

**ACTES DEL VII CONGRÉS  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

**Volum I**

**EDITORS:**  
**SANTIAGO FORTUÑO LLORENS**  
**TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO**



**UNIVERSITAT  
JAUME·I**

**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congr s de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval : (Castell  de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortu o Llorens, Tom s Martínez Romero. — Castell  de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castell 

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortu o Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tom s, ed. III. Universitat Jaume I (Castell ). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

  Del text: els autors, 1999

  De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I  
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castell  de la Plana

ISBN: 84-8021-279-9 (primer volum)

ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castell  d'Impressió, s.l.

Dipòsit legal: CS 257-1999 (I)



# LAS «CANTIGAS DE ROMERÍA» DE LOS JUGLARES GALLEGOS

MERCEDES BREA

*Universidad de Santiago de Compostela*

EN UN ARTÍCULO publicado en 1993, Ângela Correia estudiaba la «especificidad» –dentro de las cantigas de amigo– de la cantiga de romería, e identificaba un total de 64<sup>1</sup> textos correspondientes a esa modalidad.<sup>2</sup> Algunos aspectos concretos (la distinción, siguiendo las *Partidas* de Alfonso X, entre *romaria* y *sagraçon*; o la «funcionalidad» y justificación o razón de ser de estas cantigas) están tratados de una forma tan pormenorizada y perspicaz que no sólo no requieren una revisión sino que, por el contrario, arrojan una nueva luz sobre un conjunto de composiciones para el que resulta difícil fijar un número exacto, porque, entre otras razones, éste depende siempre de los rasgos que se consideren característicos del «subgénero» o modalidad.

Por otra parte, Xosé Filgueira Valverde había establecido, ya en 1958 (1992: 53-69), una serie de motivos (cita, impedimentos, *mandado*, soledad, alegría, encuentro, reproches, confidencias, bailes) que podían detectarse (solos o agrupados) en lo que él denomina «poesía de santuario», proporcionando con ello la clave identificadora (el escenario) de un tipo de cantigas que, sólo por los motivos citados, carecerían de especificidad dentro del género en el que se engloban. Además, pone (muy acertadamente) en relación las situaciones descritas con otras similares que aparecen en las *Cantigas de Santa María* y con las *cantigas romeiriras* populares en las que se exalta al santo o se habla de su fiesta.

Aprovechando las atinadas observaciones de estos dos estudios, a los que remitimos para los detalles, intentaremos aquí centrar una serie de puntos que consideramos útiles para una mejor comprensión del fenómeno.

---

1. Cfr. Correia, 1993: 22, donde ofrece la relación de trovadores, cantigas (por la numeración de Nunes, 1973) y santuarios. Tavani, 1990: 147, establecía el número en 56, precisando el margen que ofrecía Michaëlis de Vasconcelos, 1990: 879, de entre 50 y 60, y reduciendo sensiblemente las 80 que contemplaba Asensio, 1970: 29. Vid. también Filgueira Valverde, 1992: 67-69.

2. Consideramos que el planteamiento más adecuado del tema es el de Tavani, 1990: 147, que las define como «simples modalidade da cantiga de amigo, caracterizada apenas por um tipo de cenário particular», si bien, como intentaremos demostrar, creemos que se pueden establecer algunas características adicionales a la del escenario.

## 1. ESCENARIO Y ACTIVIDADES DE LAS ROMERÍAS.

Si atendemos a los datos que nos proporcionan los textos, las romerías en la Galicia medieval no debían ser muy diferentes de las que todavía se celebran,<sup>3</sup> y entonces, como ahora, eran un importante lugar de acogida y encuentro vinculado tanto a la devoción popular como a la actividad festiva, hasta el punto de que basta con mencionar «o nome da santa [...] ou o topónimo [...] para aludir ao lugar que, para o público, sería de fácil identificación» (Correia, 1993: 20-21).<sup>4</sup> La romería tiene lugar, normalmente, una vez al año, coincidiendo casi siempre con la festividad del santo que se venera, aunque tienden a concentrarse en los meses de bonanza (entre mayo y septiembre,<sup>5</sup> sobre todo). Los devotos (y también los que acuden por mera curiosidad o con cualquier otro objetivo) hacen el recorrido (una parte de él, al menos) a pie hasta la ermita o santuario, que, en la mayoría de los casos, se encuentra<sup>6</sup> en un lugar apartado (a menudo, en la cima de un monte). Es frecuente que el camino se haga durante la noche anterior a la fiesta, con el pretexto de estar a tiempo para la primera misa (de madrugada). Las celebraciones litúrgicas se prolongan, como mínimo, hasta el mediodía (suele haber misas rezadas cada hora –incluso cada media hora–, y una misa solemne, con procesión, en horario tardío). No faltan las ofrendas, en forma de velas especialmente, pero también de dinero en metálico, flores, exvotos, ... Y tampoco faltan la música, el baile y las distracciones mundanas (ni la venta de estampas y figuras del santo, rosarios, etc.).

No resulta extraño, pues, que estos santuarios sean, a la vez que lugares de culto y devoción, lugares de encuentro de gentes procedentes de la propia comarca y de las comarcas próximas (a veces, también de las no tan próximas).<sup>7</sup> Ni que, necesitándose en ocasiones bastantes horas para recorrer el camino y

---

3. Creemos posible añadir la experiencia de una realidad actual que no parece muy distante de aquella medieval a la reflexión de Correia, 1993: 8, de que «Tanto dos textos como dos documentos se pode concluir que as festas em torno das ermidas compunham-se de uma vertente profana e de outra religiosa».

4. En el contexto geográfico en el que me muevo, basta con decir que alguien «va a Santa Minia» para que se evoque la famosa romería de Brión (Coruña); o que se mencione a «Amil» (Moraña, Pontevedra) para referirse a la concurrida romería de Nuestra Señora de los Milagros que allí se celebra.

5. La mayoría de las advocaciones marianas se celebran justamente en este último mes.

6. O se encontraba originariamente, porque, en no pocas ocasiones, alrededor de esos santuarios acabó formándose un núcleo de población que puede llegar a alcanzar una cierta entidad.

