse todavía como referido al grupo, en la estrofa siguiente desaparece la distinción grupo/mujer y todos se unen en una plegaria de acción de gracias –calificada de *buen cántico*– para la que sirve de introducción:

Ovieron del miraclo *todos* gran alegría,
 rendieron a Dios gracias *e a Sancta María*;
 fizieron un *buen cántico* *toda* la cofradía,
 podriélo en la glesia cantar la clerecía. (452)

A diferencia de la plegaria de la mujer, implícita, esta plegaria se extiende a lo largo de las ocho estrofas finales y se dirige, curiosamente, no a la Virgen como en otros casos –a María se alude como Madre de Dios– sino a Cristo. Esta peculiaridad puede explicarse, sin embargo, si se pone atención a los milagros recordados para cimentar el cántico de alabanza/acción de gracias, todos ellos relatan milagros realizados por Dios ligados con una salvación milagrosa en el mar: a Jonás del vientre de la ballena (*Jonás*, 2:1 y *Mateo* 12:40), al pueblo de Israel en la travesía del Mar Rojo (*Éxodo*, 14: 22-27), y a Pedro a quien hace caminar sobre la aguas (*Mateo*, 14: 28-32). Eso a diferencia, por ejemplo, de la plegaria de la abadesa, dirigida a la Virgen, y donde la argumentación se basa en milagros

13. Helen Boreland, «Tipology in Berceo's *Milagros*: the *Judiezno* and the *Abadesa preñada*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 60 (1983), 15-19., pp. 23-25, relaciona ambos milagros tanto por el dar a luz sin dolor como porque la Virgen es llamada madrina por la parturienta y trata de mostrar una relación tipológica –analizada en detalle para el milagro XXI, e insinuada en el caso de del XIX– con la Natividad. Relación que Marta Ana Diz, en su análisis del milagro XXI, «Berceo y Alfonso: La historia de la abadesa encinta», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 5 (1993), pp. 85-96, p. 92, no encuentra exacta: «sin embargo, esta escena del oratorio es, en rigor, una anunciación al revés, en donde lo que se anuncia no es la feliz concepción de un hijo sino la liberación de una carga indeseada» y teniendo en cuenta la oposición virginidad/no virginidad después del parto dice: «En el caso de la historia de la abadesa encinta, la antítesis (...) le sirve a Berceo para contrastar las dos maternidades, la de la Virgen y la de la abadesa»; cf. también *Historias de certidumbre*, pp 165-169.
14. A diferencia de otros milagros que presentan el enfrentamiento con los diablos. Allí María actúa en tanto que *Regina coeli* y la ayuda se verifica fundamentalmente sobre la base del contrato de vasallaje que la liga a sus devotos.

hechos en favor de pecadores: Santa María Egipciaca y Teófilo. Su estructura en cuanto a tal, ha sido analizada en profundidad por Javier Roberto González en su libro¹⁵; yo aquí me limitaré al análisis textual.

Christo, señor y padre, del mundo redentor,
que por salvar el mundo sofrist pena e dolor,
Tú seas benedicto ca eres buen Señor,
Nunca te priso asco de omne pecador (453)

Los dos primeros versos de la cuarteta se centran en la triple invocación a Cristo, por su nombre y por *señor* y *padre*, en aposición, que funcionan como epítetos; lo que se subraya en primer lugar es su carácter de redentor, dado en el segundo hemistiquio de *a* todavía en tanto que aposición nominal especificativa y que pasa al primero de *b*, esta vez presentada en forma dinámica a través de una subordinada final, de modo que estas dos construcciones semánticamente equivalentes se encuentran en posición quiásmica en el centro de estos dos versos:

del mundo	redentor	por salvar	el mundo
A	B	B	A

el segundo hemistiquio de *b* coloca en posición final, destacada, el sufrimiento y aquí una iteración sinonímica cierra el verso reforzando la idea del sacrificio a favor de la humanidad. El verso *c* es una nueva invocación/adoración –el *benedicto* será retomado y desarrollado en la estrofa 458– y el verso *d* presenta la merced divina a través de una construcción que niega una actitud de rechazo de los hombres que han caído en pecado.

