

REFLEXIONES SOBRE CANTIGAS DE ROMERÍA Y DE SANTUARIO¹

Mercedes Brea

Universidade de Santiago de Compostela

La elaboración de la nueva herramienta digital *Romarías*,² que pretende contribuir al conocimiento, conservación y difusión de un tipo particular de textos característico de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa, nos ha hecho reflexionar de nuevo sobre determinados elementos relacionados con un tema que mantiene nuestro interés desde hace más de un cuarto de siglo (Brea, 1999).³ La existencia de varios estudios (en particular, Correia, 1993, Filgueira Valverde, 1992 [1958], Gutiérrez, 2009, Monteagudo, 1998)⁴ sobre el conjunto de composiciones que podrían integrar esta especial modalidad de las cantigas de amigo ha puesto de manifiesto tanto la dificultad de establecer un grupo «cerrado» como la conveniencia de aplicarles la etiqueta de *cantigas de romaría* o la de *cantigas de santuario*.⁵ Con carácter complementario, se hace necesario prestar

1 Esta contribución forma parte de los resultados obtenidos en el proyecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Brea, Mercedes; Escourido, Juan; Lorenzo Gradín, Pilar, «Cantigas de romaría», <www.cantigas-deromaria.org>, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades.

3 Véase también Brea y Lorenzo Gradín (1998: 256-261).

4 Remitimos a ellos para el análisis detallado de los aspectos más relevantes de este grupo de cantigas.

5 Ambas cuestiones están directamente relacionadas, puesto que no resulta difícil comprobar cómo el listado proporcionado por los estudiosos difiere en función de que se tomen en consideración exclusivamente los textos que incluyen referencias claras a la existencia de una romería o se amplíe la selección a aquellos, de temática y estructura similares, en los que tan solo puede detectarse la mención de un edificio religioso como lugar de encuentro (realizado o solo deseado) entre los enamorados. Como señala Monteagudo (1998: 101), «Non se trata dun prurito nominalista: sinxelamente, a etiqueta 'cantigas de romaría' induce a engano, e polo mesmo ten conducido a abordaxes extraviadas dos textos. É que resulta profundamente desconcertante que moitas cantigas das ditas de romaría non fagan referencia, explícita ou implícita, ó acontecemento que a denominación evoca».

atención a la posición que dichas piezas ocupan en los cancioneros⁶ e incluso a la categoría social de sus autores, a su posible cronología y, en contadas ocasiones, a las circunstancias que pudieron tal vez justificar su elaboración.

Transmisión manuscrita

Lorenzo Gradín (1998) puso de manifiesto que el grupo más numeroso de cantigas que deben ser tomadas en consideración se encuentra formando un bloque relativamente unitario en el interior del conocido como *Cancioneiro de Xogares Galegos (CXG)*.⁷ Comienza con *Sanhudo m'é meu amigu'e non sei*, de Pero de Bardia (B1118 / V709) y se extiende⁸ hasta *Irvos queredes, amigo*, de Johan Servando (B1147a / V750).⁹ Después de seis autores en los que no se registra ninguna mención a santuarios, siguen cuatro piezas de Nuno Treez (B1200-1203 / V805-808) que sí contienen la referencia a San Clemenço do Mar; se produce a continuación una nueva interrupción hasta B1239 / V844, donde comienza la producción de Martin de Padrozelos, y la serie se prolonga —con la excepción de Galisteu Fernandiz (B1256-1259 / V861-864) y Lourenço (B1260-1265^{bis} / V865-871)— hasta la última cantiga atribuida a Johan de Requeixo (*Amiga, quen o'j'ouvesse*, B1293 / V 898).

Analizando las particularidades relativas a la organización interna (que respeta, en principio, la distribución original por géneros) del CXG, Lorenzo Gradín (1998: 167) deduce que es probable que se hubiese conformado inicialmente una antología a partir de rúculos individuales (en cada uno de los cuales las cantigas estarían separadas por

6 Dado que se trata de cantigas de amigo, no figuran en el *Cancioneiro da Ajuda*, sino únicamente en los apógrafos italianos del siglo xvi (es decir, el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, conocido como B, y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, V), si bien contamos con un testimonio adicional —posiblemente, de mediados del siglo xiii— para el ciclo de Martin Codax: el *Pergamiño Vindel* (N). Puede encontrarse información sobre todos los manuscritos, así como su transcripción paleográfica completa, en el recurso <www.cirp.gal/palmed>.

7 El primero en establecer una secuencia —que desde entonces se ha convertido en punto de partida de la mayoría de los estudios sobre este tema— de las diferentes fases que pudieron haber desembocado en el cancionero que Colocci denominó *Libro di portughesi* (en una nota contenida en el Vat. Lat. 4817, f. 204v) y del que son copia B y V fue Oliveira (1994). Para él, el CXG (inserto en la sección correspondiente a las cantigas de amigo) «podría ter sido organizado já nos finais do séc. xiii ou, o mais tardar, nos inícios do século seguinte» (Oliveira 1994: 263). No descarta este estudioso que su inclusión en una compilación pensada inicialmente para trovadores «aristocráticos» haya sido consecuencia del debate sobre los distintos tipos de juglar suscitado en la corte de Alfonso X y plasmado en la conocida *Supplicatio* que dirige al monarca Guiraut Riquier en los años 1274-1275 y a la que el rey «responde» (es casi seguro que él la inspira, pero que quien la elabora realmente es el propio Guiraut) en una *Declaratio* (véase, al respecto, Bertolucci 1966): «não seria descabido situarmos neste momento uma primeira afirmação da consciência da importância do jogral lírico no contexto destes agentes culturais e, em consequência disso, uma vontade de imposição como grupo através, nomeadamente, da formação de um cancionero que acolhesse a produção poético-musical dos seus elementos» (Oliveira, 1994: 264).

8 Con excepción de dos autores que no mencionan ningún santuario: Pero Mendiz de Fonseca (B1122-1126 / V714-718) y Nuno Porco (B1127 / V719).