7. Vid. Correia, 1993: 17, que recoge una información de J. Mattoso sobre la importancia de las romerías como pretexto para «formas de associação ou ocasiões de encontro» entre grupos pertenecientes a distintas parroquias o señoríos.

hacer la vigilia, vayan acompañadas de comidas o de horas de sueño al aire libre y en grupos.

Todo ello nos lleva a reconocer en los textos que nos ocupan una serie de elementos sobre los que podemos reflexionar:

1.1. El nombre del santuario lo conocemos, unas veces, por el del santo que allí se venera (San Simi3n, San Salvador, Santa Marta, San Servando, San Clemenco, San Leuter, San Trec3n, San Mamede, Santa Cecilia), otras, por el top3nimo (Bonaval, Vigo<sup>8</sup>), y algunas por la combinaci3n de ambos<sup>9</sup> (San Sim3n de Val de Prados, Santa Mar3a das Leiras, Santa Mar3a de Julhan, San Salvador de Valongo, Santa Mar3a de Re3a, Santa Mar3a do Lago, Santa Mar3a do Faro).

1.2. Algunas cantigas<sup>10</sup> precisan que el edificio que se convierte en centro de la romer3a es una *ermida* (39,1: Santa Mar3a do Lago; 65,1 y 65,3: San Mamede (do Mar); 67,2 y 67,4: Santa Mar3a do Faro; 77,13: San Servando; 93,2, 93,4 y 93,6: Santa Cecilia; 98,1: San Simi3n; 122,1: Santa Marta), una *igreja* (91,5: con toda probabilidad, la de Santa Mar3a de Vigo), o, al menos, un lugar sagrado (22,7 y 58,1 hablan de *sagra3on*, aunque parecen referirse con este t3rmino m3s a la propia celebraci3n que al lugar donde se realiza;<sup>11</sup> 91,3 se ubica «Eno sagrado, en Vigo»).

1.3. El prop3sito de *fazer romaria* aparece expl3citamente declarado en el primer o segundo verso (con la excepci3n de 77,17, que lo sit3a en la tercera estrofa) de un grupo de composiciones, con las variantes:

- *ir quer(o) [...] por fazer romaria* (6,5)
- *por fazer romaria, pug'en meu cora3on* (11,10)
- *verr3a en romaria* (67,3)
- *fui [...] en romaria* (67,4)
- *donas van [...] en romaria* (77,9; 77,19)
- *ir [...] fazer romaria* (77,17)
- *fui [...] faze-la romaria* (77,20)
- *treides [...] en romaria* (93,8).

8. En ambos casos puede tratarse de Santa Mar3a.

9. Pueden no aparecer expl3citos los dos elementos, sino s3lo uno de ellos, en todas las cantigas de un mismo trovador, por lo que el dato lo extraemos en ocasiones del conjunto de la producci3n de un autor.

10. Citamos por la numeraci3n de Tavani, 1967, en la adaptaci3n que de su 3ndice de trovadores y cantigas se recoge en la *LPGP* 1996.

11. Para las diferencias entre la fiesta de *sagra3on* y la *romaria*, vid. Correia, 1993: 8.

1.4. La información sobre las actividades que se realizan en la romería resulta bastante precisa y completa:

- *fazer oraçon* (6,4; 6,5; 11,10; 58,1, 65,3; 67,5; 77,2; 77,4; 77,7; 77,15; 93,7; 95,10; 110,1; 110,2), con sus sinónimos<sup>12</sup> *rogar* (6,4; 67,1; 77,7; 77,18; 86,2; 86,4; 93,4; 110,3) y *orar* (77,4; 93,8; 110,3);
- *queimar candeas* (6,4; 11,10; 93,7; 110,2; 136,4), con las variantes *arder* y *estadaes*, *lume de bogia* o *candeas de Paris*, todas ellas en 110,3, donde se advierten diferentes categorías: la amiga estaría dispuesta a poner a arder «tantos estadaes» (III, 2 y IV, 2) ante el altar del santo, si él le trajese a su amigo, pero, puesto que no se lo concede, ¿cómo va a ponerle «candeas de Paris» (v, 2)? Lo único que merece es «lume de bogia» (vi, 2).
- y, como decíamos más arriba, la faceta lúdica que debía desarrollarse alrededor del santuario: *bailar* (91,3; 136,4).

## 2. EL ENCUENTRO CON EL AMIGO.

2.1. De todos modos, parece claro que, para la amiga, el objetivo fundamental de la romería es ver<sup>13</sup> a su amigo y que éste la vea a ella (6,2; 6,4; 6,5; 11,10; 14,3; 15,3; 15,4; 58,1; 65,1; 65,2; 65,3; 67,1; 67,3; 67,4; 67,5; 77,2; 77,3; 77,7; 77,8; 77,12; 77,13; 77,14; 77,15; 77,16; 77,17; 77,20; 77,21; 77,22; 91,2; 91,6; 91,7; 93,4; 95,1; 95,6; 95,7; 95,9; 95,10; 110,1; 110,3; 122,1; 122,4; 122,5; 123,5; 136,4; 150,4); y, por supuesto, tener ocasión de *falar* (15,4; 58,1; 65,3; 67,1; 67,2; 67,4; 67,5; 77,3; 77,13; 77,20; 86,10; 93,7; 95,6; 95,9; 122,1; 122,4).

2.2. En algunas cantigas puede advertirse, además, que el encuentro no es fruto del azar, sino de la existencia de una cita previa, pues uno de los dos (normalmente el amigo) le envió *mandado* al otro (22,7; 65,2; 67,2; 67,3; 77,7; 77,13; 86,4; 91,4; 93,3; 93,5; 93,8; 122,1; 122,5). No siempre, sin embargo, es libre la enamorada de responder a ese *mandado*, puesto que puede impedírsele su madre, que la tiene *guardada* (58,1; 77,3; 77,9; 77,17; 77,19; 77,22; 86,10; 91,1; 91,5; 93,5; 95,8; 122,5; 123,5).

12. En ocasiones puede aparecer también con este significado *dizer* (vid. Correia, 1993: 10).

13. Las diversas formas del verbo *veer* alternan en ocasiones con algunas similares de *vür*, puesto que los enamorados 'vienen' a la romería para 'verse'.