Las cuatro estrofas que siguen narrarán los milagros divinos que sirven de trasfondo al milagro actual que viene a sumarse a ellos. Lo que las caracteriza es la estructura reiterativa que –además de ser recurso esencial de la cuaterna vía– aquí es usada funcionalmente para reproducir la forma de la plegaria, empezando por la reiteración del sujeto del milagro, destinatario de la plegaria.

Tú librest a Jonás del vientre del pescado
que lo tovo tres días en el vientre cerrado;
non priso lisiön ca fue de Ti guardado.
El miráculu viejo oï es renovado. (454)

15. Cf. Javier Roberto González, *Plegaria y profecía*, pp. 121-122 y 128-131.

Otra vez encontramos una estructura reiterativa que constituye un quiasmo semántico aunque no posicional:

librest	del vientre	en el vientre	cerrado
A	B	B	A

en el verso *c* opone formalmente dos sintagmas que constituyen una iteración sinonímica ‘daño’ negado en el primero, equivale semánticamente a la ‘salvación’ en el segundo:

non prender lisión ↔ ser guardado

El verso *d* cierra la cuarteta con un motivo central de esta plegaria: la re-presentación de los milagros pasados en el presente: *el milrículo viejo oī es renovado*.

Fijos de Israēl cuando *la mar passaron*,
 que *por tu mandamiento* tras Moisés *guiaron*,
yaciendo so las ondas **nul daño non tomaron**,
 mas *los persecutores* *todos se enfogaron*. (455)

La estrofa contrasta –presentados en oposición– el destino de los judíos y el de los egipcios en el cruce del Mar Rojo. Explicitando las circunstanciales negativas para éstos, resulta la oposición:

fijos de Israēl	passar la mar =	so las ondas non tomar daño	guiados por Dios
los persecutores	[no poder pasar la mar]	se enfogaron	[sin guía divina]

Los *antigos miraclos*, *preciosos e onrados*,
 por ojo *los veemos* *agora renovados*:
 Señor, los *tos amigos* *en el mar fallan vados*,
 e *los otros en seco* *los troban enfogados*. (456)

Los dos primeros versos retoman 454d, amplificando *miracllo* con dos epítetos en iteración sinonímica, *preciosos e onrados*; los versos *cd*, en cambio, vuelven sobre la cuarteta anterior de modo aforístico repitiendo la oposición, subrayada por los locativos antitéticos:

tos amigos fallan vados en el mar / en seco los otros enfogados

*Señor, la tu potentia, grand e maravillosa,
éssa salvó a Peidro enna mar periglosa;
Señor, que encarnesti enna Virgo Gloriosa,
en tí sólo fiamos ca non en otra cosa.* (457)

En esta alusión a *Mateo*, 14: 28-32, se subraya el poder divino con la iteración sinonímica *grand e maravillosa*, y se destaca la peligrosidad del mar, de modo que esta última alusión –a pesar de sus diferencias– resulta mucho más cercana a la situación que da origen al milagro.

A partir de los vv. *cd*, se abandona todo elemento narrativo y el texto se convierte en una pura plegaria de acción de gracias donde alternan invocación y adoración de modo que conviene analizar las dos cuartetitas siguientes en conjunto y luego la cuartetita final:

*Señor benedicta sea la tu virtut sagrada,
benedicta la tu Madre, Reina coronada;
Tú seas benedicto, Ella sea laudada,
Señor, ovist en Ella benedicta posada.* (458)

*Señor que sin fin eres e sin empezamiento.
en cuya mano yazen los mares e el viento,
deña tu bendición dar en este conviento,
que laudarti podamos todos de un taliento,* (459)

