

A peregrinación feminina a través das cantigas*

Esther Corral Díaz
Universidade de Santiago de Compostela

In memoriam de Ana M^a Domínguez Ferro,
compañeira no estudo da peregrinación feminina na Idade Media

La peregrinación femenina a través de las cantigas

Resumen: En este trabajo se analizará el fenómeno de la peregrinación en la lírica profana gallego-portuguesa asociado a la participación femenina. Los estudios publicados hasta el momento se fijaron en parcelas de ambos ámbitos sin proyectar la visión en su conjunto. El examen atento del variado repertorio de los cancioneros con los diferentes géneros y modalidades proporcionará una perspectiva multidisciplinar de dos puntos de vista contrapuestos sobre este viaje que suscita su fascinación literaria: una peregrinación local (siempre de mujeres) centrada en viajes a santuarios más o menos próximos –o incluso a lugares emblemáticos como Compostela–, enmarcada en un contexto lírico en el que el amor es el elemento esencial, y una peregrinación a ultramar en la que el sentimiento del amor es sustituido por los recursos propios de la sátira, como la crítica mordaz, la ironía y el equívoco. El diferente carácter poético de las composiciones (de registro amoroso o satírico) marcará un acercamiento singular a tipologías antitéticas de figuras femeninas que experimentaron un viaje siempre imaginario y que es relatado a través de discursos textuales sujetos a las convenciones marcadas por la tradición trovadoresca. En las cantigas se observa un claro predominio del ambiente de romería sobre otro tipo de peregrinación.

Palabras clave: peregrinación, estudios de género medievales, lírica gallego-portuguesa, cantigas de santuario, cantigas de escarnio, ultramar.

* Este trabajo forma parte do Proxecto de Investigación titulado "Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa" (PID2019-108910GB-C22), financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

Women's pilgrimage through the cantigas

Abstract: *This paper will analyse the phenomenon of pilgrimage in Galician-Portuguese secular lyric poetry associated with female participation. Studies published so far have looked at selected parts of both areas without looking at the whole picture. A close examination of the varied repertoire of songbooks with their different genres and forms will provide a multidisciplinary perspective of two contrasting points of view on this journey that gives rise to its literary fascination: a local pilgrimage (always by women) centred on journeys to sanctuaries near or far –or even to emblematic places like Compostela–, framed in a lyrical context in which love is the essential element, and a pilgrimage overseas in which the sentiment of love is replaced by satirical devices, such as biting criticism, irony and equivocation. The differing poetic character of the compositions (of an amorous or satirical register) will mark a singular approach to antithetical typologies of female figures who experience a journey that is always imaginary and which is recounted through textual discourses subject to the conventions marked by troubadour tradition. In the cantigas there is a clear predominance of the romería (a type of yearly, short distance Roman Catholic religious pilgrimage) over other types of pilgrimage.*

Keywords: *pilgrimage, medieval gender studies, Galician-Portuguese lyric poetry, cantigas de santuario, cantigas de escarnio, overseas.*

A peregrinación feminina a través das cantigas

Resumo: Neste traballo analizarase o fenómeno da peregrinación na lírica profana galego-portuguesa asociado á participación feminina. Os estudos publicados ata o momento fixéronse en parcelas de ambos ámbitos sen proxectar a visión no seu conxunto. O exame atento do variado repertorio dos cancioneiros cos diferentes xéneros e modalidades proporcionará unha perspectiva multidisciplinar de dous puntos de vista contrapostos sobre esta viaxe que suscita a súa fascinación literaria: unha peregrinación local (sempre de mulleres) centrada en viaxes a santuarios máis ou menos próximos –ou incluso a lugares emblemáticos como Compostela–, enmarcada nun contexto lírico no que o amor é o elemento esencial, e unha peregrinación a ultramar na que o sentimento do amor é substituído polos recursos propios da sátira, como a crítica mordaz, a ironía e o equívoco. O diferente carácter poético das composicións (de rexistro amoroso ou satírico) marcará un achegamento singular a tipoloxías antitéticas de figuras femininas que experimentaron unha viaxe sempre imaxinaria e que é relatada a través de discursos textuais suxeitos ás convencións marcadas pola tradición trobadoresca. Nas cantigas obsérvase un claro predominio do ambiente de romaría sobre outro tipo de peregrinación.

Palabras clave: peregrinación, estudos de xénero medievais, lírica galego-portuguesa, cantigas de santuario, cantigas de escarnio, ultramar.

1. *Introdución*

Alphonse Dupront destacaba a peregrinación como un feito esencial da vida espiritual dunha civilización e dunha época, e sinalaba, desde o punto de vista do significado, catro elementos importantes que transcenden o acto: o primeiro sería “la route”; o segundo centrariase no rito que acompaña esa viaxe e que implica a aparición dun “*autre sur le chemin*”; o terceiro pon de relevo a meta final do camiño e a súa carga espiritual; e finalmente habería que ter presente a festa que subxace en toda manifestación peregrina e que comporta unha sacralización do espazo. Todos estes factores cargaranse de contido histórico, cultural e afectivo, a medida que a realidade da peregrinación se consolida ao longo do tempo¹. O cristián medieval emprendía unha ruta cargada de intención ascética que proxectaba nun itinerario que conducía a espazos sagrados que escondían crenzas folclóricas, lendas e relatos edificantes, constituíndo unha experiencia de vida relixiosa, unha “*quête tendue de sacralisation*”².

No Occidente a rede de lugares percorridos nas diferentes rutas de peregrinación foron acomodándose a centros de atracción diversos (e incluso mutables). Os camiños que levaron a Roma, a Santiago de Compostela e a Terra Santa reafirmáronse e asentáronse como as grandes vías de tránsito dos romeiros³. Ao mesmo tempo, devocións particulares convertéronse en motores de peregrinacións a lugares santos próximos conectando co sentir dunha gran parte da poboación e formando parte esencial da súa vida⁴.

A tradición trobadoresca non é allea a este fenómeno, tanto desde o punto de vista da realidade histórica como desde a visión que se transmite a través dos propios textos. O corpus das composicións poéticas e documentación diversa da época achegan noticias de trobadores e de nobres relacionados cos *peregrini* do *iter iacobeus* e doutros camiños devotos. O caso máis coñecido –e ao mesmo tempo máis emblemático da relación intertextual histórico-literaria– é o pranto *Lo plaing comenz iradamen* de Cercamon, o texto máis antigo en linguas vernáculos que menciona a peregrinación a Santiago de Compostela e que o trobador gascón compón en 1137 tras a morte de Guilhem X de Aquitania na viaxe que o ía levar ao lugar do Santo Apóstolo o día significativo de Venres Santo, tal e como acontecera con Xesús Cristo⁵. O nobre occitano era fillo de Guilhem de Peitieu, o trobador que inicia o

1 Dupront, Alphonse, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages: images et langages*, Paris, 1987, pp. 369-370.

2 *Ibidem*, p. 372.

3 Zumthor, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, 1994 (trad. ed. francesa 1993), pp. 183-189.

4 Sobre este tema, véxase o interesante estudo de García-Fernández, Miguel, “As devocións femininas na Galicia baixomedieval: unha aproximación preliminar ao seu estudo”, *El Museo de Pontevedra*, 64 (2010-2019), pp. 37-60.

5 Gerardo Larghi ofrece datos detallados sobre trobadores occitanos que realizaron a peregrinación a Santiago de Compostela en “Riflessioni sui rapporti fra i trovatori e Compostela: da Cercamon a Sordello da Goito”,

trobadorismo románico, e á súa vez era pai de Leonor de Aquitania, figura moi relevante na Europa medieval polo seu papel na extensión da tradición literaria e particularmente da lírica a diferentes áreas literarias (francesa, alemá, italiana e incluso ibérica, pois –recordemos– era nai de Leonor de Plantagenet, casada con Afonso VIII de Castela). Outros poetas que mencionaron a peregrinación e o santuario de Santiago foron Marcabru, Arnaut Daniel, Peire Vidal, Guilhem de Berguedà, Peire Cardenal e Sordel⁶. Polo tanto, o ámbito da lírica tivo unha conexión clara co fenómeno da peregrinación cara ao noroeste peninsular.

No marco da lírica galego-portuguesa merece ser sinalada unha peregrinación bastante ignorada e protagonizada por un dos máximos representantes da nosa tradición literaria. Segundo relata a historiadora Giulia Rossi Vairo, parece que o rei don Dinis, autor do cancionero máis numeroso da escola e impulsor da última etapa da poética galego-portuguesa, fixo unha visita de carácter penitencial e votivo a Compostela nas duras condicións do inverno, tras a morte do seu neto chamado tamén Dinis e nun momento especialmente tenso do seu reinado (acontece un ano antes da guerra civil que manterá co seu propio fillo, o infante Afonso). As crónicas e a historiografía da época non mencionan o feito, aínda que si se refiren á mediación de Berenguer de Landoria, arcebispo de Santiago, para apazugar o conflito que enfrontaba ao rei e ao seu fillo⁷. A data concreta da viaxe do monarca portugués foi fixada en 1318 e, máis tarde, retrasada a 1319, tomando en consideración que o prelado se encontraba nese ano na corte papal de Avignon e non se achegara aínda aos arredores de Compostela⁸.

Compostellana. Rivista del Centro Italiano di Studi Compostellani, 41 (2020), pp. 15-26. Anteriormente Luciano Rossi comentara esa viaxe en "Cercamon et Saint-Jacques-de-Compostelle", en *In marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arredor del Camino de Santiago en la Edad Media*, ed. al cuidado de E. Corral Díaz, Firenze, 2010, pp. 325-335.