2.3. El encuentro con el amigo en la romería provoca la alegría<sup>14</sup> de la amiga (6,2; 6,5; 11,10; 22,7; 22,9; 22,19; 67,4; 77,4; 77,20; 93,7; 95,8; 122,1). Al contrario, la imposibilidad de celebrarlo (porque uno de los dos no acude, o, si lo hace, se muestra indiferente o airado con el otro) suele despertar el llanto<sup>15</sup> de la muchacha (6,4; 77,2; 77,3; 77,12; 77,16; 86,6; 91,1; 93,7; 110,1). Y uno de los dos —o ambos— puede experimentar *sanha* cuando los acontecimientos no transcurren como esperaban (77,8; 77,15; 86,2; 86,4; 93,2; 122,1; 122,5; 123,4).

### 3. ESQUEMAS MÉTRICOS.

Cuando se analizan los aspectos formales de las composiciones que podrían ser consideradas representativas de la modalidad «de romería», llama la atención el hecho de que, con la única excepción de 95,7 (y de algunas otras sobre las que no podemos decidir, por constar de una sola estrofa: 14,3; 93,6; 123,4), corresponden todas al tipo tradicional de la *cantiga de refrán*, con un uso abundante de los procedimientos paralelísticos. Del mismo modo, salvo 150,4 (que utiliza *coblas unissonans*), están todas construídas sobre *coblas singulares*, o bien, cuando recurren al *leixa-prén*, *coblas alternas* (es el caso de la mayoría de las composiciones de Martin Codax y Martin de Ginzo, dos de las cuatro de Nuno Treez y la de Meendinho).

Se encuentra mayor variedad en los esquemas métricos utilizados, pues solamente uno (a10b10b10a10C10C10) es empleado por varios autores (Afonso Lopez de Baian, Airas Nunez, Johan Servando, Martin de Padrozelos, Pero de Bardia, Pero Viviaez), pero se trata justamente de uno de los esquemas más repetidos (el 160 en Tavani, 1967) en la lírica gallego-portuguesa. No queremos, sin embargo, dejar de llamar la atención sobre la abundante presencia de esquemas que presentan en cada estrofa dos o tres versos de entre 10 y 16 sílabas, seguidos de un refrán (de uno a cuatro versos) constituido por versos de cuatro a siete sílabas (es decir, el tipo probablemente más vinculado a la poesía tradicional con la que están emparentadas nuestras cantigas de amigo), como podemos ver, por ejemplo, en 22,7 (a10a10B4, que se usa exclusivamente en esta cantiga) y 93,5 (a10'a10'B4', que sólo es usado, además, en una cantiga de escarnio de Alfonso X), o con 15,3 (a15a15B8', que sólo aparece aquí), o 77,9 y 77,19 (que son las únicas composiciones que presentan a15'a15'B7').

14. En algunos casos (como 95,8), la alegría la experimenta también el amigo; en otros, lo que se expresa es la falta de ese sentimiento cuando, por impedimento materno o incomparecencia de uno de los dos, el encuentro no tiene lugar (vid., por ej., 6,4; 22,7; 65,3; 77,2; 77,3; etc.).

15. La fórmula habitual para expresarlo es, con ligeras variantes, *chorar destes ollos meus*.

#### 4. CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS DE LA CANTIGA DE ROMERÍA

A la vista de los rasgos apuntados, llega el momento de establecer cuáles son las combinaciones entre ellos (puesto que difícilmente los encontraremos todos agrupados en una misma composición) que podemos considerar necesarias para definir la cantiga de romería.

De entrada, no parecen ofrecer dudas aquellos textos en los que se combina la expresión *fazer romaria* con el encuentro con el amigo, sobre todo si van acompañadas de *fazer oraçon* o *queimar candeas*, por ejemplo. A este tipo responden, de manera especial, las cantigas 6,5 (*Ir quer'oj'eu, fremosa, de coraçon*, de Afonso Lopez de Baian),<sup>16</sup> 11,10 (*Por fazer romaria, pug'en meu coraçon*, de Airas Carpancho –o Corpancho–)<sup>17</sup> y 93,8 (*Treides, ai mia madr', en romaria*, de Martin de Ginzo).<sup>18</sup>

A ellas podemos añadir algunas otras que omiten la referencia bien a la romería, bien a la oración o a la ofrenda, pero que llevan implícito ese elemento, como 6,4 (*Fui eu, fremosa, fazer oraçon*, de Afonso Lopez de Baian), que, aunque figura antes en los cancioneros, parece continuación de 6,5 (compárese el uso de los tiempos verbales en el *incipit* de cada una) y que es uno de los poquísimos casos en que no se menciona siquiera el santuario (ni el topónimo ni el nombre del santo), pero que, en compensación, insiste en los restantes rasgos: la idea de ver (de no conseguir ver, en este caso, porque él no apareció) al amigo aparece en todas las estrofas; el *fazer oraçon* de I, 1 se repite en el *rogar* de III, 1, igual que *candeas queimar*, que aparece en el segundo verso de las estrofas II y III; el primer verso de la segunda estrofa recoge también el *chorar [destes] olhos meus*. O la 22,7 (*Diss'a fremosa en Bonaval assi*, de Bernal de Bonaval), en el que la *fremosa* lamenta la ausencia, en la *sagraçon* de Bonaval, de su enamorado, del que no le llegó *mandado* (III, 1 y IV, 1), por lo que no puede marchar de allí *leda* (III, 2 y IV, 2). Algo similar sucede en 58,1 (*Mal faç'eu, velida, que ora non vou*, de Golparro), que añade a los rasgos anteriores (el *mandado* del amigo de ir *fazer oraçon* a San Treeçon para encontrarse allí con él –estrofa I–; la ausencia de alegría –la muerte, en este caso– si no lo hace –estr. II–) el ruego a la madre de que no se lo impida (II, 1). Situaciones pa-

16. Adviértase, también, la referencia a la alegría que le produce el encuentro con su amado (estrofa II, v.1; III, 1); y la reiteración en el refrán de «meu amigo i ven».

17. En este caso, la alegría está condicionada a la ausencia en la romería de su madre (II, 1) y se opone a la «gran coita que ey» (III, 2).