La *anáfora* del vocativo *Señor* a partir de 453 –donde aparece también en posición final en el verso *c*– y la adnominatio *benedicto, benedicta, bendición* unen deícticamente estas cuartetitas con las anteriores y crean un ritmo litánico. *Tu virtut sagrada* retoma con *variatio* 457a, y la estrofa 458 se consagra a la adoración/alabanza de las dos personas de la trinidad:

tu virtut	sagrada	benedicta	} ovist benedicta posada
tu Madre	Reina coronada	benedicta	
tú		benedicto	
Ella		laudada	

La estrofa 459 se centra en Cristo del que se alaban en *ab* la ilimitada grandeza: *sin fin e sin empezamiento* y su poder, que abarca todo lo creado, a través de

CANTIGA

Seiam'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
Eu atendend'o meu amig'! E ver[r]á?

Estando na ermida ant' o altar,
cercaronmi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig'! E ver[r]á?

E cercaronmi as ondas que grandes son;
nen ei [i] barqueiro nen remador.
Eu atendendo meu amig'! E ver[r]á?

E cercaron mi as ondas o alto mar;
non ei [i] barqueiro nen se remar.
Eu atendendo meu amig'! E ver[r]á?

Non ei [i] barqueiro nen remador:
morrerei eu, fremosa, nomar maior.
Eu atendendo meu amig'! E ver[r]á?

Non ei [i] barqueiro nen sei remar:
morrerei eu, fremosa, no alto mar.
Eu atendendo meu amig'! E ver[r]á?

La bibliografía de la cantiga de Meendinho es enorme, como era de suponer, tratándose probablemente, de la más bella de las cantigas de amigo. Leí una parte considerable –pero aún mínima– lo que me ha llevado a decidir hacer un brevísimo resumen y centrarme luego en la comparación con el milagro, que pienso puede aportar un enfoque diverso¹⁸.

tres géneros están contruidos sobre la base de tres matrices narrativas, respectivamente: matriz narrativa cosmogónica (milagro), matriz narrativa novelesca (*exemplum* y novela) y matriz narrativa heroica (vidas de santo). El libro propone y discute una nueva e interesante clasificación de los milagros sobre la base de una serie de parámetros cuádruples que se combinan y dentro de los cuales entran todos los 25 milagros de Berceo.

18. Debo agradecer a Mercedes Brea que generosamente me ha facilitado prácticamente casi todo el material con que trabajé.

Desde el punto de vista ecdótico, frente a la lectura de Nunes¹⁹, tradicional hasta entonces, que duplicaba el estribillo, Tavani²⁰ propuso una nueva entendiendo la abreviatura que se encontraba a fin del verso del refrán como: *E verrá?* Una propuesta diferente hizo Xosé Bieito Arias Ferreiro²¹ leyendo la abreviatura como: *e un á:* ‘e hai un (amigo)’. El mismo autor ha propuesto otra lectura en un artículo posterior, “E u era?;a clave de cantiga de Meendinho?”²² Manuel Ferreiro²³ discute ambas lecturas, junto con las precedentes para terminar exponiendo la suya propia en pp. 121-123: desarrolla a la abreviatura final del verso en <ir> y propone la lectura: *Eu atendend’o meu amigu’ en ira!*, apoyándose para su elección en el uso del sustantivo *ira* en varias de las cantigas de amigo. La lectura de Tavani fue adoptada con leves modificaciones en dos de las publicaciones del Centro Ramón Piñeiro²⁴.