6 Véxase, en relación co elenco de *trobadors* que visitaron cortes ibéricas, Larghi, Gerardo, "Riflessioni sui rapporti...", *op. cit.*, p. 20 e ss., onde se pode consultar bibliografía detallada sobre estes *trobadors*.

7 A viaxe foi dada a coñecer polo monxe cisterciense Francisco Brandão na *Monarquía Lusitana* (1672) (cap. LXIV, parte IV). A peregrinación do monarca portugués é analizada por Giulia Rossi Vairo en "*Pro Salute Animae*: a peregrinação do rei D. Dinis a Compostela. Antecedentes e Consequências", en *Incipit 1. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto, 2009-10*, Miranda, Flávio / Sequeira, Joana (coords.), Porto, 2012, pp. 9-22 (sobre todo, pp. 10-11); e ampliada e reactualizada en *D. Dinis del Portogallo e Isabel d'Aragona in vita e in morte. Creazione e trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo*, Lisboa, 2014. Un resumo do citado traballo pode consultarse en Rossi Vairo, Giulia, "D. Dinis del Portogallo e Isabel d'Aragona in vita e in morte. Creazione e trasmissione della memoria nel contesto storico e artistico europeo", *Medievalista* [en liña], 19 (2016), publicado o 1 xuño 2016, consultado o 20 febreiro 2021. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/1033>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.1033>.

8 Lémbrese que Berenguer de Landoria mantivo un importante conflito co concello de Santiago que non aceptaba o nomeamento dunha autoridade eclesiástica foránea e que tivo que pospoñer durante un tempo a súa entrada á catedral. A reunión puido acontecer en Padrón durante o período no que Berenguer se encontrara refuxiado ante a insurrección dos burgueses composteláns. Véxanse ao respecto Rossi Vairo, Giulia, *Pro Salute Animae...*, *art. cit.*, p. 12 e "D. Dinis del Portogallo...", *art. cit.* Pola súa parte, Rosa M. Rodríguez Porto faise eco desta peregrinación en "Mística regia y ambiciones compostelanas. La Catedral de Santiago como espacio ceremonial para las monarquías castellana y portuguesa (1319-1332)", *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 133-158 (concretamente p. 136).

Máis célebre foi a peregrinación da súa esposa Isabel, infanta aragonesa, raíña consorte de Portugal e elevada a santa pola Igrexa. Despois de falecer o rei, decide ir a Compostela en xullo de 1325, isto é, seis anos máis tarde da viaxe realizada por don Dinis⁹. O relato haxiográfico, escrito despois da morte desta raíña por un autor achegado a ela, dá conta con detalle da súa chegada a Santiago poucos días antes da festa do Apóstolo e da súa recepción durante a celebración da misa do 25 de xullo. A escena que se recrea de Isabel mostra a unha raíña viúva ricamente ataviada e ofrecendo ricos e apreciados agasallos, aínda que neste texto (e na *Genealogia dos Reis de Portugal*, que tamén recolle este feito) toma máis relevo o carácter de santa ca devoción propiamente xacobeá¹⁰.

A peregrinación feminina adoita estar agachada nunha nebulosa de documentos escritos por homes¹¹, nos que a identidade das mulleres que viaxaron non interesaba e só aparece en casos singulares nos que a muller pertencía á condición rexía¹² (cfr. Isabel de Portugal) ou era de status social alto, como acontece con Margery Kempe, unha muller inglesa do século XV, casada e nai de catorce fillos, que decidiu converterse en peregrina e levar unha vida relixiosa. Viaxou a diferentes lugares de peregrinación, entre os que se encontraban os tres grandes lugares santos (Roma, Xerusalén e Santiago). O seu testemuño é valioso por conservar a súa propia biografía en inglés medieval (foi ditada por ela mesma a uns escribas). Neste libro

-
- 9 Sobre o relato da peregrinación de Isabel de Aragón a Compostela, consúltense, entre outros, Morán Cabanas, M^a Isabel, "O Caminho de Santiago como Primeiro Itinerário Cultural Europeu e a peregrinação de mulheres santificadas na Europa medieval (Santa Isabel de Portugal e Santa Brígida da Suécia)", *Brotéria*, 177, 6 (2013), pp. 463-477; Sottomayor Pizarro, J. Augusto, "Isabel, Princess of Aragon (1270-1336) - Queen of Portugal, Pilgrim and Saint", en *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, C. A. González-Paz (ed.), Aldershot, 2015, pp. 81-92; e Barro Díaz, Isabel, "Relatos de peregrinação a Santiago de Compostela em contexto mendicante: S. Francisco, Fr. Gil e Sta. Isabel", *Ad Limina*, 11 (2020), pp. 111-128.
- 10 Rodríguez Porto, Rosa M., "Mística regia...", *art. cit.*, p. 134. A peregrinación de Isabel de Aragón non foi recollida curiosamente na crónica de Berenguer (*Hechos de don Berenguel de Landoria, Arzobispo de Santiago*, ed. y trad. de M. Díaz y Díaz, Santiago de Compostela, 1993), que, en cambio, era prolixa no relato dos diferentes acontecementos que rodearon o arcebispo. Sobre a personalidade de Isabel de Aragón, *vid.* Sottomayor-Pizarro, J. Augusto, "Isabel, Princesa de Aragón e Rainha de Portugal (1270-1336)", en *En la Europa Medieval. Mujeres con Historia, Mujeres de leyenda. Siglos XIII-XV*, M. García Fernández (ed.), Sevilla, 2019, pp. 49-63. Rossi Vairo, Giulia, "Isabel di Aragona, regina consorte di Portogallo (c. 1270-1336): potere, ambizione e limite di una sovrana medievale", *Reti Medievali Rivista*, 21, 2 (2020), pp. 147-179 (accesible en <<http://rivista.retimedievali.it>>) DOI 10.6092/1593-2214/6801 [consulta 20/02/2021].
- 11 Sobre o fenómeno concreto da peregrinación feminina véxase Denise Péricard-Méa, "Les femmes et le pèlerinage", en *Femmes et pèlerinages. Women and Pilgrimages*, Juliette Dor / Marie-Élizabeth Henneau (éd.), Santiago de Compostela, 2007, pp. 25-46. A propósito da peregrinación específica a Santiago, son de referencia os traballos de González Vázquez, Marta, *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, 1989; "Peregrinas y viajeras. Devoción femenina y aventura en el camino medieval a Santiago de Compostela", *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 36, 2 (2008), pp. 241-256; e "Women and Pilgrimage in Medieval Galicia", en *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Carlos Andrés González Paz (ed.), Burlington, 2015, pp. 27-50.
- 12 Outras peregrinas santas que viaxaron a Santiago foron Bríxida de Suecia (*vid.* Salmesvuori, Päivi, "Birgitta of Sweden and her Pilgrimage to Santiago de Compostela", en *Women and Pilgrimage...*, *op. cit.*, pp. 113-121) e Bona de Pisa (*vid.* Domínguez Ferro, Ana M^a, "Peregrinas italianas en la Edad Media", *Carte de viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana*, 9 (2016), pp. 9-20 -para este caso concreto, pp. 13-15-. Accesible en <http://digital.casalini.it/10.19272/201630401001>-Permalink: <https://doi.org/10.19272/201630401001>. (Data de consulta 10/01/2021).

relata a súa experiencia vivida nas diferentes rutas, os preparativos, as dificultades que foi atopando¹³. A pesar de que a Igrexa se mostrou crítica con esta práctica en relación coas mulleres (sobre todo, a partir da concesión de indulxencias ligadas ás visitas a lugares sagrados), Domínguez Ferro chama a atención sobre a opinión de teólogos dos primeiros tempos de instauración da Igrexa que se manifestaron a favor da peregrinación feminina. Tal e o caso do teólogo Teodoreto, bispo de Ciro (s. V), que nos seus escritos recoñecía como exemplo de fortaleza a nai do emperador Constantino que incitaba á viaxe devota en busca de reliquias¹⁴.



Fig. 1: Miniatura de peregrina, *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, Huntington Digital Library (Ms EL 26 C 9, f. 72 r). <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/2359>.

Nesta contribución queremos ligar o estudo da peregrinación á historia das mulleres e á lírica galego-portuguesa. O noso interese está dirixido ás actantes femininas das cantigas profanas que percorren as vías de peregrinación, que van en romaría a Compostela e a outros santuarios, ou que din ir a Terra Santa para perdoar os seus pecados e volver coas indulxencias. Diferentes lugares (próximos e distantes), nos que o elemento lírico –sexa de tipo amoroso ou satírico– predomina e será o que articule o discurso textual. A lírica galego-portuguesa recollerá o tema da peregrinación adaptándoo ao seu discurso poético e á súa produción. Acorde coa polaridade que

13 *The book of Margery Kempe*, ed. by Staley, Lynn, Kalamazoo, Michigan, 1996 (traducido ao español, *Libro de Margery Kempe. La mujer que se reinventó a sí misma*. Introd., trad., notas e índices de Moreta Velayos, Salustiano, Valencia, 2012. Entre os numerosos estudos sobre Margery Kempe, citamos a Miraz Seco, Violeta, “Margery Kempe, una peregrina inglesa en la Compostela medieval”, en Carlos Andrés González Paz (ed.), *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval*, Santiago de Compostela, 2010, pp. 205-227”, e no mesmo volume Dyas, Dee, “Pilgrimage in Medieval England: History, Literatura and Tradition”, pp. 129-154.