18. La enamorada pide a su madre que la acompañe a la romería de Santa Cecilia, a orar (dándole gracias), porque allí estará su amigo, y ella quiere hacer su *mandado*.



recidas podemos encontrarlas en 65,3 (*Fui eu, madr', a San Mamed'u me cui-dei*, de Johan de Cangas),<sup>19</sup> 86,10 (*Por Deus vos rogo, madre, que mi digades*, de Lopo, jogral),<sup>20</sup> 91,4 (*Mandad'ey comigo*, de Martin Codax)<sup>21</sup> y 91,5 (*Mia irmana fremosa, treydes comigo*, también de M. Codax),<sup>22</sup> 136,4 (*Poys nossas madres van a San Simon*, de Pero Viviaez)<sup>23</sup> 150,4 (*En outro dia, en San Salvador*, de Sancho Sanchez);<sup>24</sup> o los ciclos de Johan de Requeixo,<sup>25</sup> Johan Servando,<sup>26</sup>

19. Tampoco aquí (en San Mamede, «nas ribeiras do mar», donde acudió a hacer oración en la *ermida*) pudo encontrar la moza a su amigo, lo que le produce una enorme tristeza.

20. La amiga reprocha a su madre que no le permita ir a San Leuter a hablar con su amigo, cuando no hizo nunca nada que mereciese un castigo tal.

21. La muchacha ha recibido un *mandado*: su amigo viene vivo y sano, y ella irá a Vigo a encontrarse con él.

22. Irá la amiga «a la igreja de Vigo», con su madre y su hermana, para ver a su amado.

23. Ésta es una de las cantigas más originales de este grupo, pues «as meninas» planean acompañar a sus madres, que van a *queymar candeas* para, mientras lo hacen «por nos e por sy», poder ellas bailar ante sus amigos, que irán allí precisamente para verlas.

24. En San Salvador se produjo el encuentro entre los enamorados, y la duda de la amiga sobre «qual era melhor: / de o matar ou de lhi fazer ben» (refrán). Llama la atención la seguridad de esa muchacha que no duda en afirmar: «Meu é o poder, que sôo senhor / de fazer d'el o que m'a mi prouguer» (III, 1-2) (aparece una referencia similar a esta en 95,3, cuando, en el diálogo con el amigo, le recuerda ella: «Amigu', en poder sodes meu», III, 1).

25. Con algunas diferencias entre ellas, pues en 67,1 y 67,2 se hace referencia a la ermita de Faro, a la oración (sólo en 67,1), al *mandado* del amigo (en 67,2) y al deseo de verlo y hablar con él para contarle su *coita*, mientras que en 67,3 y 67,4 se habla directamente de la *romaria*, una romería a la que el amigo acudirá para verla (67,3), lo que, una vez realizado (67,4), le ocasionará una gran alegría. 67,5 es la respuesta de la madre al ruego formulado en 67,1: ya que tanto quiere a su amigo, que vaya «un dia» a Faro a *fazer oraçon* y verlo y hablar con él; es más, ella la acompañará, aunque no quiere que nadie pueda saber «que vos mand'ir u vos el veja» (refrán).

26. En éste pueden encontrarse casi todos los rasgos posibles, pero repartidos entre las diversas cantigas. Así, en 77,4 (también en 77,17 y 77,21), ruega a su madre que le permita ir a San Servando, donde *todas* (es éste —con los que siguen— uno de los pocos casos en que se constata la afluencia especialmente de mujeres a las romerías; vid al respecto Riquer, 1993) van a *orar*, porque allí podrá ver a su amigo y con ello será *leda*, pero la madre no accede, por lo que la moza lamenta no poder acudir con «atal companha de donas» (77,9 y 77,19); en 77,2 y 77,3, el amigo fue a la romería, pero ella no pudo, por lo que no para de llorar; sí fue, en cambio, para verlo, en 77,13 (también en 77,22, aunque la «guardaban»), pero «non o vi na ermida»; en 77,7 es el amigo el que no acude a la cita, y en 77,12 fue pero no quiso verla, por lo que la madre le reprocha que lo quiera; en 77,14, el enamorado le ha jurado que la «quis e quer mui melhor d'outra ren», pero parte (a pesar de que, en 77,15, se había mostrado *sanhuda*, precisamente para hacerlo desistir, y, en 77,16, le rogaba que no lo hiciese, porque, si no podía verlo, no encontraría *prazer* en ningún otro lugar) y ella está convencida de que los dos morirán de amor (a no ser que San Servando, a quien viene a suplicar, los ayude —77,18—). 77,8 es un caso aparte, porque los enamorados se encuentran y él le pide «que lhi faça ben», pero no acaba de explicarle qué *ben* es el que quiere, y ella considera que lo es el hecho de haber acudido y que se hayan visto. También es un caso aparte, en Johan Servando, 77,20, pero porque aquí las cosas salen tan bien que la amiga puede decir: «Que bôa romaria con meu amigo fiz» (II, 1). Vid., para este autor, Gonçalves 1986: 45-49.

Martin de Ginzo,<sup>27</sup> Martin de Padrozelos,<sup>28</sup> Nuno Treez,<sup>29</sup> Pero de Bardia,<sup>30</sup> y Pero de Veer).<sup>31</sup>

Cuando analizamos con detalle todas estas cantigas, nos percatamos fácilmente de que no de todas ellas se deduce la existencia de una romería, aunque sí de un santuario al que la amiga acude a rezar, a ver a su amigo, o por lo menos a esperarlo, pero cabría pensar que no tiene por qué hacerlo sólo cuando se celebra la romería (que suele ser una vez al año, aunque entre vísperas y fiestas pueda durar varios días), sino «un día» cualquiera del año (o varios días distintos a lo largo del año), como parecen sugerir expresiones del tipo «A Far'un dia irei» (67,1), «Mando-vos eu ir a Far'un dia» (67,5), o «Des que o vi en Julhan un dia» (123,5). Otra posibilidad no descartable es que *romaria* esté usada simplemente en el sentido de 'peregrinación' (es decir, desprovista de las connotaciones festivas y multitudinarias que rodean las celebraciones del santo correspondiente), una peregrinación que se puede hacer en soledad o en compañía, y en cualquier momento; o eso, al menos, es lo que parece deducirse de algunos casos como «Por fazer romaria, pug'en meu coraçon, / a Santiag', un dia, por fazer oraçon / e por veer meu amigo logu'i» (11,10), o «Quand'eu a San Servando fui un dia d'aqui / faze-la romaria, e meu amigu'i vi» (77,20). Claro que el primero de estos casos podría estar justificado (igual que «A Santiagu'en romaria ven / el-rei», 14,3) por el tipo de santuario a que se refiere, que es precisamente el centro de peregrinación de toda la Península

27. La madre la *guarda* (93,5), por lo que le suplica que la deje ir a la romería a ver a su amigo (93,4, 93,7, que contiene bastantes de los elementos esenciales: *fazer oraçon* (I, 2), *candearas queimar* (II, 2), *chorar* (I, 3), la alegría de verlo (III, 4), el deseo de ambos de *falar* (refrán), un amigo que está *sanhudo* (93,2) y *coitado* (93,6), igual que está ella *coitada*, porque recibió *mandado* de que él «se vai no ferido / no fossado» (93,3).