En su trabajo «*Mariñas ou barcarolas*» Mercedes Brea²⁵ define los rasgos distintivos de ese grupo de cantigas de amigo en las que aparece *mar* –o sus sinónimos poéticos como *río*, *lago*– que ella considera una modalidad genérica dentro del corpus²⁶. Formalmente el elemento marino está integrado en cantigas de refrán construidas sobre estructura paralelística, en algunas con recurso al *leixa-*

19. Nunes, José Joaquim, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 (1926-1928), pp. 229-30.
20. Tavani, G: «Propostas para una nova lectura da cantiga de Mendinho» *Grial*, 99, (1988), pp. 59-61. (Ed. Galaxia), Reiterada después en «Ainda sobre Martin Codax e Mendinho», *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 39-54.
21. Bieito Arias Freixedo, Xosé «Sobre o refrán da cantiga de Meendinho. Análise de das varias hipóteses de lectura», *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, 1-14. Véase en las mismas actas también Correia, Ángela. “*Do refrao de Meendinho. A escrita dos refrães nos Cancioneiros*”, pp. 283-284.
22. en *Boletín Galego de Literatura*, 24, 2000, 78-82.
23. *Sobre problemas de edición do trovadorismo profano galego-português entre Joan Garcia de Guilbade e Meendinho*. VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. Medievalismo: leituras contemporâneas, 6-8 de julio 2005, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, vol. II, 2007, 108-125.
24. AA.VV. con la coordinación de Mercedes Brea, *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais*, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996 (2 vol.). y AAVV, *Cantigas do Mar de Vigo*. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan Cangas e Martin Codax. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela, 1998. Edición utilizada en mis citas.
25. Brea, Mercedes, «¿Mariñas ou barcarolas?», *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 301-316. véase también “As cantigas d ría de Vigo”, *Cantigas do mar. Homenaxe a Johan de Cangas. Mendinho e Martin Codax*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1998, pp. 77-104, pp. 100-103.
26. Retomamos los elementos principales de esta definición.

pren, de modo que el término “marcado” desde el punto de vista de la configuración conceptual (*mar/río, barcas, ondas*) resulta también “marcado” retóricamente al estar situado en rima, al formar parte del refrán y de los segmentos que se reiteran (con o sin variación sinonímica), por lo que acaba convirtiéndose en uno de los núcleos centrales de la cantiga (p. 306). Si atendemos al papel que en ella representa el mar, parecen configurarse varios tipos de cantigas mariñeiras: puede ser lugar de cita de los enamorados pero, sobre todo, puede ser medio a través del que pasa –o regresa– el amigo, puede ser símbolo del amor (*coita do mar/coita do amor, morte polo mar, morte por amor*)²⁷, puede aparecer como interlocutor de la amiga o también como invitación a ese baño purificador y fertilizante asociado a la relación amorosa, en tanto que elemento negativo, se convierte en protagonista y adquiere dinamismo por la amenaza que representan las ondas. También se pone de relieve la soledad de la amiga al lado del santuario. Los elementos temáticos de esta cantigas conforman así el triángulo mar, muerte, amor. Todas ellas puede ser consideradas *mariñas* (p. 314).

Nuestra cantiga es un cantiga ‘de santuario’, de acuerdo con la denominación acuñada por Filgueira Valverde²⁸, quien caracteriza estas cantigas por la presencia de un topónimo de santuario como rasgo distintivo del grupo (pp.98-100). Las otras características de esta modalidad son: tienen carácter juglaresco, están escritas por juglares anónimos (pp. 104-105), tienen estribillo y se construyen mediante el paralelismo, el leixapren y la rima asonante, rasgos que se encuentran conjugados en las cantigas de santuario de Martín Codax y Meendinho (p. 116)²⁹.

En las dos primeras estrofas el imperfecto narrativo que rige el complemento de lugar con el topónimo *San Simion* (I-1), se substituye por un gerundio con función adverbial de lugar, mientras la nominación se reemplaza por la construcción locativa *ant’o altar* (1-II); el segundo verso describe el movimiento envolvente

27. Véase también su artículo, «Coita do mar, coita de amor», *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Alonso Montero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999, vol. II, pp. 235-248.