14 Domínguez Ferro, Ana M., “Peregrinas italianas...”, *art. cit.*, p. 9.

caracterizaba o mundo medieval, o fenómeno da peregrinación representado terá dúas perspectivas distintas e totalmente contrapostas. Por un lado, recrearase unha serie de romarías nas que a presenza das mulleres toma un protagonismo tan destacado que o ámbito feminino convértese en exclusivo (só a presenza do amigo perturba este escenario totalmente feminino). As voces das mozas expresan os seus sentimentos (esperanza, coita, ledicia) en relación co propósito de visitar un santuario para ir ao encontro do seu namorado. En contraste con este ambiente lúdico no que o escenario se acomoda aos parámetros impostos polo código da cantiga de amigo, desenvólvese, desde a óptica que impón unha voz masculina, o tema da peregrinación no que se manifesta un carácter equívoco e unha intención de burla, de sátira e de ironía, e no que a muller é obxecto de crítica.

2. Romaría como peregrinación

Unha serie compacta e importante de cantigas, pertencentes á cantiga de amigo, teñen como elemento central o lugar santo ao que a protagonista vai ou foi *fazer romaría*, unha forma de peregrinación particular e propia do ámbito poético do noroeste peninsular, que non ten correlación no ámbito literario europeo¹⁵. Aínda que a nosa perspectiva se centra na representación feminina, convén deixar clara a identificación da figura do ‘romeiro’ e a do ‘peregrino’ na Idade Media, dado que garda relación directa co noso traballo. O código lexislativo de *Las Siete Partidas* de Afonso X deixa patente que:

Romero tanto quiere decir como home que se parte de su tierra et va á Roma para visitar los santos lugares en que yacen los cuerpos de sant Pedro et de sant Pablo, et de los otros que prisieron hi maritirio por nuestro señor Iesu Cristo. Et *pelegrino* tanto quiere decir como extraño que va visitar el sepulcro de Ierusalen et los otros santos lugares en que nuestro señor Iesu Cristo nació, et visquió et prisó muerte en este mundo, ó que anda en pelegrinaie á Santiago ó a otros santuarios de luenga tierra et estraña. Et como quier que departamento es quanto en palabra entre romero et pelegrino; pero segunt comunalmente las gestes lo usan, así llaman al uno como al otro (Tomo I, Partida I, tit. XXIV, Ley I)¹⁶.

15 Na lírica románica rexístranse só dúas *chansons de femme* francesas e unha canción narrativa castelá do s. XV que gardan certa similitude. Cf. Brea, Mercedes e Lorenzo Gradín, Pilar, *A cantiga de amigo*, Vigo, 1998, p. 256.

16 *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Tomo I: *Partida Primera*, Alicante, 2008, p. 498 [accesible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb449>] [data de consulta 29/1/2021].

O corpus de *cantigas de romaría* ou de *santuário* presenta problemas varios para denominalo, definilo e fixar o número total de cantigas¹⁷. Deixando á parte cuestións de tipo taxonómico, débese ter presente que este conxunto forma parte do xénero da cantiga de amigo, que, recordemos, ten un notable éxito na lírica galego-portuguesa e se inscribe dentro do arquetipo europeo da *chanson de femme*. Actualmente prevalece a designación de “cantigas de santuario” sobre “cantigas de romaría”, dada a preponderancia do espazo na conformación desta modalidade poética¹⁸. A escenografía adquire aquí unha función esencial na caracterización, en tanto se considera como o principal elemento diferenciador¹⁹. Son nomeados pequenos santuarios e igrexas estendidos por Galicia e o norte de Portugal (Santa Cecilia do Soveral, San Clemenço do Mar, San Leuter, San Mamede, Santa Maria do Lago, San Salvador, Sta Maria de Reça, San Servando, San Simón de Val de Prados, San Treeçon, Santa Maria de Leiras, Santa Marta, Santa Maria de Julhan, etc.)²⁰. Cada autor adoita cantar a unha determinada ermida, especializándose cadanseu poeta nun lugar sagrado determinado, agás no caso de Santiago que ocupa, como é evidente, outro nivel de referencia. Tal feito leva a considerar por parte da crítica un interese de propaganda do santuario concreto para darlle a coñecer ao público a ermida “para divertimento durante a festa” ou ben para recibir as dádivas que sempre acompañan as ofrendas. En todo caso, trátase dun trazo de ‘individualidade poética’ na que cada poeta ten asociado un lugar sagrado, unha característica que debe terse en conta na interpretación destes textos. Nese cadro espacial que se proxecta, a muller namorada desempeña un papel principal, acompañada case sempre por diferentes adxuvantes femininas.

17 O cómputo total das cantigas galego-portuguesas que se recollen nos cancioneros varía, segundo os autores e as premisas que se teñan en conta, movéndose nunha variación que se estende da cincuenta de composicións ata as oitenta que se propón nalgúns casos. Un completo apéndice de textos, que recolle as diferentes opcións, pode consultarse en Brea, Mercedes, “Las cantigas de romería de los juglares gallegos”, en *Actes del VII Congrès de l'Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 set 1997), Fortuño Llorens, S. - Martínez Romero, T. (coord.), Castellón de la Plana, 1999, I, pp. 381-396 (pp. 393-395). Para o noso estudo nesta tipoloxía partimos deste corpus.

18 Non nos estendemos nestas cuestións técnicas por non ser obxectivo desta contribución. Véxase o estado da cuestión dos diferentes problemas que atinxen a esta modalidade en Brea, Mercedes, “Cantigas de romería...”, *art. cit.*, onde se inclúe ampla bibliografía ao respecto.

19 Monteagudo Romero, J. Henrique, “Cantores de santuario, cantares de romaría”, en *O mar das cantigas*, Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, Flitter, D. W. – Odber de Baubeta, P. (coord.), Santiago de Compostela, 1988, pp. 99-127 (pp. 13-14). Sobre a relevancia do espazo véxase, entre outros, Gonçalves, Elsa, “Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) *Quel da Ribera*; (2) A romaría de San Servando”, en *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque, Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris, 1986 (agora en *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, A Coruña, 2016, pp. 99-108, p. 106, volume por onde citamos).

20 O elenco de santuarios citados (e os autores que os cantan) pode consultarse en Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1988, p. 143; Correia, Angela, “Cantiga de romaría”, en *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lanciani, Giulia - Tavani, Giuseppe (coord.), 1996, pp. 140-141 (p. 141); e Brea, Mercedes, “Cantigas de romería...”, *art. cit.* p. 383. Para un detallado estudo de San Treeçon e a cantiga de romaría *Mal faç'eu, velida, que ora non vou*, de Golparro, *vid.* Striker, Gabriela Edith, “La devoción a San Treeçon en la cantiga de romería del juglar Golparro”, *Artyhum*, 201, dispoñible en <https://www.aacademica.org/gabriela.edith.striker/3> [data de consulta 12/02/2021].

O conxunto de composicións conforma en moitas ocasións un pequeno ciclo textual narrativo cun fio condutor e unha certa organización conceptual, no que se repiten motivos²¹. Ademais, os poemas adoitan gardar unha articulación formal moi homoxénea, con presenza do refrán e estruturas reiterativas no marco dunha aparente sinxeleza formal. As tres composicións de Afonso Lopez de Baian xiran arredor do motivo do desexo de partida da amiga ante a noticia de chegada do namorado (6,2, 6,5 e 6,3)²². O mesmo acontece coas tres cantigas de Johan de Cangas (65,2, 65,1 e 65,3); coas cinco cantigas de Johan de Requeixo²³; ou incluso co repertorio máis numeroso das cantigas de santuario composto por Johan Servando (15 composicións)²⁴.

O ambiente que rodea estas composicións é totalmente lúdico, pois o motivo de romaría “resulta, as máis das veces, puro pretexto poético para o encontro co amante”²⁵. Recréanse as festas populares que celebraban a efeméride dun santo arredor dunha capela ou dun lugar sagrado²⁶, ou ben podía facer referencia á simple visita ao lugar relixioso, sen ter que ocorrer necesariamente o día da conmemoración. A atmosfera festiva e o elemento lírico-amoroso predominan sobre os sentimentos de renuncia e de penitencia propios do espírito da peregrinación. En *Pois nossas mães van a San Simon*, de Pero Vivíez, pódese observar como os elementos profanos e populares do baile están latentes no ambiente da romaría, un espazo de encontro das mozas e dos namorados:

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i

Nossos amigos todos lá irán
por nos veer e andaremos nós

21 Neste sentido, Monteagudo considera que as cantigas de santuario de cada autor formarían unha serie, entendida como unha recorrencia de motivos e fórmulas e que seguramente “implicaba tamén a execución das cantigas en secuencia continuada” (“Cantores de santuario...”, *art. cit.*, p. 111).

22 Neste traballo as cantigas son citadas a partir da lectura e dos códigos numéricos que figuran na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.10. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>> [data de consulta 1/12/2020 a 2/2/2021] (ISSN 1989-4546). Sobre a serie de Afonso Lopez de Baian, véxase Lorenzo Gradín, Pilar, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, ed. crítica con intr., notas e glosario, Alessandria, 2008, pp. 69-70.

23 Neste grupo escoitase a voz poética da namorada querendo ir a *ermida* do Faro (*A Far'un dia irei*, 67,1) ou xa tendo ido (*Fui eu, madr'en romaria a Faro con meu amigo*, 67,4), desexando ir velo (*Amiga, quen oj' ouvesse* 67,2), e esperando (*Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo*, 67,3). Sobre o cancionero de Requeixo, véxase Vázquez García, Tania, “Johan de Requeixo, xograr esquecido das terras do Asma”, *Alicerces*, 2 (2016), pp. 153-169.