9 Los «juglares» a los que se atribuyen los textos de este bloque son, además de los dos citados, Pero de Veer y Bernal de Bonaval.

géneros) y que esa primera selección se habría ido completando con testimonios de otros juglares —autores, sobre todo, de cantigas de amigo— que podrían haber sido incorporados en pequeños grupos de dos o tres autores; «e, por último, hai un grupo de xograres que permiten supo-la existencia dunha pequena antoloxía de cantigas de romaría, que xa Filgueira Valverde e E. Gonçalves¹⁰ intuían e que, probablemente, circulaba de xeito independente antes da súa inserción no chamado *cancioneiro de xograres galegos*» (Lorenzo Gradín, 1998: 167). Pero de Bardia y Nuno Treez podrían haber llegado a esa antología «despois da inserción do florilexio de romaría, sendo copiada a produción do de Bardia nunha etapa máis recente a xulgar pola posición que ocupa respecto a Bernal de Bonaval» (Lorenzo Gradín, 1998: 168). Mendinho queda fuera del grupo comentado (aparece entre el llamado *Cancioneiro de cabaleiros*¹¹ y la recopilación de «clérigos»,¹² tal vez ocupando un espacio vacío), por lo que Lorenzo Gradín (1998: 167) sugiere que su única cantiga (*Sediam'eu na ermida de San Simión*, B852 / V438) pudo haber llegado posteriormente en un rótulo individual y que su inclusión pudo venir determinada —aparte de por el «éxito» que quizá conoció— por el afán de reproducir todo el material que llegó a manos del responsable del último nivel de la tradición manuscrita.

Este vínculo de las cantigas de santuario con el CXG hace que no pase desapercibido el hecho de que, en la relación que ofrecemos como apéndice, figuren nombres que no mantienen ninguna relación con el mismo.¹³ Airas Carpancho (B663 / V265), Pero Viviaz (B735 / V336), Afonso Lopez de Baian (B738-740 / V339-342),¹⁴ Pai Gomez Charinho (B843 / V429), Airas Nunez (B874 / V458) y Sancho Sanchez (B940 / V528). Tanto la cronología como la procedencia geográfica y la condición social de estos autores son variadas, pero, frente al bloque anterior, tienen en común el hecho de que ninguno de ellos puede ser considerado «juglar».

Rasgos caracterizadores

La característica común a los textos incluidos en el recurso comentado es —como ya se ha indicado— la presencia de un hagiotopónimo, por lo que resulta evidente que todos pueden ser considerados *cantigas de santuario*.¹⁵ Comparten asimismo otros elementos que, a diferencia de este, no son exclusivos del grupo, como puede ser la prefe-

10 Para esta estudiosa, solo formarían parte de la colectánea las composiciones B1266-1293 / V872-898, es decir, las que abarcan desde Golparro a Johan de Requeixo (Gonçalves, 1989: 632-633).

11 Oliveira (1994: 256-262) distingue entre un primer *cancioneiro de cabaleiros* y un «segundo *cancioneiro aristocrático*». La relación completa de los trovadores que formarían parte del primero puede verse en p. 179, y la de los segundos en pp. 182-183.

12 Para esta antología de autores de ámbito eclesiástico, véase Oliveira (1994: 196-197).

13 Como veremos más adelante, no es este el único rasgo que los distingue.

14 Queda fuera de nuestra atención B738^{bis} / V340, porque no hace referencia a ningún lugar de culto, ni a ningún otro elemento que pueda vincularse a esta modalidad.

15 Para Monteagudo (1998: 101), «existe un criterio distintivo para reconocer un texto como perteneciente a un conxunto particular de cantigas, e ese criterio é a presenza en tal texto dun haxiotopónimo referido a un santuario ou, nalgún caso, a articulación do texto nunha serie de composicións articulada arredor dun haxiotopónimo».

rencia por el tipo de *cantigas de refrán* (solo responde al modelo de *cantiga de mestria* una de Martin de Padrozelos, *Gran sazon á meu amigo*, B1239 / V844)¹⁶ o el uso del paralelismo en sus diversas modalidades.

Las distribuciones estróficas más frecuentes son las que combinan un cuerpo de cuatro versos con un refrán de dos, o bien los dísticos paralelísticos seguidos de un verso (generalmente, más breve) de refrán, pero se registran varias estructuras diferentes (2+2, 3+3, 2+3, 4+1, 4+4, 5+3) y algunas con un alto grado de elaboración, con versos que oscilan entre las 5 (menos, incluso, en algún refrán) y las 16 sílabas. Los esquemas rimáticos son menos variados, aunque no falta alguno realmente original, como aaaBCBC, en *Quand'eu a San Servando fui un dia d'aquí*, de Johan Servando (B1142 / V734), que solo se repite (y con versos de medidas similares) —en la totalidad del corpus trovadoresco gallego portugués— en *En este son de negrada farei un cantar*, cantiga de escarnio de Lopo Lias (B1342 / V949); ababCCCC, en *Des quando vos fostes d'aquí*, de Nuno Treez (B1200 / V805), utilizado también por Gonçal'Eanes do Vinhal¹⁷ en la cantiga de amigo *Que leda que oj' eu sejo* (B706 / V307); o abbaCCCC, también de Servando (*Irvos queredes, amigo*, B1147a / V750) y ababcCCC, de Assanhous'o *meu amigo* (Pero de Bardia, B1120 / V712), que son, cada uno de ellos, un *unicum*.