28. La amiga quiere «fazer prazer» a su amado (95,1), lo anima a acudir a la cita, si logra evitar la *guarda* a que está sometida, porque así serán *ledos* los dos (95,8), y pide a su madre que la deje ir (para verlo y «lhi fazer prazer» -95,10-). Cuando él le falla y parte sin su beneplácito, no quiere saber nada de él (95,6; 95,9), aunque reconoce lo mucho que lo desea (95,7) y se aviene finalmente («pois veestes a meu poder», I, 3) a perdonarlo (95,3).

29. En San Clemenco, a donde había ido a *fazer oraçon* y *queimar candearas*, un «mandadeiro» dice a la muchacha que va a venir su amigo (110,2). Pero éste no aparece, y ella no deja de llorar (110,1) y de pedir al santo que la vengue (110,4); aunque también puede reaccionar contra el propio santo, que le ha fallado porque no le ha traído a su amigo, y amenazarlo con dejar de acudir a su santuario y ponerle velas (110,3).

30. El amigo está *sanhudo* «porque non guisei / como falasse comigo» (I, 2-3); ella puede citar lo en la ermita de Santa Marta, para que esté *ledo* y la vea (II, 3), pero finalmente lo desdén (122,1). Se siente engañada (122,4) y desea vengarse de él (122,5).

31. Una amiga enamorada (123,1) siente que mintió a su amigo (incluso se «asañó» con él -123,4-), porque lo citó en Santa María y ella no acudió (123,2), tal vez porque no se lo permitieron (123,5).

Ibérica, al que llegan «romeros» a lo largo de todo el año, mientras que las pequeñas ermitas, situadas en ocasiones en lugares relativamente distantes de las poblaciones, aparecen concurridas el día en que celebran a su patrón, y a lo mejor no se celebra culto en ellas el resto del año. En cualquier caso, es posible que tenga tanto, o más sentido, hablar (como hace Filgueira, 1992) de cantigas «de santuario», y eso, entre otras cosas, permitiría incluir en el elenco algunas composiciones donde lo que se pone de relieve es precisamente la soledad (que se opone al gentío de las romerías) de la amiga en o al lado del santuario, como algunas de las de Martin Codax (especialmente, 91,1),<sup>32</sup> y, sobre todo, la de Meendinho (98,1).

Hemos tomado en consideración, por otra parte, algunos textos en los que se menciona únicamente el topónimo, pero sólo en aquellos casos en los que, del conjunto de la producción de un autor, podemos saber que allí hay un santuario, como sucede con el Faro de Johan de Requeixo, el Valongo de Martin de Padrozelos, o el Julhan de Pero de Veer. Y no nos atrevemos a descartar del todo, aunque no puedan ser consideradas en sentido estricto ni siquiera «cantigas de santuario» (dando a esta designación un contenido más amplio que el de «cantiga de romería»), algunas composiciones, como la 114,2 (*Ay, Santiago, padrón sabido*, de Pai Gomez Charinho), en las que vemos a la amiga implorando a un santo que le traiga a su amigo, porque esa situación parece invocar la presencia de una «romería» o peregrinación (aunque pudiera ser corta) a un santuario para orar. Menos motivos encontramos, en consecuencia, para dejar fuera 22,16 (*Rogar-vos quer[o]-eu, mha madr'e mha senhor*, de Bernal de Bonaval), en la que sí se registran algunos de los rasgos que hemos considerado fundamentales: la ida al santuario (en forma de ruego a la madre) para ver al amigo, que va a acudir allí. O 14,3 (*A Santiagu' en romaria ven*, de Airas Nunez; *vid.* Mussons, 1996: 227-233), aunque sea fragmentaria y presente como novedad el deseo de ver al rey, porque la «romería» que éste realiza es jus-

---

32. Creemos posible extender el concepto de «cantigas de santuario», en sentido amplio, a toda la producción de Martin Codax (siete cantigas de amigo, en total), porque en 91,5 se precisa que es en la «igreja de Vigo» «u é o mar salido / levado», lo que permite que 91,3 y 91,4 contengan sólo la referencia a Vigo, 91,6 y 91,7 al «mar de Vigo» y sus «ondas», y 91,2 solamente a las ondas. De todos modos, y a fin de dar a este trovador un tratamiento similar al de otros que presentan un conjunto de textos de parecidas características, relegaremos al grupo de «complementarias» la cantiga 91,2 (que sólo hace referencia a *veer / mirar ondas*), e incluso la 91,6 (*ondas do mar de Vigo / mar levado*) y 91,7 (*lo mar de Vigo / lo mar levado*), porque, si no las ponemos directamente en relación con las otras del mismo autor, sería difícil deducir que *Vigo* hace referencia a un santuario (al lado del mar, como en otros casos). La *igreja* y el *sagrado* se mencionan sólo en 91,5 y 91,3, respectivamente, pero interpretamos que la mención de *Vigo* en 91,1 y 91,4 sirve de reclamo a la «romería» (con todos los problemas que ello implica, como acabamos de ver).

tamente lo que le va a permitir ver a su amigo, que viene con aquel. Es evidente, de todos modos, que textos de este tipo resultan, en cierto modo, marginales en esta modalidad poética y que suponen más bien un aprovechamiento por parte de sus autores de unos motivos que sugerían situaciones conocidas, y posiblemente bien acogidas, por el público al que iban destinados.<sup>33</sup>