24 O ciclo de Johan Servando é estudado por Burgazzi, Riccardo, “La romaría cantata de Johan Servando”, *Carte Romanze*, 3/1 (2015), pp. 9-43.

25 Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica...*, *op. cit.*, p. 142.

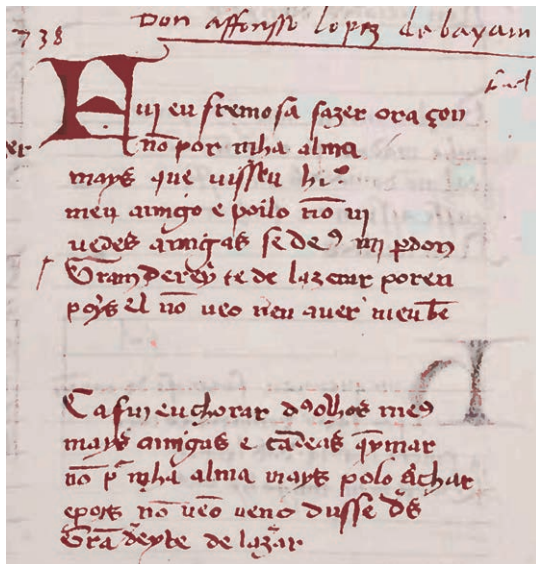
26 Para os diferentes aspectos que conforman a festa da romaría, remitimos a Brea, Mercedes, “Cantigas de romaría...”, *art. cit.* p. 382.

bailand' ant' eles fremosas en cos;
 e nossas madres, pois que alá van,
 queimen candeas por nós e por si,
 e nós, meninhas, bailaremos i
 (136,4, vv. 1-12)

O aspecto relixioso, inherente á peregrinación, está presente a través de diversas expresións do campo sémico da devoción (*fazer oraçon* (ou *ir en oraçon*), *orar*, *rogar*, *ir ena sagraçon* e *candeas queimar*)²⁷, así como mediante a imploración a un santo (ou santuario). Neste sentido, en dúas das catro cantigas de Nuno Treez pertencentes á modalidade, a moza móstrase enfadada con san Clemenço, pois o santo non trae o seu amigo, a pesar dos seus encarecidos rogos (*Non vou eu a San Clemenço orar, e faço gram rason*, 110,3); e reclámalle vinganza ao santo en relación co seu amigo (*San Clemenço do mar*, 110,4).

Por outra parte, nunha cantiga de Airas Carpancho a moza asocia a devoción ao propósito de ver ao amigo, cando declara ao inicio do cantar:

Por *fazer romaria*, pug' en meu coraçom,
 a Santiag', un dia, por *fazer oraçon*
 e por veer meu amigo logu' i.
 (1,10, vv. 1-3)



Pola contra, a protagonista da cantiga *Fui eu, fremosa, fazer oraçon* (6,4), de Afonso Lopez de Baian, confesa, no marco da posición significativa do exordio, que vai ao santuario “*non por mi alma*, mais que viss’eu i / o meu amigo...” (vv. 2-3) reiterando con insistencia na razón da súa partida en cada unha das cobras ao longo da composición²⁸.

Fig. 2: B f. 160r
 [Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 10911].

27 Consúltense as cantigas que rexistran estes estilemas citados en Brea “Cantigas de romería...”, *art. cit.*, p. 384. Cabería tamén incluír a expresión *ir ena sagraçon* (utilizada por Golparro e Bernal de Bonaval), se ben a identificación de *sagraçon* como ‘santuario’ non é unánime entre a crítica. Monteagudo (“Cantores de santuario...”, *art. cit.*, pp. 13, 15 e 19) e Striker (“La devoción a San Treeçon...”, *art. cit.*, p. 24) marcan esta expresión como motivo da cantiga de romaría.

28 Sobre esta composición, véxase o comentario de Lorenzo Gradín, Pilar, *Don Afonso Lopez de Baian*, *op. cit.*, pp. 116-132.

Analizamos a continuación as diferentes figuras femininas que aparecen na modalidade de cantigas de santuario.

2.1. *A amiga*

Conforme ao código poético da cantiga de amigo, a protagonista das cantigas de romaría presenta os trazos propios do rexistro da canción de muller. A figura feminina que se proxecta móstrase como unha moza inxenua e namorada, que reproduce un tipo de muller ideal, no que toma un papel relevante a conciencia da súa propia beleza²⁹. A referencia explícita á súa idade aparece marcada en *Ai Deus, que doo que eu de mi ei* (123,1) de Pero de Veer, a través dos adxectivos de *pequena* e *pastor*³⁰:

Ali ouv' eu de mia morte pavor
u eu fiquei mui coitada *pastor*,
pequena e d' el namorada.
(III cobra, vv. 7-9)

Recordemos que a designación habitual que funciona como marca identificadora do xénero é a voz *amiga*, colocada no primeiro ou segundo verso da composición, orientando ao público receptor que estaba escoitando o texto³¹. A *descriptio puellae* é parca e reiterativa, e redúcese a “unha abstracta e indeterminada cualificación estética”, na que interveñen o criterio subxectivo do poeta e tamén as esixencias técnicas (métricas e de rima) do texto³².

Polo que respecta á caracterización física, no xénero de amigo e, en particular, na modalidade da cantiga de romaría, a moza expresa a miúdo a autocomplacencia pola súa propia beleza a través da serie de cualificativos estéticos xenéricos como *fremosa*, *velida* e *ben talhada* (en orde de recorrencia)³³. Os tres modificadores en acumulación son citados na última cantiga das cinco de Johan de Requeixo, que conclúe:

U foi mig' outra vegada,
atende-lo-ei, *velida*,
fremosa e *bem talhada*,
en Far[o], ena ermida,
ali u sempre queria
falar mig'e non podía
(67,2, III, vv. 13-18)

29 Brea, Mercedes e Lorenzo Gradín, Pilar, *A cantiga de amigo*, op. cit., p. 59.

30 Sobre os valores sémicos de *pastor* como adxectivo, consúltese *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval*, González Seoane, Ernesto (coord.), dispoñible en <http://ilg.usc.gal/ddgm/> [data de acceso, 10/02/2021] (= DdDM). Hai que notar que o cualificativo *pequena*, en referencia a unha figura feminina, só se rexistra nesta cantiga.

31 Corral Díaz, Esther, *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña, 1996, p. 124 e ss.

32 Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica...*, op. cit., p. 110.

33 *Fremosa* rexístrase nunha decena de cantigas de romaría, *velida* na metade de textos, e *ben talhada* só en dúas pezas.

Este autoeloxio explicitado, a través do adxectivo *fremosa* (frecuentemente en aposición), inicia o cantar en dúas composicións de Afonso Lopez de Baian (*Ir quer'eu oj'eu, fremosa, de coraçõn*, 6,5, *Fui eu, fremosa, fazer oraçõn*, 6,6); aínda que, como a protagonista confesa en *Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei*, de Johan de Cangas (65,3), a súa beleza non evita que o amigo parta: “por mui *fremosa*, que, triste m' en parti!” (v. 3).

Dúas cantigas de Martin de Padrozelos ofrecen unhas fórmulas expresivas e de contido pouco convencionais, que merecen ser destacadas. En *Por Deus que vos non pês* (95,10) o autoeloxio evidénciase visiblemente a través do nomeamento dunha serie numérica de asistentes *fremosas* á romaría de San Salvador que se repiten con lixeiras variantes nas tres cobras que compoñen o texto. A cifra vaise reducindo sucesivamente a medida que avanza o discurso poético: nun elenco de posibles acompañantes pásase de *tres* (v. 4)³⁴ a *duas* (v. 10) e logo a *ũa* (v. 16). A *amiga* sería a única *fremosa*, segundo se confirma na III cobra e no refrán. Nunha segunda cantiga, *Ai meu amigo, coitada* (95,1), Padrozelos introduce na autogabanza un referente único de beleza relacionado coa indumentaria, o *cendal* ‘tecido de seda final’. A moza, coitada por non ver ao amigo, dille a este na II cobra:

Pois que o *cendal* venci
de parecer em Valongo
(vv. 7-8)

Sen o marco do autoeloxio, a mención de *fremosa* pode aparecer reforzada mediante unha fórmula redundante, a través dos sintagmas *fremosa de bon semelhar* (vv. 5 e 10), *fremosa de bon parecer* (vv. 8 e 13), en construción paralelística (en *Estava m'en San Clemenco, u fora fazer oraçõn*, 110, 2, de Nuno Treez).

O segundo cualificativo máis frecuente, en referencia á beleza, é *velida*. Na modalidade das cantigas de romaría, aparece sempre no marco do autoeloxio, xa comentado, e con frecuencia en aposición³⁵. Este modificador é moi usual no xénero da cantiga de amigo e funciona como sinónimo doutros epítetos como *loada* ou *louçana*³⁶. Este último aparece no refrán da cantiga de *Treides, ai mia madr', en romaria* de Martin de Ginzo, na que a moza incita a nai a ir ao encontro do amigo a Santa Cecilia: “e, *louçana*, irei”, repite en dous versos alternos do refrán que salientan a auto-loa da protagonista.