No deja, sin embargo, de llamar la atención que el empleo del *leixaprén*, tan asociado a la variante de dísticos monorrimos con refrán, sea casi exclusivo de Mendinho y de Martin Codax (que lo emplea en toda su producción), puesto que, además de ellos, solo lo utiliza, dentro de este grupo de 21 trovadores o juglares,¹⁸ Martin de Ginzo en tres de sus siete composiciones (93,3; 93,5; 93,8).¹⁹

Resulta, pues, bastante claro que solamente podría ser considerado rasgo particular de las *cantigas de santuario* el hagiotopónimo señalado como posible lugar de encuentro

16 *Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa*, de Martin de Ginzo (B1276 / V882) conserva una única estrofa (sin indicios visibles de que hubiesen quedado otras sin copiar), por lo que no es posible inferir cuál sería su estructura, si bien el hecho de que los tres primeros versos sean endecasílabos femeninos monorrimos y los tres restantes heptasílabos femeninos, asimismo con idéntica rima, pero diferente a la anterior, permite suponer que quizá el autor estaba iniciando una cantiga de refrán (aaaBBB) con una disposición similar (no en la medida, pero sí en la distribución de la rima) a, por ejemplo, tres de Johan Servando (77,2; 77,7; y 77,14, esta última no incluida en nuestra relación porque solo contiene, en la *fiinda*, la invocación «Por San Servando»). Algo semejante acontece con *A Santiagu'en romaria ven*, de Airas Nunez (B874 / V458), si bien en este caso B (f. 185v) reserva a continuación un espacio en blanco suficiente para transcribir una segunda estrofa; todos sus versos son decasílabos, pero con un esquema rimático abbacc, que bien podría ser abbaCC, como en otras cinco cantigas de santuario (6,4; 65,3; 95,10; 122,5; 136,4), tres de ellas también en versos decasílabos (el esquema abbaCC —160 en el RM de Tavani 1967— es tan frecuente en las cantigas de amigo que se emplea en un total de 188 piezas de este género).

17 Nuno Treez utiliza versos octosílabos, mientras que el señor do Vinhal los prefiere heptasílabos (casi todos femeninos).

18 *Estava m'en San Clemenco, u fora fazer oraçon*, de Nuno Treez (B1203 / V808), podría responder a un tipo peculiar (un tanto diferente del que se considera habitual) de *leixaprén*.

19 Su producción incluye una cantiga más, también de *amigo*, que no menciona ningún santuario (*A do mui bon parecer*, B1277 / V883), pero sí se construye en torno al *leixaprén*. En *Ai vertudes de Santa Cecilia* (B1274 / V880) no es posible saber si habría empleado el recurso, porque solo conserva dos estrofas y no hay en los cancioneros ninguna indicación de que esté incompleta.

(realizado, concertado, deseado o vetado) de los enamorados. Sin embargo, en una parte de estas composiciones figuran también elementos que hacen referencia explícita a la celebración²⁰ de una romería:²¹

- La indicación *ir en / fazer romaria*:²² 11,10; 6,5; 14,3; 77,20; 77,19; 77,17; 77,9; 93,8; 67,4; 67,3.
- El objetivo religioso de una romería, que no es otro que implorar (o agradecer) al santo en cuestión algún favor especial, y que se resume en *fazer oraçon / orar / rogar*: 11,10; 6,4; 6,5; 77,15; 77,2; 77,4; 77,7; 110,1; 110,3; 110,1; 95,10; 58,1; 65,3; 93,7; 93,8; 67,5.
- La manifestación de agradecimiento (o de refuerzo de la petición) que supone el hecho de *queimar candeas*: 11,10; 6,4; 136,4; 110,3; 110,2; 93,7.
- El complemento festivo que suele acompañar a estas celebraciones religiosas, *bailar*: 136,4.²³

Puede advertirse con facilidad cómo —si se estima necesaria la presencia de, al menos, uno de estos rasgos— el número de lo que cabría denominar, *stricto sensu*, *cantigas de romaría* se reduce sensiblemente; de hecho, la única pieza que los reúne todos (con excepción del baile) es la de Airas Carpancho (11,10):

Por fazer romaria, pug' en meu coraçon,
a Santiag', un dia, por fazer oraçon
e por veer meu amigo logu' i.

E sse fezer tenpo, e mha madre non for,
querrey andar mui leda, e parecer melhor,
e por veer meu amigo logu' i.

Quer' eu ora mui cedo provar se poderey
hír queymar mhas candeas, con gran coita que ey,
e por veer meu amigo logu' i.

20 Dos de estas cantigas se vinculan no a una romería cualquiera, sino a la festividad de consagración (*sagraçon*) del santuario: *Diss' a fremosa en Bonaval assy*, de Bernal de Bonaval (B1140 / V731), y *Mal faç' eu velida, que ora non vou*, de Golparro (B1266 / V872).

21 Debido a las limitaciones de espacio, optamos por indicar las cantigas citando únicamente los códigos que las identifican en *MedDB* (<www.cirp.gal>) —que son, con ligerísimas modificaciones, los establecidos por Tavani 1967—, si bien el resto de los datos pueden comprobarse en el Apéndice. Reproducimos los textos, asimismo, según la edición seguida en esta base de datos.

22 Hemos dejado fuera del corpus *Chus mi tarda, mhas donas, meu amigo*, de Johan Garcia de Guilhade (B753 / V356), porque, a pesar de que alude a «Quand' el ouv' a fazer a romaria» (II, v. 1), no explica de qué romería puede tratarse (es decir, no incluye el nombre de ningún santo o lugar sagrado) ni contiene ningún otro de los rasgos que enumeramos a continuación.

23 Como puede verse en la estrofa de esta cantiga reproducida abajo, el baile parece interesar más que la oración a algunas jóvenes que acuden a la romería tratando de ver a sus enamorados, y que dejan para sus madres (cabe pensar en una importante afluencia femenina a las romerías: Riquer, 1993) las manifestaciones propias de la religión.

Son varias las que combinan dos de los elementos mencionados, y entre ellas cabe destacar la de Pero Viviaez, porque, además de mencionar alguno de ellos en todas las estrofas, los utiliza conjuntamente en una posición tan destacada como el refrán:

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninhas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninhas, bailaremos i
(136,4, I).