28. Filgueira Valverde, José «Poesía de santuarios», *Compostelanum*, 3, 1958, 639-654, reimpresso en su *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello, 1977, pp. 117-139y recogido en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Galaxia, Vigo, 1992, pp. 53-69. Denominación seguida, por ejemplo, por Brea, Mercedes, «Os santuarios á beira do mar», *Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho. 1200 - 1350, Lírica medieval*, Ed. Xerais, Vigo, 1998, p. 69-76 y varios de sus otros artículos y Monteagudo, Henrique, «Cantores de santuario. Cantares de romaría», *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 95-123.

29. Cf. también el importante análisis de la cantiga en que hace Monteagudo *Tres poetas medievais da Ría de Vigo: Martín Codax, Mendiño e Johán de Cangas*, Ed. Galaxia, 1998.

de las ondas calificadas de *grandes* en la primera estrofa. Mientras *cercaron-mi* se reitera sin variación en las distintas ocurrencias de los dísticos segundo, tercero y cuarto, la adjetivación de las ondas varía en construcciones sustantivas equivalentes: *grandes son*, predicado nominal (2-I), *grandes do mar*, complemento preposicional cuyo término es *mar* (2-II) o con la misma construcción unida a un atributo *do alto mar* (1-III, 1-IV) que se retoma por su sinónimo literario *mar maior*, ya no referido a *ondas* (2-V) sino al mar visto en tanto que todo, que será sustituido nuevamente por *alto mar* (2-VI)³⁰. En la tercera estrofa aparece un elemento nuevo, más exactamente, su ausencia: *nen ei [i] barqueiro nen remador* (2-III) aquí la reiteración-variación se presenta como opción hipotética entre dos carencias, retomada casi literalmente en 1-V *Non ei [i] barqueiro nen remador* y con la variante *non ei barqueiro ne sei remar* (2-IV y 1-VI); *barqueiro*, *remador* y *remar* son sustitutos metonímicos de *barcas*, uno de los sinónimos poéticos de *mar*. Hasta aquí el sujeto temático y el gramatical se superponen, puesto que el último sintagma puede entenderse como un medio negado, *non ei*, de salvación del mar hostil. De modo que el verdadero actante sujeto es el mar. La muchacha, hasta ahora sólo presente a través de las desinencias verbales y los pronombres personales *-eu, mi-* que sólo definen su posición en la escena, aparecerá ahora, en las estrofas quinta y sexta, corporeizada por el adjetivo *fremosa*: *morrerei eu, fremosa* (1-V, 2-VI), junto con la muerte casi segura *no mar maior* (2-V), *no alto mar* (2-VI). Esta primera ocurrencia del pronombre sujeto tiene como núcleo del predicado verbal un verbo intransitivo por excelencia, *morir* (1-V, 2-VI) que se plantea como posibilidad amenazante, en un futuro; tampoco aquí ella es sujeto de una acción propiamente dicha. En total, los dísticos de las seis estrofas, si varían de acuerdo con el sistema de reiteración y variación inherente a la estructura paralelística con *leixapren*, forman parte de una descripción estática donde el único verbo que coincide con el presente de lo descrito, es *cercar*, ya que *seder* y *estar* son «posicionales».

Hasta ahora nos hemos ocupado de los dísticos de cada una de las estrofas, que constituyen el lugar de las equivalencias sinonímico-retóricas. Pero, en realidad, toda la cantiga está construida sobre la base de la oposición formal:

dísticos sujetos a variación / estribillo invariable.

30. Para estos sintagmas cf. Magán Abelleira, «Sobre os sintagmas mar levado, mar salido, alto mar e mar maior» en *Actas do Congreso «O mar das cantigas»*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 141-153, quien en pp. 143-144, expone sus dudas sobre el exacto significado de *alto* en Meendinho.

Desde el punto de vista temático, es en el estribillo donde la muchacha - el yo lírico - adquiere calidad de actante sujeto. La joven se presenta como sujeto de una volición, ya que *atendendo* supone una esperanza. Es aquí donde aparece el tercer actante: el amigo, caracterizado por su ausencia.