A corporeidade da moza maniféstase de xeito singular e único en dous cantares de romaría, nos que se visualiza unha aparencia física certamente sensual. En *Eno*

34 “d' ir a Sam Salvador,/ ca, se oj' i van tres/ *fremosas*, eu serei/ a *ũa*, ben o sei” (95,10, vv. 3-6).

35 En *Disseronmi ùas novas de que m' é mui gran ben* (6,2) de Afonso Lopez de Baian: “irei, *velida*, se i vén meu amigo” (refrán); no incipit: en *Mal faç' eu velida, que ora non vou* (58,1) de Golparro, e en *Trist' and' eu, velida, e ben vo-lo digo* (77,2) de Johan Servando; e en *Assanhou s'o meu amigo* (122,1) de Berdia: “Enviar quer' eu *velida*,” (v. 9).

36 Brea, Mercedes e Lorenzo Gradín, Pilar, *A cantiga de amigo*, op. cit., p. 61; Lorenzo Gradín, Pilar, *Don Afonso Lopez de Baian...*, op. cit., pp. 153-154.

sagrado de Vigo, Martin Codax mostra a moza bailando co seu *corpo velido* (v. 2, v. 7), en alternancia sinonímica co sintagma *corpo delgado* (vv. 5 e 10)³⁷. Máis suxestiva preséntase a recreación da escena de baile da propia namorada coas súas amigas-confidentes e ante os amigos na cantiga *Pois nossas madres van a San Simon* (136,4), de Pero Viviaez (citada *supra* a propósito do ambiente lúdico): “bailand’ ant’ eles *fremosas en cos*” (v. 9). Advírtase que a expresión *en cos* ten o sentido de que as doncelas se exhibirían en roupa interior, sen manto³⁸.

Completando o retrato feminino da *amiga*, un lugar preponderante na modalidade é ocupado polo estado de ánimo da protagonista, bastante detallado: o sentimento de ledicia pola cita e, o seu contrario, a situación de tristeza que invade a amiga ante as circunstancias adversas son mencionados con certa profusión e amplificación na liña argumental do texto e, con variantes, aportando vivacidade e certo dinamismo ao conxunto textual da romaría. Así, a moza pode simplemente manifestar que está contenta “por fazer romaria” (110,10, v. 5, de Airas Carpancho); ou ben destacar que a noticia do encontro do amigo provoca nela un inmenso gozo, expresado a través da hipérbole totalizadora na que se insire o atributo *leda*:

Nunca con taes novas tan leda foi molher
com’ eu soo con estas,e, se el i veer,
(6,2, vv. 13-14, de Afonso Lopez de Baian)³⁹

Despois do regreso do encontro co amigo, o seu xúbilo é marcado mediante a reiteración: “*leda* venho da ermida e d’ esta vez *leda* serei,” (67,4, v. 5, de Johan de Requeixo).

A alegría pode ser compartida pola parella de namorados, ante a xuntanza en S. Salvador e a pesar de que a moza está *guardada*: repite en refrán, “mui *leda* irei, amigo, e vos *ledo* comigo” (95,8 de Martin de Padrozelos)⁴⁰.

Outra forma de expresar esa ledicia, á parte do modificador *leda*, é indicada a través do termo *pagada* nunha cantiga de Johan Servando:

Quand’ eu a San Servando fui un dia daqui
faze-la romaria, e meu amig’ i vi,
direi vos con verdade quant’ eu del entendi:

37 Fidalgo Francisco, Elvira, “*Corpo velido, corpo delgado*: a descripción física da amiga”, en *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Brea, Mercedes et al. (eds.), Santiago de Compostela, 2008, pp. 55-66.

38 Na cantiga de amigo *Ai mia filha, por Deus, guisade vós* (63,3), de Johan Airas, reproducese unha imaxe bastante parecida suxerida pola nai para vencer a resistencia do amigo (“veja-vos ben con el estar *en cos*” dille a nai a filla). Rodríguez, José Luis, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela, 1980, pp. 160-161.

39 Noutra cantiga do mesmo trovador: “Nunca serei *leda*, se o eu non vir” (6,5, v. 9). E tamén aparece: “en San Servand’, e, se o meu amigo vir, *leda* serei, por non mentir” (77,4, refrán, de Johan Servando); “e d’ esta ida mui *leda* verrei,” (93,7, v. 16, de Martin de Ginzo).

40 Brea e Lorenzo destacan a asociación entre a sinceridade na manifestación desa alegría e “a aparente sinxeleza do tipo máis tradicional das cantigas de amigo”, percibida na frecuente colocación do sintagma simple no que se inclúe *leda* no espazo do refrán (*As cantigas de amigo, op. cit.*, p. 75).

muito venho *pagada*
de quanto lhi falei;
mais á m' el namorada
que nunca lhi guarrei
(77,20, I cobra, vv. 1-7)

Pola contra, o fracasado encontro provoca o estado anímico oposto (“nunca serei *leda*, se o eu non vir”, 6,5, v. 9, de Afonso Lopez de Baian)⁴¹. O pesar que sente ante os acontecementos non favorables exprésase a través das formas *coitada*⁴² (a expresión máis repetida) e *triste*⁴³, ou coa asociación de ambas⁴⁴. É curioso, e ao mesmo tempo sorprendente, que na tipoloxía a amiga declare sentir esa tristeza, a pesar de encontrarse *velida*, nun evidente contraste⁴⁵:

Trist' and' eu, *velida*, e ben vo-lo digo,
por que mi non leixam veer meu amigo:
poden-m' agora guardar,
mais non me partirám de o amar.
(77,2, vv. 1-4, de Johan Servando)

Fui eu, *madr'*, a San Momed', u me cuidei
que veess' o meu amigu', e non foi i;
por mui *fremosa*, que *triste* m' en parti!,
(65,3, de J. de Cangas)

Os efectos do sufrimento da amiga exteriorízanse de xeito ostensible a través da expresión pleonástica *chorar dos olhos*⁴⁶. Johan Servando utiliza esta manifestación xestual en tres das súas cantigas; a moza non deixa de chorar por non poder ver ao amigo que foi a San Servando:

Foi eu, *chorarom* des enton
estes meus olhos con pesar,
e non os poss' end' eu quitar
estes meus olhos de *chorar*.
(77,2, vv. 3-6 e refrán)⁴⁷

41 En parecidas circunstancias exprésase a namorada de *Diss' a fremosa en Bonaval assy*, (22,7, vv. 8 e 11, de Bernal de Bonaval).

42 *Coitada* rexístrase en 65,2 (v. 16) de Johan de Cangas; 93,3 (v. 1 e refrán) de Martin de Ginzo; 95,1 (v. 1) de Martin de Padrozelos; e 122,2 (v. 1) de Pero de Bardia. Na única composición de romaría de Sancho Sanchez, a fórmula *coitada* está introducida mediante unha hipérbole totalizadora, nunha construción semellante á referida na 6,2 de Afonso Lopez de Baian: “e nunca mais *coitada* foi molher, / do que eu i fui” (150,4, vv. 3-4).

43 En 77,16, v. 3, de J. Servando.

44 “E, des que m' eu sen vós achei, /.../e mui *triste* por en fiquei/ e con *coita* grand' e pesar” (110,1, vv. 9-11, de Nuno Treez); “*trist'* e *coitada*, des que o vi” (77,18, v. 2, de Johan Servando).

45 Brea, Mercedes e Lorenzo Gradín, Pilar, *A cantiga de amigo*, op. cit., p. 64.

46 Sobre o significado desta expresión véxase Lorenzo Gradín, Pilar, *Don Afonso Lopez de Baian...*, op. cit., p. 129.

47 “*Chorarán* estes *olhos* meus, /pois vos ides sen meu grado,” 77,16, vv- 17-18; “e *chorarei* dos *olhos* meus”, 77,3, repetido en refrán.

Tamén choran os ollos da protagonista de *Des quando vos fostes daqui* (110,1) de Nuno Treez⁴⁸ ante a separación e porque non viu o amigo a pesar de ir *fazer oraçon* a San Clemenço; e os da namorada de *Se vos prouguer, madr', oj' este dia*, (93,7), de Martin de Ginzo⁴⁹.

A etopeia que se pode percibir da amiga a través do corpus complétase con referencias ao seu carácter, ao seu comportamento e a estratexias que pretende levar a cabo co fin de ver o amigo. Aínda que habitualmente se mostra humilde e submisa, nalgúns casos manifesta a súa decisión de ir ao santuario a pesar da oposición férrea da nai (*Se meu amiga Sam Servando for*, 77, 21, de Johan Servando), amosa o seu enfado (*sanha*)⁵⁰ e a ansia de vinganza a causa da posible partida do amigo, que tenta evitar:

Foi el fazer noutro dia
 oraçon a San Servando,
 por s' ir já d' aqui sa via,
 mais, se m' eu for *assanhando*,
 quando m' el *sanhuda* vir,
 non s' ousará d' aquend' ir.
 (77, 15, de J. Servando, vv. 13-18)

Por último, para rematar a análise dos trazos caracterizadores da *amiga* non deixa de sorprendere a cantiga *Gran sazon á, meu amigo*, (95,7) de Martin de Padrozeiros, na que se expresa de forma directa o desexo irrefreable feminino mediante unha hipérbole totalizadora que pon énfase no grande amor que dominou a doncela durante a ausencia do namorado. A estrutura paralelística que preside o texto salienta a idea exposta a través da repetición da mesma secuencia nos dous versos finais das tres cobras que compoñen o texto, con lixeiras variacións a modo de refrán:

mais nunca tan desejado
 d'amiga fostes, amigo,
 ...
 que nunca vistes amigo
 tan desejado de molher,
 ...
 que nunca vissen amigo
 tan desejado d'amiga
 (vv. 6-7, 13-14, 20-21)

48 Repite en refrán: "quen non fezeron des enton/ os meus olhos se chorar non/ nen ar quis o meu coraçom / que fezessem se *chorar* non" (110,1).