«Trobadores» y juglares

Se ha ya destacado que la mayor parte de los autores de cantigas de santuario están incorporados al *Cancioneiro de xograres galegos*; de ahí que algunos estudiosos consideren que este tipo particular de cantigas de amigo es una creación propia de juglares que tal vez encontraron una forma de ganarse la vida atrayendo la atención de su auditorio hacia determinados lugares de culto²⁴ que a alguien (ellos mismos, o sus patrocinadores o mecenas) interesaba promocionar.²⁵

La condición de «juglares» de este grupo de autores se apoya en aspectos como los siguientes: (a) en dos de los casos, tal condición viene destacada en la rúbrica atributiva que figura en los cancioneros: *Lopo jogar* (B, f. 238r; V, f. 112v), y *Airas Paez jogar* (B, f. 235v; V, f. 110v);²⁶ (b) algunos de ellos aparecen únicamente con un nombre simple (Golparro), pero la mayoría completan ese nombre con el del que se supone su lugar de procedencia²⁷ (Pero de Bardia, Pero de Veer, Martin de Padrozelos, Johan de Cangas, Martin de Ginzo, Fernan do Lago, Johan de Requeixo²⁸), e incluso existe un caso en el que el juglar parece haber adoptado como apellido el nombre del santo que se convierte

²⁴ Téngase en cuenta que cada autor está vinculado a un único santuario.

²⁵ La forma más eficaz de promover la asistencia a un santuario (en el que se depositan limosnas o donativos en señal de agradecimiento) era, probablemente, la difusión de los milagros realizados por intercesión de las reliquias —o de una imagen sagrada— allí custodiadas. En el caso de las *cantigas de santuario*, el interés de la muchacha protagonista no es exactamente que acontezca un suceso extraordinario, sino el encuentro con su amado, que para ella tiene un valor equiparable al de la curación para un enfermo. Lo que importa, en definitiva, es dar a conocer la existencia de un espacio concreto para que los fieles acudan a él; y probablemente las romerías más célebres, y con más afluencia de personas, tendrían lugar en los templos «milagrosos», por lo que los que no tienen ese carácter necesitarían un modo alternativo de propaganda.

²⁶ Este caso resulta un poco más llamativo que el anterior, porque la mayor parte de los autores para los que se precisa su condición de juglar carecen de «apellido».

²⁷ Este ha sido, precisamente, uno de los datos empleados para tratar de localizar los santuarios incluidos en la herramienta electrónica *Romarías*.

²⁸ Es uno de los casos más claros, puesto que la ermita de Nuestra Señora do Faro pertenece a la parroquia de Requeixo, y, en la romería que se celebra en su honor el día 8 de septiembre (desconocemos la antigüedad precisa de esta tradición), los fieles suben en procesión una imagen de María —conocida como *A Filla*— que se venera en la iglesia (románica, aunque con muchas modificaciones posteriores) de Santiago de Requeixo para que «se encuentre» con otra (*A Nai*) custodiada en la ermita.

en centro de sus composiciones (Johan Servando);²⁹ (c) de Golparro, Johan de Cangas, Fernan do Lago y Johan de Requeixo, los cancioneros no transmiten más composiciones que las que giran en torno a un santuario.

A lo anterior se podría objetar la existencia de una rúbrica «codicológica» (Gonçalves, 2016 [1994]), que se encuentra en la col. a del f. 225v de B y en la misma col. del f. 104r de V: «En esta folha adeante se comenzan as cantigas d'amor; primeiro trobador, Bernal de Bonaval». Con independencia del significado que pueda tener esta anotación,³⁰ parece designar a Bernal de Bonaval como trovador, no como juglar.³¹ Por otro lado, además de los nombres citados, en el CXG figura también (limitándonos a los que son autores de cantigas de santuario) Nuno Treez, que parece tener nombre y apellido, si bien la ausencia de datos fiables para su identificación podría deberse a su condición de juglar.³²

En cualquier caso, las cantigas de santuario no son patrimonio exclusivo de los «juglares gallegos», puesto que, en una posición anterior a ellos en los cancioneros, aparecen piezas de este tipo de la autoría de Airas Carpancho, Pero Viviaez, Afonso Lopez de Baian, Pai Gomez Chariño, Airas Nunez y Sancho Sanchez.³³ Es cierto que Carpancho, Chariño y Airas Nunez (nobles los dos primeros, clérigo el último) no han legado más que una pieza de este tipo cada uno (y todos tienen una producción más completa), y las tres vinculadas a Santiago,³⁴ pero la de Airas Nunez es significativa porque se refiere expresamente a la peregrinación de Sancho IV (tradición real que su padre había

29 Se trata del compositor de *cantigas de santuario* más prolífico, pues 15 de sus composiciones pueden encuadrarse en esta modalidad; sus dos cantigas de amigo restantes solo contienen una invocación «Par san Servando», sin mencionar explícitamente un espacio. A mayores, su producción conservada incluye también dos cantigas de amor (en las que invoca asimismo a san Servando) y cuatro de escarnio, en dos de las cuales repite la invocación. Todo ello conduce a Gonçalves (2016 [1986]: 105) a observar que «se nenhum dos cantores de santuario canta mais do que um santo e nenhum santuario (se excluirmos Sant'Iago) tem mais do que um cantor, este exclusivismo torna-se ainda mais interessante no caso de Johan Servando, porque, como poeta sem perfil historico, ao nome do Santo deve ele o apelido e a individualidade poetica. Johan Servando e, verdadeiramente, o Johan... de San Servando».

30 Es evidente que no se inicia aquí la sección de cantigas de amor, sino que se trata de una inserción en el interior de la sección de cantigas de amigo, y ni siquiera es Bernal de Bonaval el primero del que se transcriben aquí cantigas de amor, puesto que antes de él figuran piezas de este género atribuidas a Martin Perez Alvin y Pero de Veer. Véase al respecto Oliveira (1988: 701-704); y Lorenzo Gradín y Marcenaro (2021: 296): «Se os poetas reunidos no florilexio estaban todos “marcados” socialmente por pertencer á xograría, o feito de que a rúbrica citada os cualifique de “trovadores” parece encontrar unha explicación cabal se se postula que o compilador que a concibiu tivo presente que o rei mandara considerar *trovadores* a todos aqueles xograres “on es sabers / de trovar motz e sos”» (Bertolucci, 1966: 105, vv. 246-247 e vv. 254-255).