Este es el lugar de referirnos a las diferentes lecturas del estribillo. La lectura con reiteración del verso presenta un contraste mucho más marcado con los pareados y plantea una espera que queda suspendida en la sexta estrofa: ante la amenaza marina, pinta un esperar sin esperanza³¹. La supresión de la duplicación con el agregado de *E ver[r]á?*, por su parte, introduce la modalidad de la interrogación. El tipo de modalidad aquí planteado es la epistémico-subjetiva; caracteriza esta modalidad su conexión con una referencia al futuro. Se trata aquí de una interrogación disyuntiva de posibilidad entre una respuesta positiva y una negativa y que, sin embargo, no exige una respuesta de parte de un interlocutor³². Y eso es lo que ocurre en la cantiga: *E ver[r]á?* es una interrogación desiderativa que queda sin respuesta³³. De ahí que su significado último -aunque diverso del de la lectura con duplicación- no deja de tener una significación poética equivalente.

Hasta aquí el análisis se centró en la semántica del significante en un sentido amplio, que abarca las estructuras morfosintácticas, las reiteraciones léxicas, etc. Ya de esta manera surge una relación con la temática al determinarse, por ejemplo, los actantes y en su expresión textual. Pasaremos a ahora al análisis de los significados de los que esas estructuras significantes son portadoras.

A diferencia de otras cantigas, donde el mar cumple distintos roles, como hemos visto citando a Mercedes Brea, aquí el motivo estructurante de la cantiga es el de «el mar hostil» que rige una constelación de motivos subsidiarios expresados a través de palabras clave.

31. Véase el muy fino análisis de la cantiga de Reckert en «“Al alba venid, buen amigo” Itinerario de un tema poético a través el espacio y del tiempo», donde resume lo dicho en Stephen Reckert y Helder Macedo, ed., *Do Cancioneiro de Amigo*. Su interpretación de la cantiga se basa sobre el sistema de reiteraciones a todos los niveles a partir del fónico y considera que lo más distintivo de la cantiga es el desdoblamiento del refrán como parte de ese sistema reiterativo, razón por la cual rechaza la lectura de Tavani.
32. Para la modalidad interrogativa cf. Lyons, John, *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge (London-New York-Melbourne), 1978, pp. 754-755, 800 y 816.
33. Cf. Couceiro, X.L. «Cita na illa». *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 247-26, quien, sin citar específicamente a Meendinho, señala la importancia del verbo *venir*, y en especial la forma *verrá* en el motivo de la «tardanza» que se da en una serie de cantigas de amigo.

He aquí la estructura temática de la cantiga:

‘santuario’ *ermida de San Simion*
ant’ o altar

‘peligro’ ‘amenaza’ *cercaron-mi*

‘mar hostil’ *ondas que grandes son*
do alto mar
mar maior

‘carencia’ *non ei barqueiro* à ‘desamparo’
nin remador

(‘carencia del saber’) *nen sei remar*

‘muerte’ *morrerei eu*

‘espera’ *atendendo meu amigo* → ‘ausencia’
 ‘incertidumbre’ *E verrá?*

Como se ve los sinónimos poéticos forman clases de equivalencias que se reemplazan siempre en el segundo hemistiquio, en posición de rima. El estribillo, invariable, conjuga los otros tres motivos que, reiterados a lo largo de la cantiga, la cierran formalmente, pero la dejan abierta y sin salida desde el punto de vista temático.

Así, la estructura temática de la cantiga refleja su estructura formal colocando en oposición dialógica los dísticos y estribillo.