49 "irei oj' eu fazer oraçon /e *chorar* muit' en Santa Cecilia/d' estes meus olhos e de coraçom," (93,7, vv. 2-4).

50 O motivo da *sanha* feminina rexístrase a miúdo na cantiga de amigo. Consúltese a súa significación en Vázquez Pacho, María del Carmen, "A *sanha* nas cantigas de amigo", en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), eds. Santiago Fortuño Llorens, Santiago - Martínez Romero, Tomás, Castelló de la Plana, vol. III, pp. 47-488.

2.2. A madre

Ademais da amiga-namorada, nas cantigas de santuario interveñen outras actantes como a *madre*, a *irmana*, as *amigas* e un coro de *donas* que acompañan a moza ao lugar santo. Neste elenco a *madre* configúrase como o segundo suxeito feminino importante no acontecemento de ir á romaría⁵¹. As funcións que desempeña son variadas, acordes coas que exerce no xénero da cantiga de amigo, no que, como sinala Sodré, sobresaee como “unha figura máis que relevante”⁵². Neste sentido, destaca a serie de cantigas de Johan de Requeixo. Agás nunha peza na que se dirixe á amiga-confidente (67,2), nas outras catro a nai está sempre presente, incluso como voz poética do relato (en *Pois vós, filha, queredes mui gran ben*, 67,5)⁵³.

O papel máis habitual é o de confidente, no que aparece como destinataria da confesión da filla sobre as diferentes circunstancias que rodean o encontro dos namorados no lugar santo⁵⁴. Nas composicións construídas en estrutura de diálogo entre a nai e a filla, a súa función pasa a ser máis activa. A *filha* detense en pedirlle permiso con educación e cautela para ir *fazer oraçon* (*Se vos prouguer, madr’, hoj’este dia*, 93,7 de Martin de Ginzo). E incluso acompaña a solicitude de autorización de epítetos positivos no apóstrofe para tentar conseguir o beneplácito materno. En *A San Servand’, u ora van todas orar* (77,4) de Johan Servando, no primeiro hemistiquio dos segundos versos da cada estrofa, alternan os estilemas: *madre velida* (cobra I, v. 2), con *madre velida e senhor* (cobra II, v. 8), e finalmente reitera *madre velida* (cobra III, v. 12). O apelativo *senhor* referido á nai aparece en varias ocasións como fórmula de respecto e de autoridade.

A figura materna pode tamén exercer un papel importante e incluso ser determinante na relación amorosa. Dous exemplos son claros. A filla incita a nai a acompañala á romaría onde xa se encontra o amigo (*Treides, ai mia madr’, em romaria*, 93,8 de Martin de Ginzo); polo tanto, a súa intervención é favorable. No caso dunha cantiga de Johan de Requeixo, é a mesma nai a que “manda” a filla ir ao santuario (en resposta dunha demanda previa da filla):

Mando-vos eu ir a Far’ un dia,
 filha fremosa, fazer oraçon,
 (67,5, vv. 7-8).

51 Segundo Monteagudo, aparece en 25 textos da modalidade (“Cantores de santuario...”, *art. cit.*, pp. 25-26).

52 Sodré, Paulo Roberto, *Cantigas de madre galego-portuguesas*, Santiago de Compostela, 2008, p. 21. Remitimos a este estudo para unha información detallada do papel que exerce nas cantigas de amigo e para a consulta de bibliografía específica sobre o tema.

53 *A Far’un dia irei* (67,1), *Atender quer’eu mandado, que m’enviou meu amigo* (67,3), *Fui eu, madr’, en romaria a Faro con meu amigo* (67,4) son as tres cantigas restantes, con interpelación a *madre* mediante apóstrofe. Por outra parte, na modalidade a nai actúa como voz enunciadora, á parte da cantiga citada de Requeixo, en *Filha, o que queredes ben* (77,12) de Johan Servando (que podería ser contestación de *A San Servando foi meu amigo*, 77,3).

54 En *Mia irmana fremosa, treides comigo*, de Martin Codax; *Como vivo coitada, madre, por meu amigo*, de Martin de Ginzo; *A Far’un dia irei*, A 67,1, 67,3, 67,4 de Johan de Requeixo.

Pedíndolle, ademais, que non difunda que foi consentidora de tal relación⁵⁵.

En contraste con esta actitude conciliadora e favorecedora do encontro, a figura da nai como forza actancial negativa que se interpón entre a filla e o amigo é a función máis reiterada. A gradación desta situación ten unha importante gama de matices. Neste tipo de cantigas, o autor aproveita o encontro dos namorados para articular unha complexa rede de variacións argumentais que lle confire á figura materna unha etopeia con múltiples arestas. Nesta liña conceptual, a amiga manifesta que estará moi leda e fermosa se a nai “non for” (*Por fazer romaria pug’em meu coração*, 11,10, de Airas Carpancho), mostra o seu desexo de que non vaia (*Donas van a San Servando muytas oj’en romaria*, 77,9, de Johan Servando)⁵⁶, suplicálle que non se opoña ao encontro⁵⁷, tenta de convencela para que a deixe ir ver o amigo (“Leixedes-mi-o ir veer”, repite en refrán, 65,2, de Johan de Cangas), ou está decidida a ir ao seu encontro, a pesar da que “mi vós tolhestes” e incluso “por el maldizedes” (77, 21, de Johan Servando).

O conflito na relación nai e filla exprésase a miúdo a través do motivo de *guarda* ‘vixilancia’ que a amiga debe padecer, aínda que ás veces o suxeito de tal acción non está explícito⁵⁸. É unha situación máis ou menos permanente, que se pode prolongar no tempo⁵⁹ e que se inscribe no campo sémico que Tavani denomina de ‘prohibición’⁶⁰. A filla loita con forza a través de diversas argucias, como dirixirlle epítetos laudatorios que tentan facer decaer o impedimento da nai. O íncipit da cantiga *Mia madre velida, e non me guardedes* (77,17) é explícito (“ou morrerei d’amores”, repite en refrán). En *Id’oj, ai meu amigo, led’a San Salvador* (95,8) de Martin de Padrozelos, a pesar de estar *guardada* séntese leda ante o encontro co amigo porque procurará despistar a garda (“se mi a *guarda* non vir”, v. 6). As súplicas volven estar presentes na composición de Golparro:

-E non me devedes, mha madr’, a *guardar*,
ca, se lá non for, morrerei con pesar
...
ca, u s’ el ia, disse m’ esta razon:
“d’ ir ei coração a San Treeçon”
(58,1, II cobra. vv. 6-10)

E reitera que, a pesar de que a “podem guardar”, nunca deixará de amar o seu amigo (*Triste and’eu, velida, e bem vo-lo digo*, 77,22 de J. Servando).

55 “Mais, per quanto vós comig’ amades,/non vos entendan, per ren que seja,/que vos eu mand’ ir u vos el veja.” (67,5, vv. 16-18).

56 A filla é ben explícita: “mays non quis oje mya madre que foss’ eu i este día” (v. 2 e con lixeiras variantes repítese nos vv. 2 da II e III cobras).

57 A filla roga á nai de non dicirlle “mal” se ela fora a Bonaval (22,16 de B.de Bonaval). A mesma expresión é utilizada en *Nom mi digades, madre, mal e irei*, 93,4, de Martin de Ginzo, como evidencia o íncipit.

58 Por exemplo, en *Do meu amigo, a que eu quero ben* (123,5, de Pero de Veer).

59 “ca me *guardades* a noit’e o dia / do meu amigo” (*Non poss’eu, madre, ir a Santa Cecilia*, 93,5, vv. 2-3, de Martin de Ginzo).

60 Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica...*, op. cit., p. 163.

A crueldade da nai pode chegar ao extremo da violencia física. Dúas cantigas de Johan Servando expresan claramente esta circunstancia. A amiga inicia o cantar sinalando:

Disseron-mi ca se queria ir
o meu amigo, por que me *ferir*
quiso *mia madre*; se m' ante non vir,
(77,7, vv. 1-3)

E, sen a referencia explícita ao responsable que leva a cabo a acción, escóitase:

Pero me *feriron* por el noutro día,
fui a San Servando se o veeria:
poden-m' agora *guardar*,
mais non me partirám de o amar.
(77,22, vv. 5-8)⁶¹

2.3. Outros personaxes adxuvantes

Unha serie de interlocutoras completa o cadro de mulleres. Chama a atención, en contra do esperado, que a *amiga*-confidente (ou amigas) non sexa a receptora do discurso poético da namorada nun número importante de composicións da modalidade, tal e como acontece no xénero da cantiga de amigo⁶². Só se rexistra a invocación *amiga*, en singular, na única cantiga de Johan de Requeixo que non dirixe a súa nai (*Amiga, quen o'ouvesse*, 67,2), e as *amigas* son as persoas invocadas, en *Fui eu, fremosa, fazer oraçon* (6,4) de Afonso Lopez de Baian.