31 Aunque no disponemos de datos seguros sobre su biografía, un estudio de Souto (2012: 278-280) abre las puertas a su posible identificación con un Bernaldo que figura como prior de Bonaval en el testamento de un juez compostelano fechado en 1279.

32 Con las reservas pertinentes en uno de los casos, su producción conservada se limita a cuatro cantigas de santuario.

33 Y también la de Mendiño, para cuya inserción se ha expuesto *supra* la propuesta de Lorenzo Gradín (1998).

34 En el caso de Chariño, su inclusión en este grupo plantea dudas (similares a las que nos han llevado a dejar fuera otros textos), puesto que lo que contiene *Ai Santiago, padrón sabido* es, en realidad, una invocación al apóstol, que no tendría por qué estar vinculada necesariamente a la catedral o a otro templo a él dedicado.

incumplido) y la de Airas Carpancho (probablemente, el que puede adscribirse a una cronología más temprana)³⁵ es la única que reúne todos los elementos que hemos definido como característicos de una *cantiga de romaría*. Pero Viviae, por su parte, es un burgués o miembro de la pequeña nobleza cuya identificación sigue siendo dudosa, por lo que pudo desarrollar su actividad bien a mediados, bien en el tercer cuarto del siglo XIII, y su composición (una, entre varias de los distintos géneros) menciona las acciones típicas de «queimar candeas» y «bailar». Afonso Lopez de Baian es un personaje mejor conocido, pues perteneció a una importante familia noble portuguesa, aunque una parte de su actividad se desarrolló en el entorno de Alfonso X; de sus diez *cantigas* conservadas, tres responden a la modalidad que nos ocupa, y en dos de ellas existen referencias claras a «fazer romaria», «oraçon» y «candeas». Y Sancho Sanchez fue, según la rúbrica que figura en los cancioneros, un clérigo (adscrito al «cancioneiro de clérigos»), si bien no se sabe mucho más de su persona (podría haber vivido en los alrededores de Santiago); se han conservado seis *cantigas* atribuidas a él, dos de amor y cuatro de amigo, una de las cuales correspondería al grupo de *santuário*.

De lo anterior se deduce que parece haber existido un grupo de «juglares» que dedicaron una parte significativa (incluso la totalidad) de su producción³⁶ a ensalzar un lugar de culto, en la mayor parte de los casos posiblemente una pequeña ermita en la que se veneraba una imagen que atraía a muchos devotos. No es descartable la existencia de motivos que hayan podido inducirlos a hacerlo, desde el interés por promocionar la afluencia a las romerías para incrementar las ofrendas que contribuirían al sustento del santuario a un intento de mejorar las relaciones interterritoriales (las romerías suelen ser, en efecto, un punto de encuentro de gentes procedentes de lugares diversos); pero también podría tratarse de la búsqueda, por parte de los propios juglares, de encontrar una «marca de autor»;³⁷ o, simplemente, de que los primeros que emplearon el recurso (¿en un intento de innovar, aprovechando una realidad que les resultaba cercana, combinada con una tendencia compositiva de tipo popularizante?) encontraron buena acogida y pusieron de moda esta variedad particular de las *cantigas* de amigo entre un público que podría coincidir con el entorno de Alfonso X³⁸ o con el ambiente propio de pequeñas cortes nobiliarias³⁹ de Galicia y, en menor medida, del norte de Portugal.

35 Como destaca Gutiérrez (2009: 284), «la temprana datación de este trovador, que habría florecido en la primera mitad del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso IX de León, implica que la suya es la más antigua *cantiga* conservada que emplea el motivo del santuario, ya que, datada durante las primeras generaciones trovadorescas, sería anterior, en todo caso, a la eclosión popularizante de la segunda mitad de ese mismo siglo».

36 Nos referimos, obviamente, a la producción conservada, puesto que no podemos saber si habían compuesto piezas que no han sido transmitidas —y atribuidas a su nombre— en los cancioneros.

37 Todas estas razones han sido analizadas detalladamente por Correia (1993: 13-18).

38 A pesar de la dificultad de identificar a la mayor parte de los ‘juglares’, tanto la posición que ocupan en los cancioneros como las relaciones que pueden establecerse entre algunos de ellos, o de ellos con otros trovadores, inducen a admitir como probable que se moviesen, de forma prioritaria, en torno a este monarca.

39 Filgueira Valverde (1992: 63) llega a hablar de «un *cancioneirinho* ocasional, formado con rúbricas achegados con motivo dunha solemnidade cortesá», representativo de «unha poesía primaria, de romaría» (Filgueira, 1992: 61), cuyo foco sitúa en la zona costera de Galicia, que habría sido compuesta para ser cantada ante un auditorio palaciego en un momento en el que, por las razones que fuesen, el motivo tenía éxito.

Esto podría explicar que, además de un grupo de juglares, varios trovadores, de una clase social más elevada y con notables capacidades compositivas (de las que tampoco carecían buena parte de los juglares), hubiesen decidido experimentar llevando a cabo «um exercício literário com base no modelo jogralesco» (Correia, 1993: 20), y enriqueciéndolo en ocasiones con la aportación de elementos que definen propiamente una romería. O bien lo aprovecharon, tal vez, con una intencionalidad política implícita, como en el caso de Airas Nunez⁴⁰ y, quizá, también en el de Chariño, pues, como señala Gutiérrez (2009: 287), no parece casual que los dos se refieran a Santiago y lo hagan en el mismo contexto de la corte castellana de Sancho IV, «como parte de un programa de propaganda que buscaba exaltar la ocasión de viaje a Galicia de su soberano».