Claro es que se necesita todavía dar un paso más en el análisis, porque ese «mar hostil» es portador de otra significación más allá de la literal, simbolismo que hoy por hoy es obvio, visto que casi todos los estudiosos han señalado que el mar no es sino metáfora del amor³⁴. Y entonces la cantiga nos mostraría la

34. Una gran mayoría de los que analizaron la cantiga han subrayado el carácter simbólico del mar, en tanto que representación del amor: véase, además de «¿Mariñas ou barcarolas?» de Mercedes Brea y varios de los artículos citados en varios de entre sus artículos Beltrán Pepió, Vicenç, «A alba de Nuno Fernandes Torneol» *Revista Galega do Ensino*, 17 (1997) pp. 89-109 se refiere –aunque sin tratar específicamente de esta cantiga– al simbolismo erótico del mar, pp. 101-10; en la edición crítica que manejo, el capítulo dedicado a Meendinho pp. 62-87 se estudia la cantiga desde todos los puntos de vista y hay un muy fino análisis de su escritura, en el que surge, entre otras características, su simbolismo, con un matiz diverso, se trataría de una «muerte metafórica que simboliza la pena de amor», pp. 86-87; en ese tenor Pozo Garza, Luz «A espera interminable», *Tres poetas medievais da Ría de Vigo. Martín Codax, Mendiño e Xohan Cangas*, Vigo, Galaxia, 1998, pp. 223-23, plantea la existencia de una doble significación: literal y simbólica que se da a través de distintos niveles (paralelismo sintáctico, aspecto verbal y paralelismo fónico) y en su lectura percibe su contenido como el sacrificio ritual de

ambigüedad de la muchacha frente a la fuerza de su sentimiento proyectada en la metáfora marina, ambigüedad que sólo, quizá, la presencia del amigo podría ayudar a superar pero, sabemos, el amigo está –tal vez ineluctablemente– ausente.

El análisis de ambas obras muestra que dicha realización está condicionada por las características genéricas y de contexto sociocultural de los dos textos y en su confrontación aparece que las semejanzas se limitan a un único elemento

la doncella, donde el santuario simbolizaría la inocencia virginal la ofrenda da en aras de la pasión y su destino está marcado en el texto por el verbo *morrerei*; Varela, José Luis, «El mar en Meendinho», AFA-LIX-LX, pp. 2139-2154, Descargado de internet el 27-3-2012, señala también el carácter simbólico del mar que implica ritos de fecundidad y erotismo para varias cantigas incluida ésta, p. 2147; Victorio, Juan, «El simbolismo en la lírica tradicional» Conferencia en internet sacada de su libro *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, pp. 281-286. Resumen de su libro *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Estos dos últimos descargados de internet el 27-3-12, según él lo que expresa la moza de Meendinho es su temor a no ser satisfecha en su pasión, no su miedo de morir ahogada y expone una situación de una joven universal en su momento más ansioso, no de una moza gallega en un lugar determinado; Gérard Gouiran: «Fortune de mer: le péril de la mer chez les troubadours Galiciens-Portugais et occitans». *O Cancioneiro de Ajuda cen anos despois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostelass e na Illa de San Simón os días 25 de maio de 2004, pp. 277-291, sin hablar explícitamente de simbología del mar, dice que el mar nunca aparece calmo, sino asume un poder destructivo, *mar salido, mar levado* que destruye y mata, es un espacio masculino, abierto y salvaje: dasgraciada quien como la heroína de Meendinho que se acerca mucho a esos espacios/precipicios: la mujer que penetra no actúa con mesura y no puede sino encontrar su muerte.; Noia Campos, María Carmiño, «Marcas de autoría femenina nas cantigas de amigo», Noia Campos, María Carmiño, «Marcas de autoría femenina nas cantigas de amigo» *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 81-94 (IV). Tipos de cantigas de amigo emisoris causa) pp. 90-91 refiriéndose a la cantiga subraya que la pasión amorosa aparece como metáfora del desasosiego de la mujer que se debate entre la emoción del encuentro con el amigo y el temor de entregarse a sus deseos amorosos; Ferreira, Maria do Rosário. «Motivos naturalistas e configuracões simbólicas na *Cantiga de Amigo*», Guarecer on-line, Março 1999/Dezembro 2007, pp. 205-217. Descargado de internet el 27-2-12. En este trabajo se oponen las imágenes marítimas y las de agua dulce. La configuraciones simbólicas inducidas por la presencia de agua salada presentan trazos distintivos nítidos, a veces de tipo opositivo polarizador. El agua funciona como elemento estructurante, y no es simplemente un escenario, sino que determina los procesos de simbolización de las cantigas en que aparece; Ferreira, M. do Rosario y C., Pena, «Meendinho ou as ondas em águas paradas», dedican gran parte de su trabajo a la refutación de una interpretación referencial de la cantiga (sobre todo con respecto al topónimo) y plantean la existencia de un doble nivel de significancia del tipo *alegoria in factis* de la exégesis bíblica. Así, a partir de la comparación con el Salmo 68 —que que comparte los mismos elementos semánticos y de imágenes— analizan la cantiga en su estructura textual a través de los elementos: altar (plegaria y sacrificio) barquero (perspectiva de salvación) y muerte en las aguas, que se alternan con el refrán que da la espera desesperada juxtapuesta a la duda y, sin embargo, mantenida. También proponen un posible significado simbólico del topónimo San Simion.