En cambio, a interperlación á *irmana* como personaxe adxuvante xorde con máis frecuencia, en fórmula expresiva alternativa de *madre*. A súa función pode ser simplemente a de escoitar a confesión da amiga, como vimos páxinas atrás, na intervención da *madre*. A única cantiga conservada de Fernan do Lago (*De ir a Santa Maria do Lagu'ei gran sabor*, 39,1) recolle unha liña argumental convencional nas cantigas de romaría, na que a moza comunica a un personaxe, neste caso a *irmana*, que quere ir á ermida de Santa María do Lago e que mesmo irá se o amigo “non foss'í”.

En dous textos máis, a *irmana* adquire unha presenza máis activa ao buscar a súa complicidade no encontro co amigo. A amiga solicita que vaia con ela ver o amigo en *Quer' ir a Santa Maria de Reça, e, irmana, treides migo*, 15,4 de Airas Paez; e, en parecida construción e nunha fórmula completada co adxectivo *fermosa*, insta á irmá a ir ao santuario a Vigo, onde o mar é bravo, e contemplar as olas en *Mia*

61 Tamén en *Trist'and'eu, velida, e ben vo-lo digo*, 77,22, de Johan Servando, e *Id'oj,ai amigo, led'a San Salvador*, 95,8, de Martin de Padrozelos.

62 O seu lugar aparece ocupado polo *amigo*, que si ten unha recorrencia máis notoria neste tipo de cantigas. O *amigo* como interlocutor rexístrase nas cantigas 77,16 de Johan Servando; 110,1 de Nuno Treez; 95,3, 95,6, 95,7 e 95,8 de Martin de Padrozelos; 65,1 de Johan de Cangas.

irmana fremosa, treydes comigo (91,5) de Martin Codax. Esta composición é singular e problemática. A apóstrofe que ocupa o primeiro hemistiquio do primeiro verso da I e II cobra, en construción paralelística, varía. As dúas primeiras cobras diríxense a *mia madre*, e nas dúas últimas cobras a interpelación é a *irmana*. Esta alternancia podería ser explicada como mostra da funcionalidade análoga que ostentan ambas as figuras na modalidade (e incluso no xénero da cantiga de amigo)⁶³.

Finalmente, o escenario que aparece nas cantigas de romaría complétase cunha especie de coro feminino que acompaña ou no que se integra a protagonista. A namorada de dúas cantigas de Johan Servando lamenta non poder estar no grupo de *donas* que van á romaría a San Servando. O incipit é claro ao respecto: *Donas van a San Servando muytas oj' en romaria*, 77,9, e *A San Servand', u ora van todas orar*, 77,2, de J. Servando).

Formando parte do grupo que vai á romaría, volvemos traer a colación a cantiga *Pois nossas madres van a San Simon* (136,4), de Pero Viviaez, pois presenta a convivencia das *meninhas* xunto coas *madres*, todas en romaría e en aparente harmonía, nun ambiente no que o sagrado e o profano se unían (as *madres* realizando o ritual de *queimar as candeas* para que o santo interceda ao seu favor, e elas bailando fermosas e en cóis)⁶⁴.

3. Viaxe a ultramar

A representación do fenómeno da peregrinación ofrece unhas características e dimensións completamente diferentes nos outros xéneros líricos, como xa se sinalou ao inicio deste estudo. As premisas conceptuais das que se parte cambian radicalmente ao non acomodárense os textos á tradición das liñas marcadas pola canción de muller. O protagonismo feminino tan destacado das cantigas de santuario redúcese, ao igual que tamén mingua o repertorio textual. Poucas mulleres e contados textos, e estes cun carácter marcadamente sexual. As figuras que aparecen insírense nun contexto burlesco e paródico, no que a peregrinación e o aspecto da devoción sofren unha transgresión dos valores que levaban implícitos. O desenvolvemento discursivo fixarase no suxeito da viaxe, na posible falsidade de que se levase a cabo⁶⁵, na expiación dos pecados a través da penitencia e nas indulxencias mal obtidas. Todos estes aspectos serán distorsionados e utilizados nun xogo expresivo

63 Monteagudo reflexiona sobre as diferentes explicacións do dobre destinatario na composición en "Cantores de santuario...", *art. cit.*, p. 28.

64 En *Por Deus que vos non pês* de Martin de Padrozelos a protagonista tamén se integraba no grupo de *tres amigas* que ía a San Salvador (véxase *supra*).

65 *Paai Rengel e doutros dous romeus*, de Afonso Anes do Coton, a propósito do individuo chamado Paai Rengel, do que se descoñece a súa identidade; *Pero d'Ambroa prometeu, de pran*, de Johan Baveca.

cargado de equívocos e de metáforas (preferentemente de tipo obsceno). A meta final será agora chegar a Terra Santa ou ultramar (na maioría dos casos ambos os lugares funcionan como sinónimos)⁶⁶.

O tema da peregrinación a Terra Santa foi coñecido e produtivo alén das nosas fronteiras na tradición occitana, na que se consolidou como unha das liñas conceptuais do xénero do sirventés con amplo desenvolvemento, ademais de vincularse á modalidade da *cansó de crosada*, que incitaba a nobres e cabaleiros a formar parte das campañas militares que pretendían recuperar para a Cristiandade os Santos Lugares. O feito de que non exista un corpus de textos máis relevante relacionado coa peregrinación a Terra Santa na poética do noroeste peninsular podería estar relacionado precisamente con que esta era unha empresa na que os reinos ibéricos, máis preocupados polos problemas inherentes á propia cruzada en territorio hispánico, non tiveran unha forte implicación, aínda que Afonso X levase a cabo diversos proxectos africanos⁶⁷. Ademais, hai que ter en conta as características particulares da praxe da cantiga de escarnio, na que priman as críticas persoais e as diatribas entre trobadores⁶⁸. Con todo, a documentación histórica mostra viaxes de galegos a Xerusalén, nos que a intención militar puido pesar tanto ou máis cá de peregrinar⁶⁹; e deixa indicios dalgunha muller nobre que posiblemente fose (tal é o caso de Guncina Gonzalez, viúva de Rodrigo Froilaz, que nun testamento declara a súa vontade de ir a Terra Santa⁷⁰).

A partir da falsa peregrinación do trobador Pero d'Ambroa⁷¹, que presumía nos seus cantares de ter viaxado a Terra Santa e a algún outro centro de peregrinación, constrúese unha especie de ciclo, denominado pola crítica “ciclo de cruzada” (ou “ciclo de ultramar”) no que intervirá un grupo de xograres e trobadores relacionados coa corte de Afonso X⁷². Nesta polémica tomará parte unha soldadeira á que

66 Ventura, Joaquim, “Toponimia nas cantigas de sátira obscena do cancionero medieval galegoportugués”, en *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, ed. de Paredes, Juan, Granada, 1995, vol. IV, pp. 475-490 (p. 484).

67 Información detallada e actualizada sobre o tema da Cruzada e da viaxe a ultramar na lírica galegoportuguesa pode consultarse en Oliveira, Luís Filipe, “A Cruzada e o Ultramar: dos trovadores ao conde de Barcelos”, en *Cristãos contra muçulmanos na Idade Média peninsular: bases ideológicas e doutrinais de uma confrontação (séculos X-XIV)*, Ayala Martínez, C. de - Fernandes, I. Cr. F. (coord), Lisboa – Madrid, 2015, pp. 355-367.

68 Véxanse os temas tratados nas cantigas de escarnio en Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe, *As cantigas de escarnio*, Vigo, 1995, p. 105 e ss.

69 Portela, Ermelindo e Pallarés, M^a del Carmen, “Compostela y Jerusalén. Reconquista y cruzada en el tiempo de Diego Gelmírez”, en *La Península en la Edad Media treinta años después. Estudios dedicados a Jose-Luis Martin*, Salamanca, 2006, pp. 271-285 (p. 278).

70 A noticia foi dada a coñecer por González Paz, Carlos Andrés, “Guncina González volens ire Iherusalem”, en *Women and Pilgrimage Medieval Galicia*, González Paz, C.A. (ed.), Burlington, 2015, pp. 51-63.

71 Sobre a identidade deste autor e a súa posible identificación con Pero Garcia d'Ambroa, remitimos a un dos últimos estudos no que se dá conta da controversia e da bibliografía sobre este trobador (ou trobadores): Ventura, Joaquim, “A trindade de Pedro Garcia de Ambroa”, *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscrito*, 3 (2014), pp. 181-131.

72 Os trobadores do círculo afonsí que participan nas críticas á suposta peregrinación de Pero d'Ambroa e no ciclo posterior que se conforma serían, á parte do propio Ambroa, Pero Gomes Barroso, Pedr'Amigo

se relaciona nos cantares co citado Ambroa, a famosa Maria Peres, a quen lle dedicou en 1901 Michaelis de Vasconcelos unha das súas *Randglossen* baixo o título de “Uma peregrina a Jerusalém e outros cruzados”⁷³. Fixábase na posible identidade da soldadeira María Balteira e na súa peregrinación a ultramar tomando en consideración un documento publicado polo erudito Martínez Salazar e conservado no mosteiro cisterciense de Sobrado dos Monxes, no que se cita a dona Maria Peres como *cruzada*, isto é, portadora da ‘cruz’. Esta muller moraría na poboación de Armeá e posuiría herdanza con terreo e casa que legaría ao mosteiro⁷⁴. J. Ventura apunta a hipótese de que o documento de Sobrado sexa un subterfuxio legal para que as autoridades eclesiásticas protexesen as propiedades de Maria Peres⁷⁵.

Dúas (ou tres) soldadeiras son nomeadas no xénero de escarnio en relación co tema que nos ocupa, se ben cómpre advertir que algún caso presenta serias dúbidas. As mulleres ás que nos referimos son Maria Balteira, Marinha Mejouchi (se cadra corresponde á mesma Balteira), e unha tal Gris (apelativo que incluímos con certas reservas).