Para finalizar (por el momento)

No deja de ser significativo el hecho de que —al menos con los datos de que se dispone actualmente— la cantiga de Airas Carpancho sea la cantiga *de romaria* (la única, además, que reúne todos los rasgos característicos de la modalidad) más antigua,⁴¹ y las de Airas Nunez y Chariño (que solo podrían ser consideradas *de santuario*)⁴² probablemente las más recientes; y que las tres se relacionen con Santiago.⁴³ Admitiendo como posible la «desviación» que, en cierto sentido, representa la utilización del motivo por parte de los dos últimos, la incógnita reside en desentrañar las razones que pudieron llevar a Carpancho a crear una cantiga de amigo tan peculiar, en la que adopta algunos de los patrones propios de la lírica popularizante (Brea, 2003), como el empleo del paralelismo y de los dísticos paralelísticos con refrán (aaB), y los enriquece temáticamente centrando el motivo del encuentro con el enamorado en el entorno festivo de una romería.⁴⁴ A partir de ahí, sería más sencillo admitir que ese escenario hubiese sido imitado (incluso limitándose a nombrar el hagiotopónimo y obviando los restantes elementos complementarios) por todo un grupo de autores que encontraron una acogida favorable

40 «Creo que la diferencia de tono de la cantiga de Airas Nunez es evidente y que, encuadrada ésta entre las de su mismo género, revela con mucha mayor fuerza el carácter propagandístico con que fue concebida. Utilizar un modelo bien conocido y romper el esquema habitual con la introducción de un elemento discordante podía producir el efecto deseado y buscado por el trovador» (Mussons, 1996: 229).

41 «No deben pasarse por alto las implicaciones de este último dato, pues que las cantigas de santuario se inauguren con una anomalía como la que acabamos de advertir, obliga a reconsiderar algunas de las presuposiciones que se han tejido en torno a este tipo de composiciones y que alcanzarían al sistema de producción y recepción textuales» (Gutiérrez, 2009: 284).

42 Y con las oportunas reservas en el caso de Chariño.

43 Recordemos que es el único caso en que tres autores diferentes mencionan el mismo santuario (o, al menos, el mismo santo), puesto que en todos los demás hay una asociación exclusiva entre cantor y hagiotopónimo.

44 Conviene prestar atención a la enorme diferencia existente entre la festividad de Santiago (o la peregrinación a su catedral) y el tipo de romerías presente en el resto del corpus, que tendrían lugar, en la mayor parte de los casos, en pequeñas ermitas de lugares apartados de grandes núcleos de población.

a esta variante y, al menos en algunos casos, la explotaron ampliamente,⁴⁵ dando lugar a la existencia de este pequeño ciclo.

Y todavía faltaría dilucidar, entre otras cosas, si su inclusión en los cancioneros responde —como parece— a una decisión consciente de algún compilador que lo consideró digno de ser conservado, o si se debe tan solo a un intento de no desperdiciar materiales que se habían ido apilando para proceder a su selección y ordenación. En cualquier caso, resulta evidente que su inserción se produjo en una fase posterior al diseño primitivo que establecía secciones divididas por géneros, con una ordenación cronológica dentro de cada uno de ellos; aunque —como dejó patente Oliveira (1994)— no se trata del único bloque añadido tardíamente, sino tan solo de una fase avanzada en el proceso de transmisión manuscrita de la lírica gallego-portuguesa.

Bibliografía

- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria, «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, 19 (1966), pp. 11-135.
- BREA, Mercedes, «Las “cantigas de romería” de los juglares gallegos», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), eds. S. Fortuño y T. Martínez, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 381-396.
- BREA, Mercedes y Pilar LORENZO GRADÍN, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998.
- BREA, Mercedes, «Elementos popularizantes en las cantigas de amigo», en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...»*, ed. C. Alemany, B. Aracil Varón, R. Mataix Azuar, P. Mendiola Oñate, E. M. Valero Juan y A. Villaverde Pérez, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. II, pp. 449-463.
- CORREIA, Ângela, «Sobre a especificidade da cantiga de romaria», *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, s. 2, 8, 2 (1993), pp. 7-22.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé Fernando «Poesía de santuarios», en *Estudios de lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992 [1958], pp. 53-69.
- GONÇALVES, Elsa, «Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*», en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia: a cinquant'anni dalla sua laurea*. Módena, Mucchi Editore, 1989, vol. II, pp. 623-635.
- GONÇALVES, Elsa, «Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) “Quel da Ribera”; (2) A romaria de San Servando», en *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. J. Dionisio, H. Monteagudo y M.^a A. Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016 [1986], pp. 99-109.

⁴⁵ Para Gutiérrez (2009: 290), la «tendencia a establecer vínculos entre los autores, el medio físico y el cultivo de una poesía de rasgos popularizantes contradice la concepción de la lírica gallego-portuguesa como un proceso cultural surgido de la apertura de horizontes estéticos que solo podía producirse en las cortes regias, fuesen estas la portuguesa o, sobre todo, la castellana. Quiere esto decir que las cantigas de santuario —o, para ser más preciso, aquellas que emplean el *topos* del santuario— debieron de producirse, posiblemente, en el entorno cultural de los círculos áulicos, bajo el impulso que recibe la moda popularizante de la segunda mitad del siglo XIII».