Un tanto diferente es el caso de algunas otras composiciones que, consideradas aisladas, no podrían ser nunca vinculadas a las romerías, ni siquiera a los santuarios, y en las que tiene sentido reparar sólo porque forman parte de una producción que gira precisamente en torno a estos elementos. Es el caso de autores como Johan Servando, del que se conserva también alguna cantiga de escarnio, que no sólo ha incorporado el nombre del santo a modo de apellido, sino que incluso lo invoca en la *finda* o en la última estrofa de las dos cantigas de amor (*vid.* Correia, 1993: 21 y Gonçalves, 1986: 46) que nos ha dejado (77,1 y 77,23); de sus 17 cantigas de amigo, sólo dos (la 77,8 y la 77,14) omiten una referencia explícita a la romería o el santuario, pero ambas contienen en la *finda* esa especie de juramento<sup>34</sup> «Par San Servando» que no parece muy lejano del «Por San Servando, que eu rogar vin» (también en la *finda*) de 77,18, donde es sólo el segundo hemistiquio del verso el que permite considerarla «cantiga de romería». Martin de Padrozelos es autor de 9 cantigas de amigo y una de amor; ésta (95,4) es una especie de respuesta (aunque dirigida a sus amigos) a las quejas de la amiga por su partida; de las nueve cantigas de amigo, siete contienen alguna referencia a la romería de Santa Cecilia, y sólo dos (95,2 y 95,5) parecen ajenas a esta modalidad, si bien, situadas en este contexto, podrían formar parte de un grupo en el que ya no fuese necesario repetir el motivo, pues en la primera de ellas la amiga lamenta la tardanza del amigo mientras llora, y en la segunda expresa su desengaño «pois que mi mentiu o que namorei» (refrán). Más difícil todavía resultaría ampliar la rela-

---

33. Vid. Mussons, 1996: 229: «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».

34. Una situación similar puede verse en 22,13, de Bernal de Bonaval, en la que la amiga reprocha al enamorado su intención de partir recurriendo a una imprecación en el segundo verso de todas las estrofas, excepto la última; esa imprecación, que en las dos primeras estrofas era simplemente «por nostro Senhor!», «se Deus vos anpar!», se convierte en la tercera en «se Deus vos lev'a Bonaval!». O en 86,6, de Lopo, jogar, en la que la madre pregunta a la hija cuál es el motivo de su llanto, obteniendo siempre como respuesta el refrán «Non mi dan amores vagar», que se amplía en la última estrofa (la única que está puesta toda ella en boca de la amiga), con una invocación a San Leuter en el primer verso.

ción revisando la producción de Pero de Bardia, que consta de cinco cantigas de amigo, de las que tres contienen al menos algunos de los rasgos que hemos identificado como característicos de las cantigas de romería; la 122,3 es una cantiga aparentemente fragmentaria que da cuenta de la *sanha* del amigo, porque ella no pudo verlo, por lo que podría estar vinculada al ciclo del santuario, pero la 122,2 pertenece al grupo más amplio de composiciones en las que la amiga simplemente lamenta la partida del amigo. O la de Pero de Veer, del que los cancioneros nos han legado seis cantigas de amigo y dos de amor, porque ni la 123,3 ni la 123,8 permiten ningún tipo de relación con romerías, ni siquiera con santuarios. Nos queda, finalmente, una ligera duda con la cantiga 93,1, porque es el único texto conservado de Martin de Ginzo que no parece contener ningún motivo propio del grupo que nos ocupa, salvo que la *louçana* «mandou lo adufe tanger / sôar», que sí evoca un ambiente festivo.

## 5. TRANSMISIÓN MANUSCRITA

Todas las cantigas analizadas están situadas en la llamada «sección de las cantigas de amigo» de los cancioneros de la Biblioteca Nacional de Lisboa (*B*) y de la Biblioteca Vaticana de Roma (*V*). La 11,10 (*B* 663, *V* 265) está cerrando la producción de Airas Carpancho; unos cuantos folios más adelante (quedan en medio textos de catorce trovadores distintos) aparece la 136,4 (*B* 735, *V* 336), que es la primera de las cantigas de amigo de Pero Viviae. Muy próximas a éstas (*B* 738-740, *V* 339,<sup>35</sup> 341, 342) están las tres cantigas de romería de Afonso Lopez de Baian. Más adelante (*B* 843, *V* 429) viene la de Pai Gomez Charinho, que es la última del autor de este género,<sup>36</sup> y, próxima a ésta (*B* 852, *V* 438), la de Meendinho. La aparentemente fragmentaria (en *B* queda un espacio en blanco en el que cabría una segunda estrofa) de Airas Nunez (*B* 874, *V* 458) está situada entre varias cantigas de amor de este autor. La de Sancho Sanchez es la última de sus cantigas de amigo (*B* 940, *V* 528), aunque todavía viene detrás una de amor del mismo trovador. Las de Pero de Bardia, Pero de Veer y Johan Servando, así como la de Bernal de Bonaval (que cierra el grupo de amigo de su autor), están muy cercanas entre ellas (entre *B* 1118

---

35. *V* 340 se corresponde con *B* 738bis (es la cantiga 6,6, la única «de amigo» de este autor que no podemos considerar «de romería»).

36. Va seguida de una de amor del mismo autor (114,28). Recordemos que las cantigas de amor de Pai Gomez Charinho que no recoge el cancionero de Ajuda aparecen en *B* y *V* en la sección de amigo, unas al principio de las pertenecientes a este género, y esta otra al final de las mismas (coincide también con final de folio).

y B 1147, V 709-750, casi todas son cantigas de romería), y lo mismo sucede (quedan por el medio las de Nuno Treez –B 1200-1203, V 805-808–, Martin de Padrozelos –B 1239-1246, V 844-851– y Lopo –B 1252-1255, V 857-860–), mucho más claramente, con las de Golparro, Johan de Cangas, Martin de Ginzo, Martin Codax, Airas Paez, Fernan do Lago y Johan de Requeixo (B 1266-1293, V 872-898), que se encuentran juntas casi al final del bloque ocupado por las cantigas de amigo (la última es B 1299, V 903).