A participación da soldadeira Balteira na cruzada é evocada por Pero da Ponte en *Maria Peres, a nossa cruzada* (120,20), na que se relata como a famosa soldadeira levaría a cabo unha cruzada na “terra d’Ultramar” para gañar indulxencias (“assi veo de *pardon* carregada”, v. 3), pero ao seu regreso uns rapaces “furtan-lho” porque “non á maeta ben ferrada” en sucesivos ataques (“pois rapazes albergan no lugar”, v. 14)⁷⁶. A cantiga está construída sobre unha serie de equívocos de índole sexual e de metáforas, nos que a técnica de *palavras cubertas* é empregada con profusión e gran coidado formal constituíndo un excelente e perfecto exemplo do rexistro erótico nas cantigas de escarnio expresado sen termos groseiros. Neste caso o marco conceptual da peregrinación, visible a través da mención á cruzada, ao topónimo de ultramar e á consecución de *pardons*, é utilizado por Pero da Ponte como recurso orixinal e único para a realización dunha sátira a unha soldadeira pola súa vida sexual. O texto remata coa seguinte *finda*, na que o trovador se permite expresar, desde a distancia crítica que a súa posición lle confire, a conclusión:

de Sevilha e Gonaçal'Eanes do Vinhal. *Quem mi ora quisesse cruzar* de Pedro Amigo de Sevilha puido ser a cantiga que iniciara o ciclo (para bibliografía sobre o ciclo remitimos ao estudo recente de Oliveira, Luís Filipe, “A Cruzada e o Ultramar...”, *art. cit.*).

73 Traducidas en *Glosas marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, ed. de Y. Frateschi Vieira et alii, Coimbra, 2004 (a glosa referida, en pp. 219-273).

74 Non nos estendemos no contido deste documento e a súa relación coa soldadeira Balteira por estar xa analizado en Corral Díaz, Esther, “Maria Balteira, a Woman Crusader to Outremer”, en *Women and Pilgrimage...*, *op. cit.*, pp. 65-80.

75 Ventura, Joaquim, “A verdadeira cruzada de María Pérez Balteira”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, 2013, pp. 1167-1182; e “O contrato de María Pérez Balteira con Sobrado”, *Grial*, 215 (xullo, agosto, setembro 2017), pp. 135-141

76 Sobre o tema da peregrinación feminina falsa, consúltese Riquer, Isabel de, “La peregrinación fingida”, *Revista de filología románica*, 8 (1991), p. 119.

E outra cousa vos quero dizer:
 ata pardon ben se dev' a
 perder,
 ca muito foi cousa mal
 gaanhada.
 (120,20, vv. 13-15).

As restantes mulleres non son propiamente peregrinas nin a función que desempeñan é a protagonista dos textos, senón que serven de instrumento para satirizar a personaxes masculinos. Relacionada coa cantiga de Pero da Ponte, *Marinha Mejouchi, Pero d'Anbroa* (116,15) de Pedr'Amigo de Sevilha céntrase na polémica da falsa peregrinación a Terra Santa do trovador Pero d'Ambroa, xa comentada. Neste caso, Pedr'Amigo utiliza o subterfuxio de parecer defender o colega das acusacións de Marinha Mejouchi que pregoaba que Pero d'Ambroa nunca fora “a terra d'Ultramar” para escarnecelo máis. A peza desenvólvese no xogo de equívocos en clave erótica no que en “Soco de Ven” (de interpretación ambigua)⁷⁷ “filhou a cruz pera Iherusalen” (v. 10) e ela:

Marinha Mejouchi, muytas vegadas
 Pero d' Anbrõa achou-t' en gran mal,
 mays se te colhe en logar atal
 com' andas tu assy pelas pousadas
 (116,15, vv. 15-18)

A identidade da muller, como no anterior caso, é descuberta no íncipit e agocharía un sentido equívoco. O apelido Mejouchi sería un alcume que faría referencia a “mejou-xi”⁷⁸. Este texto comparte co anterior a alusión a *pousada*, con sentido metafórico de tipo sexual común no repertorio satírico.

Unha posible terceira alusión a unha muller no contexto da peregrinación (aínda que esta non sexa o suxeito de tal acción) atópase na cantiga *Senhor, justiça viimos pedir* (18,41) de Afonso X, na que se solicita xustiza a Afonso X polo roubo acontecido a Gris “que por en / non lhi leixaron que possa cobrir” (vv. 3-4) e que “fez ùu romeu” (v. 6). Videira Lopes apunta unha interpretación certamente suxestiva coa que concordamos respecto ao antropónimo Gris, que podería velar o nome dunha soldadeira, e á relevancia que adquire o verbo *cobrir* e derivados a nivel conceptual e formal (dobre no v. 3) no discurso narrativo⁷⁹. Di na III e última cobra:

77 *Zocodover*, centro transitado de Toledo, ou *Çoco de Ven* ‘mercado do vento’ (con sentido escatolóxico), *vid.* comentarios á cantiga en Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel P., *et al. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa [accesible en: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>][data de última consulta 30/01/2021].

78 Lectura apuntada por J.M. Piel e recollida por Graça Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, 2002, p. 348.

79 O verbo *cobrir* é empregado a miúdo con sentido metafórico na cantiga de escarnio, acepción que era común na tradición latina e na románica. Véxase Lorenzo Gradín, Pilar, *Don Afonso Lopez de Baian...*, *op. cit.*, p. 242.

E romeu que Deus assi quer servir
 por levar tal furt' a Jelusalen,
 e sol non cata como Gris non ten
 nunca cousa de que s' ele *cobrir*,
 ca todo quanto ele despendeu
 e deu, dali foi; tod' aqesto sei eu
 e quant' ele foi levar e vistir.
 (18,41, vv. 15-21)



Fig. 3: Miniatura de Guilhelma Monja e Gaucelm Faidit. Bibliothèque National Paris, ms. fr. 854, f. 33v.

Na lírica de lingua d'oc pódese encontrar algún exemplo paralelo de interese. Na *Vida* de Gaucelm Faidit e nalgunhas *razós* das súas composicións menciónase que estaba acompañado nas súas viaxes por unha *soudadeira* chamada Guilhelma Monja de Alais⁸⁰. Cómpre indicar que as *vidas* e *razós* son relatos breves en prosa

80 Gaucelm Faidit é un autor con prestixio dentro da tradición e cunha produción importante (77 textos poéticos), na que destaca o emocionado *planh* que escribe trala morte de Ricardo Corazón de León. Sobre a biografía e obra de Faidit consúltense Riquer, Martin de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, t. II, pp. 755-756; e as edicións de Mouzat, Jean, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit: troubadour du XII e siècle*, Paris, 1965, e de Rossell, Antoni (ed. i trad.), *Les poesies i les melodies del trobador Gaucelm Faidit*, Cabrera de Mar, Maresme, 2013.

escritos en occitano e construídos a maioría das veces a partir do contido do propio repertorio do poeta, polo que a súa relación coa realidade é bastante difusa. Neste caso o relato biográfico é extenso e dá conta do que lle aconteceu no ton novelesco habitual; fixéndose na súa vida, entre outros datos, menciónase que se arruinou xogando aos dados e que casou con Guilhelma Monja, a cal o seguiu nas súas viaxes e coa que tivo un fillo⁸¹. As súas vicisitudes tiveron eco noutro trobador lemosino, Elias d'Ussel, que aproveita para críticoalo nunha *cobla* e que confirma de forma indirecta a existencia de Guilhelma de Alais, quen seguramente o acompañou a Terra Santa no seu oficio de soldadeira, isto é, cantando e interpretando⁸².

Despois deste rápido repaso aos textos galego-portugueses que mencionan o tema da peregrinación das mulleres, pódense confrontar dúas visións completamente contrapostas e únicas no contexto da produción poética románica. Por unha parte, nun grupo importante de composicións recréase un ambiente lúdico de romaría no que unha moza inxenua vai ao encontro do amigo, con contidos convencionais, pero que non deixan de chamar a atención pola caracterización feminina que presenta non só da propia protagonista, senón do escenario de mulleres que a rodean. A súa aparencia de inxenuidade e de sinxeleza agacha unha caracterización bastante completa. En contraste, as figuras femininas no xénero satírico son escasas, pero algunha das súas mostras resulta orixinal e única no panorama literario. A devoción inherente á peregrinación ocupa un lugar secundario, en confrontación evidente coa lírica relixiosa, da que temos un magnífico exemplo nas *Cantigas de Santa María* de Afonso X⁸³.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 8-IV-2021

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 15-IV-2021

81 Dise nunha das *razós*: "Gaucelm Faiditz si *anet outra mare* e si ment *dompna Guillerma Monja*, q'era soa moiller et era estada *soudadeira*, et era plus grossa q'el non era. E cresia aver un fill d'ella, q'erat mout desplasens hom en totas causas" (Boutière, Jean; Schutz, A.-H., *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècles*, Paris, 1950, p. 125).

82 "*Guillelma*, la pro e la valen / jensor pareil non a de sai la mar / e lei de *soudadeira* e de joglar" (BdT 136.2, vv. 6-8) (Boutière, Jean; Schutz, A.-H., *Biographies...*, *op. cit.*, p. 126).

83 Chico Picaza, María Victoria, "Life, Pilgrimage and Women in Alfonso X's", en *Women and Pilgrimage...*, *op. cit.*, pp. 145-154.