- GONÇALVES, Elsa, «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadores-cos galego-portugueses», en *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. J. Dionisio, H. Monteagudo y M.^a A. Ramos, A Coruña, Real Academia Galega, 2016 [1994], pp. 271-282.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, «Las cantigas de santuario y la peregrinación de Sancho IV a Santiago», en *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Prof. Giulia Lanciani*, coord. de M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pp. 277-290.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, «A transmisión das cantigas de romaría dos xograres galegos», en *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón, maio, 1998], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 155-168.
- LORENZO GRADÍN, Pilar y Simone MARCENARO, «O espazo poético de Afonso X: trovadores e textos», en *Afonso X e Galicia*, ed. M. Brea y P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2021, pp. 259-310.
- MONTEAGUDO, Henrique, «Cantores de santuario, cantares de romaría», en *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón, maio, 1998], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 99-127.
- MUSSONS, Anna M.^a, «Los trovadores en los últimos años del siglo XIII. Ayra Nunez y la romería de Sancho IV», en *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional La literatura en la época de Sancho IV (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, ed. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 227-233.
- OLIVEIRA, António Resende de, «Do Cancioneiro da Ajuda ao *Livro das Cantigas* do Conde D. Pedro», *Revista de História das Ideias* 10 (1988), pp. 691-751.
- OLIVEIRA, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- RIQUER, Isabel de, «Romería de donas: Une initiation bien singulière», en *Education, apprentissages, initiation au Moyen Âge, Actes du Première Colloque International de Montpellier Université Paul-Valéry, Novembre 1991*, Montpellier, CRISIMA, 1993, vol. II, pp. 481-494.
- SOUTO CABO, José Antonio, «En Santiago, seend'albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», *Verba* 39 (2012), pp. 273-298.
- TAVANI, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Apéndice: Cantigas de santuario⁴⁶

MedDB	B	V	Trovador	incipit	santuario
11,10	663	265	Airas Carpancho	<i>Por fazer romaria, pug'en meu coração</i>	Santiago
136,4	735	336	Pero Vivieaz	<i>Poys nossas madres van a San Simon</i>	San Simon de Val de Prados
6,4	738	339	Afonso Lopez de Baian	<i>Fui eu, fremosa, fazer oraçon</i>	Santa Maria das Leiras
6,5	739	341	Afonso Lopez de Baian	<i>Ir quer'oj'eu, fremosa, de coração</i>	Santa Maria das Leiras

⁴⁶ Aparecen sombreadas las cantigas en las que se ha localizado alguno de los elementos asociados a las romerías.

<i>MedDB</i>	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>Trovador</i>	<i>incipit</i>	<i>santuario</i>
6,2	740	342	Afonso Lopez de Baian	<i>Disseron-mi ñas novas, de que m' é mui gran ben</i>	Santa Maria das Leiras
114,2	843	429	Pai Gomez Charinho	<i>Ai Santiago, padrón sabido!</i>	Santiago (?) ⁴⁷
98,1	852	438	Mendinho	<i>Seiam'eu na ermida de San Simion</i>	San Simion
14,3	874	458	Airas Nunez	<i>A Santiagu'en romaria ven</i> ⁴⁸	Santiago
150,4	940	528	Sancho Sanchez	<i>En outro dia, en San Salvador</i>	San Salvador
122,5	1118	709	Pero de Bardia	<i>Sanbudo m' é meu amigu'e non sei</i>	Santa Marta
122,4	1119	710	Pero de Bardia	<i>Jurava-mi o meu amigo</i>	Santa Marta
122,1	1120	712	Pero de Bardia	<i>Assanhou-s'o meu amigo</i>	Santa Marta
123,1	1128	720	Pero de Veer	<i>Ai Deus, que doo que eu de mi ei</i>	Santa Maria (Julhan)
123,2	1130	722	Pero de Veer	<i>A Santa Maria fiz ir meu amigo</i>	Santa Maria (Julhan)
123,5	1131	723	Pero de Veer	<i>Do meu amig', a que eu quero ben</i>	Santa Maria (Julhan)
22,13	1138	729	Bernal de Bonaval	<i>Pois mi dizeades, amigo, ca mi queredes vós melhor</i>	Bonaval
22,19	1139	730	Bernal de Bonaval	<i>Se vebess'o meu amigo</i>	Bonaval
22,7	1140	731	Bernal de Bonaval	<i>Diss'a fremosa en Bonaval assy</i>	Bonaval
22,16	1141	732	Bernal de Bonaval	<i>Rogar-vos quer[ol]-eu, mha madr'e mha senhor</i>	Bonaval
77,20	1142	734	Johan Servando	<i>Quand'eu a San Servando fui un dia d'aqui</i>	San Servando
77,15	1143	735	Johan Servando	<i>Ir-se quer o meu amigo</i>	San Servando
77,2	1144	736	Johan Servando	<i>A San Servand'en oraçon</i>	San Servando
77,3	1145	737	Johan Servando	<i>A San Servando foi meu amigo</i>	San Servando
77,19	1146	738	Johan Servando	<i>Ora van a San Servando donas fazer romaria</i>	San Servando
77,4	1147	739	Johan Servando	<i>A San Servand', u ora van todas orar</i>	San Servando
77,21	1148	740	Johan Servando	<i>Se meu amig'a San Servando for</i>	San Servando
77,17	1149	741	Johan Servando	<i>Mia madre velida, e non me guardedes</i>	San Servando
77,22	1149 ^{bis}	742	Johan Servando	<i>Trist'and'eu, velida, e ben vo-lo digo</i>	San Servando

47 Recuérdense las reservas expresadas sobre la pertinencia de incluir esta composición como cantiga de santuario, pero también su posible relación con la de Airas Nunez.

48 En este caso, más que de una romería tradicional, se trataría de una peregrinación a Santiago, pero, además de contener el término *romaria*, el texto alcanza una relevancia particular por las razones expuestas en el trabajo.