Lo más interesante de esta situación es, sin duda, la constatación (aunque no podamos detenernos ahora en estos aspectos) de que la mayoría de las cantigas de romería se encuentran insertas en lo que Resende de Oliveira (1994:199-205) considera «cancionero de juglares gallegos», pues sólo podríamos excluir de este grupo a Afonso Lopez de Baian, Pero Viviaez, Airas Carpancho, Sancho Sanchez, Airas Nunez o Pai Gomez Charinho, y del origen gallego de, al menos, los dos (más bien, los cuatro) últimos no parece quedar ninguna duda.<sup>37</sup> Dos datos llaman, pues, nuestra atención: las cantigas de romería parecen ser, en su mayor parte, obra de juglares (algunos de ellos, casi especializados en esta modalidad) y estar circunscritas a un ambiente gallego.

No hemos logrado ubicar todos los santuarios, pero sí la mayoría de ellos, y los hemos encontrado en Galicia («cenário tradicional das romarias», Gonçalves, 1986: 47). Tampoco podemos tener seguridad sobre la cronología de estos textos, pues precisamente estos «juglares gallegos» se encuentran entre los autores de los que menos (por no decir ninguna) documentación tenemos. Pero parece existir un cierto consenso en situarlos a partir de mediados del siglo XIII (y hasta finales de ese siglo), si bien las formas métricas que emplean parecen indicar un cierto arcaísmo.

A. Correia y X. Filgueira Valverde coinciden en señalar una cierta coherencia interna en este grupo de composiciones, hasta el punto de que Filgueira (1992:63) llega a hablar de «un *cancioneiriño* ocasional, formado con róticos 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, pero que no estaría compuesta para ser cantada en las romerías, sino ante un auditorio palaciego en un momento en el que, por las razones que fuesen, el motivo se había puesto de moda y tenía éxito, lo que explicaría que lo hubiesen adoptado incluso trovadores más duchos y de otra clase social, que lo convertirían en «um exercicio literário com base no modelo jogalesco» (Correia, 1993: 20).

---

37. Como tampoco de la actividad de Afonso López de Baian en la corte de Fernando III.

No entramos, por lo tanto, en otras razones que puedan explicar la existencia de la modalidad (interés, por parte de las autoridades eclesiásticas o locales, de promocionar las romerías, porque las ofrendas que pudieran recibirse ayudarían al sustento del santuario; propiciación de las relaciones interterritoriales; búsqueda, por parte de los propios juglares, de una especie de «marca de autor», de «identidade própria, reconhecível e distintiva», Correia, 1993: 18), razones que han sido analizadas detalladamente por A. Correia (1993: 13-18), y cerramos nuestra intervención sugiriendo esa especie de «marca de grupo», que retoma del acervo popular una modalidad existente con anterioridad, para «explotarla» literariamente en un momento determinado (más o menos extenso), a la vez que facilitamos una relación (esperamos que tan provisional como las anteriores, porque de ninguna manera está agotado el tema) de las cantigas que tienen algo que ver con este tipo del que nos hemos ocupado aquí.

### 1. Cantigas de romería (o de santuario).<sup>38</sup>

LPGP	B	V	Nunes	trovador	incipit
6,2	740	342	175	Afonso Lopez de Baian	<i>Disseron-mi ũas novas, de que m' é mui gran ben</i>
6,4	738	339	172	“ “	<i>Fui eu, fremosa, fazer oraçon</i>
6,5	739	341	174	“ “	<i>Ir quer'oj'eu, fremosa, de coraçõ</i>
11,10	663	265	97	Airas Carpancho	<i>Por fazer romaria, pug'en meu coraçõ</i>
* 14,3	874	458	257	Airas Nunez	<i>A Santiagu'en romaria ven</i>
15,3	1286	892	343	Airas Paez	<i>Por vee-lo namorado que muit'á que eu non vi</i>
15,4	1285	891	342	“ “	<i>Quer'ir a Santa Maria de Reça</i>
* 22,7	1140	731	361	Bernal de Bonaval	<i>Diss'a fremosa en Bonaval assy</i>
* 22,16	1141	732	362	Bernal de Bonaval	<i>Rogar-vos quer[o]-eu, mha madr'e mha senhor</i>
* 22,19	1139	730	360	“ “	<i>Se vehess'o meu amigo</i>
39,1	1288	893	498	Fernan do Lago	<i>De ir a Santa Maria do Lagu'ei gran sabor</i>
58,1	1266	872	479	Golparro	<i>Mal faç'u, velida, que ora non vou</i>
65,1	1269	875	482	Johan de Cangas	<i>Amigo, se mi gran ben queredes</i>
65,2	1267	873	480	“ “	<i>En San Mamed'u sabedes</i>
65,3	1268	874	481	“ “	<i>Fui eu, madr', a San Mamed'u me cuidei</i>
67,1	1290	895	500	Johan de Requeixo	<i>A Far'un dia irei</i>
67,2	1293	898	503	“ “	<i>Amiga, quen oj'ouvesse</i>
67,3	1292	897	502	“ “	<i>Atender quer'eu mandado, que m'enviou meu amigo</i>
67,4	1289	894	499	“ “	<i>Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo</i>
67,5	1291	896	501	“ “	<i>Pois vós, filha, queredes mui gran ben</i>