temático común, pero que sobre todo existen divergencias - en realidad, oposiciones: tenemos un texto narrativo frente a un texto lírico; uno escrito cuaderna vía, el otro con estructura paralelística; el contexto de uno es religioso, el del otro contexto amoroso: en el milagro nos encontramos ante una mujer devota de la Virgen³⁵ frente a una joven enamorada; dichos contextos condicionan el desarrollo y sobre todo el desenlace: salvación milagrosa en el milagro frente a espera en vano del amigo ausente. Las divergencias de escritura de ambos derivan de la pertenencia a dos géneros diversos. Así en el milagro de Berceo se caracteriza por los recursos típicos de la cuaderna vía que, por su estructura de cuatro versos bímembros, es el molde ideal en el cual quizá mejor se cuaja la escritura medieval. Ella es la horma en que se vierten naturalmente geminaciones e iteraciones sinonímicas, enumeraciones acumulativas y disposiciones simétricas - en paralelo o quiasmo - que resaltan semejanzas y oposiciones, y demás recursos del ornato medieval. El todo es modulado por la alternancia entre reiteración y variatio. En cuanto, a la cantiga los recursos que la construyen derivan de la estructura paralelística: básicamente dísticos que se oponen a un estribillo y que dibujan la estructura temático-semántica. Frente al elemento invariable del estribillo, los dísticos constituyen un tejido textual, una delicada red de reiteraciones-variaciones a todos los niveles, que avanza paso a paso, siguiendo el ritmo del paralelismo de ello resulta un todo estático y netamente abierto desde el punto de vista del contenido. El milagro, en cambio, presenta una estructura dinámica y cerrada. A diferencia del milagro que, en tanto narración pretende presentar una verdad que, aunque mirabiliosa es incontestable, la cantiga es netamente no-referencial y portadora de un contenido simbólico.

He aquí el cuadro de equivalencias entre ambas piezas:

	Milagro	Cantiga
Situación	cuartetos 431-433	dísticos 1-2
'Peligro', 'amenaza'	cuartetos 434-435	
'Debilidad', 'desamparo'	cuartetos 437-38	dísticos 3-4
'Pedido auxilio'	cuartetos 437-38	
'Muerte'	dísticos 5-6	
'Percepc. del mil.'	cuartetos 440-442	
+ relato		
'Milagro'	cuartetos 448-451	
'Plegaria'	cuartetos 452-460	

35. En realidad explícitamente es devota de San Miguel, aunque el hecho de que acuda en su súplica a María, implica que también es devota suya.