<i>MedDB</i>	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>Trovador</i>	<i>incipit</i>	<i>santuario</i>
77,13	1151	744	Johan Servando	<i>Fui eu a San Servando por veer meu amigo</i>	San Servando
77,12	1143a	746	Johan Servando	<i>Filha, o que queredes ben</i>	San Servando
77,7	1144a	747	Johan Servando	<i>Disseron-mi ca se queria ir</i>	San Servando
77,18	1145a	748	Johan Servando	<i>O meu amigo, que me faz viver</i>	San Servando
77,9	1146a	749	Johan Servando	<i>Donas van a San Servan- do muytas o'j'en romaria</i>	San Servando
77,16	1147a	750	Johan Servando	<i>Ir-vos queredes, amigo</i>	San Servando
110,1	1200	805	Nuno Treez	<i>Des quando vos fostes d'aquí</i>	San Clemenço do Mar
110,4	1201	806	Nuno Treez	<i>San Clemenço do mar</i> ⁴⁹	San Clemenço do Mar
110,3	1202	807	Nuno Treez	<i>Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon</i>	San Clemenço do Mar
110,2	1203	808	Nuno Treez	<i>Estava-m'en San Cle- menço, u fora fazer oraçon</i>	San Clemenço do Mar
95,7	1239	844	Martin de Padrozelos	<i>Gran sazon á, meu amigo</i>	San Salvador de Valongo
95,3	1240	845	Martin de Padrozelos	<i>Amig', avia queixume</i>	San Salvador de Valongo
95,9	1241	846	Martin de Padrozelos	<i>Madr', enviou-vo-lo meu amigo</i>	San Salvador de Valongo
95,1	1242	847	Martin de Padrozelos	<i>Ai meu amigo, coitada</i>	San Salvador de Valongo
95,10	1243	848	Martin de Padrozelos	<i>Por Deus que vos non pês</i>	San Salvador de Valongo
95,6	1245	850	Martin de Padrozelos	<i>Fostes-vos vós, mey amigo, d'aquí</i> ⁵⁰	San Salvador de Valongo
95,8	1246	851	Martin de Padrozelos	<i>Id'oj',ai meu amigo, led'a San Salvador</i>	San Salvador de Valongo
86,10	1253	858	Lopo, jogar	<i>Por Deus vos rogo, madre, que mi digades</i>	San Leuter
86,4	1254	859	Lopo, jogar	<i>Disseron-m'agora do meu namorado</i> ⁵¹	San Leuter
86,2	1255	860	Lopo, jogar	<i>Assanhou-se, madr', o que mi quer gran ben</i>	San Leuter

49 Las otras tres cantigas de Nuno Treez refieren cómo la amiga acude a la iglesia de S. Clemenço para orar; esta parece, precisamente, la oración pronunciada, por lo que se invoca al santo sin mencionar el topónimo.

50 Cabe sobreentender que ese *aquí* donde el amigo se separa de su enamorada es el santuario donde se producen los encuentros, dado que ella pone por testigo a San Salvador de la veracidad de su afirmación («San Salvador sabe que assi é, / ca vos fostes mui sen o meu prazer», III, vv. 1-2)

51 Esta cantiga y la siguiente son dos variantes del mismo tema: no se menciona el topónimo, pero la moza invoca al santo al que ella rezaba (en ambos casos, en el primer verso de la segunda estrofa) como garante de que no merece la *sanha* del amigo («Sabe o San Leuter, a que eu muito roguei» / «Sabe-o San Leuter, a que o eu roguei»).

<i>MedDB</i>	<i>B</i>	<i>V</i>	<i>Trovador</i>	<i>incipit</i>	<i>santuario</i>
58,1	1266	872	Golparro	<i>Mal faç'eu, velida, que ora non vou</i>	San Treeçon
65,2	1267	873	Johan de Cangas	<i>En San Mamed'u sabedes</i>	San Momedo do Mar
65,3	1268	874	Johan de Cangas	<i>Fui eu, madr', a San Mamed'u me cuidei</i>	San Momedo do Mar
65,1	1269	875	Johan de Cangas	<i>Amigo, se mi gran ben queredes</i>	San Momedo do Mar
93,3	1270	876	Martin de Ginzo	<i>Como vivo coitada, madre, por meu amigo</i> ⁵²	Santa Cecilia
93,7	1271	877	Martin de Ginzo	<i>Se vos prouguer, madr', o' este dia</i>	Santa Cecilia
93,8	1272	878	Martin de Ginzo	<i>Treides, ai mia madr', en romaria</i>	Santa Cecilia
93,5	1273	879	Martin de Ginzo	<i>Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecilia</i>	Santa Cecilia
93,2	1274	880	Martin de Ginzo	<i>Ai vertudes de Santa Cecilia</i>	Santa Cecilia
93,4	1275	881	Martin de Ginzo	<i>Non mi digades, madre, mal, e irei</i>	Santa Cecilia
93,6	1276	882	Martin de Ginzo	<i>Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa</i>	Santa Cecilia
91,4	1279	885	Martin Codax	<i>Mandad'ey comigo</i>	Vigo
91,5	1280	886	Martin Codax	<i>Mia irmana fremosa, treydes comigo</i>	Vigo
91,1	1281	887	Martin Codax	<i>Ay Deus, se sab'ora meu amigo</i>	Vigo
91,3	1283	889	Martin Codax	<i>Eno sagrado, en Vigo</i> ⁵³	Vigo
15,4	1285	891	Airas Paez	<i>Quer'ir a Santa Maria de Reça</i>	Santa Maria de Reça
15,3	1286	892	Airas Paez	<i>Por vee-lo namorado que muit'á que eu non vi</i>	Santa Maria de Reça
39,1	1288	893	Fernan do Lago	<i>De ir a Santa Maria do Lagu'eí gran sabor</i>	Santa Maria do Lago
67,4	1289	894	Johan de Requeixo	<i>Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo</i>	Santa Maria do Faro
67,1	1290	895	Johan de Requeixo	<i>A Far'un dia irei</i>	Santa Maria do Faro
67,5	1291	896	Johan de Requeixo	<i>Pois vós, filha, queredes mui gran ben</i>	Santa Maria do Faro
67,3	1292	897	Johan de Requeixo	<i>Atender quer'eu mandado, que m'enviou meu amigo</i>	Santa Maria do Faro
67,2	1293	898	Johan de Requeixo	<i>Amiga, quen o'ouvesse</i>	Santa Maria do Faro

52 No se especifica (ni aquí ni en 93,2) que sea en la iglesia donde dice estar contando sus cuitas a Santa Cecilia, algo que sí aparece con claridad en el resto de la serie.

53 No deja de llamar la atención el hecho de que el único elemento que permite pensar en una romería —aparte de la mención al (lugar) *sagrado*— sea el baile.