38. Señalamos con un asterisco las que no figuran en la relación de Correia, 1993: 22.

LPGP	B	V	Nunes	trovador	incipit
77,2	1144	736	366	Johan Servando	<i>A San Servand'en oraçon</i>
77,3	1145	737	367	“ “	<i>A San Servando foi meu amigo</i>
77,4	1147	739	369	“ “	<i>A San Servand', u ora van todas orar</i>
77,7	1144	747	377	“ “	<i>Disseron-mi ca se queria ir</i>
77,9	1146	749	-	“ “	<i>Donas van a San Servando muytas oj'en romaria</i>
77,12	1143	746	376	“ “	<i>Filha, o que queredes ben</i>
77,13	1151	744	374	“ “	<i>Fui eu a San Servando por veer meu amigo</i>
77,15	1143	735	365	“ “	<i>Ir-se quer o meu amigo</i>
77,16	1147	750	379	“ “	<i>Ir-vos queredes, amigo</i>
77,17	1149	741	371	“ “	<i>Mia madre velida, e non me guardedes</i>
77,18	1145	748	378	“ “	<i>O meu amigo, que me faz viver</i>
77,19	1146	738	368	“ “	<i>Ora van a San Servando donas fazer romaria</i>
77,20	1142	734	364	“ “	<i>Quand'eu a San Servando fui un dia d'aqui</i>
77,21	1148	740	370	“ “	<i>Se meu amig'a San Servando for</i>
77,22	1149	742	372	“ “	<i>Trist'and'eu, velida, e ben vo-lo digo</i>
86,2	1255	860	467	Lopo, jograr	<i>Assanhou-se, madr', o que mi quer gran ben</i>
86,4	1254	859	466	“ “	<i>Disseron-m'agora do meu namorado</i>
86,10	1253	858	465	“ “	<i>Por Deus vos rogo, madre, que mi digades</i>
* 91,1	1281	887	494	Martin Codax	<i>Ay Deus, se sab'ora meu amigo</i>
* 91,3	1283	889	496	“ “	<i>Eno sagrado, en Vigo</i>
* 91,4	1279	885	492	“ “	<i>Mandad'ey comigo</i>
* 91,5	1280	886	493	“ “	<i>Mia irmana fremosa, treydes comigo</i>
93,2	1274	880	487	Martin de Ginzo	<i>Ai vertudes de Santa Cecilia</i>
93,3	1270	876	483	“ “	<i>Como vivo coitada, madre, por meu amigo</i>
93,4	1275	881	488	“ “	<i>Non mi digades, madre, mal, e irei</i>
93,5	1273	879	486	“ “	<i>Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecilia</i>
93,6	1276	882	489	“ “	<i>Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa</i>
93,7	1271	877	484	“ “	<i>Se vos prouguer, madr', oj'este dia</i>
93,8	1272	878	485	“ “	<i>Treides, ai mia madr', en romaria</i>
95,1	1242	847	455	Martin de Padrozelos	<i>Ai meu amigo, coitada</i>
95,3	1240	845	453	“ “	<i>Amig', avia queixume</i>
95,6	1245	850	458	“ “	<i>Fostes-vos vós, meu amigo, d'aqui</i>
95,7	1239	844	452	“ “	<i>Gran sazon á, meu amigo</i>
95,8	1246	851	459	“ “	<i>Id'oj',ai meu amigo, led'a San Salvador</i>
95,9	1241	846	454	“ “	<i>Madr', enviou-vo-lo meu amigo</i>
95,10	1243	848	456	“ “	<i>Por Deus que vos non pês</i>
98,1	852	438	252	Meendinho	<i>Sedia-m'eu na ermida de San Simión</i>



LPGP	B	V	Nunes	trovador	incipit
110,1	1200	805	427	Nuno Treez	<i>Des quando vos fostes d'aqui</i>
110,2	1203	808	430	“ “	<i>Estava-m'en San Clemenço, u fôra fazer oraçon</i>
110,3	1202	807	429	“ “	<i>Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon</i>
110,4	1201	806	428	“ “	<i>San Clemenço do mar</i>
* 114,2	843	429	225	Pai Gomez Charinho	<i>¡Ay, Santiago, padrón sabido!</i>
122,1	1120	712	347	Pero de Bardia	<i>Assanhou-s'ô meu amigo</i>
122,4	1119	710	345	“ “	<i>Jurava-mi o meu amigo</i>
122,5	1118	709	344	“ “	<i>Sanhudo m'é meu amigu'e non sei</i>
123,1	1128	720	350	Pero de Veer	<i>Ai Deus, que doo que eu de mi ei</i>
123,2	1130	722	352	“ “	<i>A Santa Maria fiz ir meu amigo</i>
123,5	1131	723	353	“ “	<i>Do meu amig', a que eu quero ben</i>
136,4	735	336	169	Pero Viviaz	<i>Poys nossas madres van a San Simon</i>
150,4	940	528	278	Sancho Sanchez	<i>En outro dia, en San Salvador</i>

## 2. Cantigas «complementarias»

LPGP	B	V	Nunes	trovador	incipit
22,13	1138	729	359	Bernal de Bonaval	<i>Poys mi dizedes, amigo, ca ...</i>
77,8	1152	745	375	Johan Servando	<i>Diz meu amigo que lhi faça ben</i>
77,14	1150	743	373	“ “	<i>Foi-s'agora meu amigu'e por en</i>
86,6	1252	857	464	Lopo, jograr	<i>Filha, se gradoedes</i>
91,2	1284	890	497	Martin Codax	<i>Ay ondas, que eu vin veer</i>
91,6	1278	884	491	“ “	<i>Ondas do mar de Vigo</i>
91,7	1282	888	495	“ “	<i>Quantas sabedes amar amigo</i>
93,1	1277	883	490	Martin de Ginzo	<i>A do mui bon parecer</i>
123,4	1129	721	351	Pero de Veer	<i>Assanhei-me-vos, amigo, noutro dia</i>

## BIBLIOGRAFÍA

*B* = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (reproducción facsimilar), Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

*V* = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)* (reproducción facsimilar), Centro de Estudos Filológicos - Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1973.

CORREIA, A. (1993): «Sobre a especificidade da cantiga de romaria», *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 2, 8 (2), pp. 7-22.

- FERRARI, A. (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 27-142.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1992): «Poesía de santuarios», *Compostellanum* 8, 1958. Recogido en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Galaxia, Vigo, pp. 53-69.
- GONÇALVES, E. (1986): «Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) «Quel da Ribera»; (2) A romaria de San Servando», *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque. Paris, 20-24 octobre 1981*, Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Cultural Portugais, Paris, pp. 41-53.
- LORENZO GRADÍN, P. (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- LPGP (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», Santiago de Compostela (2 vol.).
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Max Niemeyer, Halle, 1904 (reimpresión en Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990, 2 vols.).
- MUSSONS, A. M. (1996): «Los trovadores en los últimos años del siglo XIII. Ayras Nunez y la romería de Sancho IV», *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, pp. 227-233.
- NUNES, J. J. (1973): *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa (3 vol.)
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa.
- RIQUER, I. de (1993): «Romaria de donas. une initiation bien singulière», *Les Cahiers du CRISIMA*, 1, pp. 481-494.
- TAVANI, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- (1990): *A poesia lírica galego-portuguesa*, Comunicação, Lisboa (trad. de *La poesia lirica galego-portoghese*, vol. II, t. I, fasc. 6 (y *La lyrique galicienne-portugaise (partie documentaire)*, vol. II, t. I., fasc. 8) do *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg, 1980).