

A MORTE EN FEMININO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA: O PRANTO POR BEATRIZ DE SUABIA*

Esther CORRAL DÍAZ
esther.corral@usc.es

Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

Os trobadores do Noroeste da Península Ibérica non abordan nas súas cantigas a materia da morte en «feminino» entendendo esta como a morte da amada¹, senón que é o suxeito masculino o que «morre» de amor ante a non correspondencia da *senhor*. Esta ‘morte por amor’ ou ‘de amor’ constitúe o *topos* máis frutífero e estendido da produción lírica galego-portuguesa como representación da última fase da isotopía do ‘amor desgraciado’ na articulación dos denominados *signa amoris* descritos desde a tradición clásica. A morte que sofre o personaxe masculino é ficticia e ten como causa a obsesión polo obxecto amado. No cancionero amoroso, tanto na *cantiga de amor* como na *cantiga de amigo*, a *coita de amor* que provoca nos namorados o sufrimento pola falta de correspondencia asume unha recorrencia extraordinaria e desmedida².

A reiteración do motivo tivo como consecuencia que a súa recreación se perciba como insistente, monótona e incluso acompañada de certa inmovilidade no corpus, se ben algúns trobadores ofrecen algúns trazos innovadores no repertorio das aseveracións do fondo malestar que embarga o namorado ante a falta de correspondencia amorosa da *senhor*. O autor medieval coa súa habilidade artística

* Esta contribución é resultado do proxecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Valeria Bertolucci fixo un achegamento clarificador ao tema da morte ficticia da dama na lírica occitana (agás o *planh*) en «La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le *planh*», en G. Kremnitz et al. (eds.), *VI Congrès international de l’AIEO (12-19 sept. 1999). Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire*, Wien, Praesens, 2001, pp. 327-333.

² Sobre o estudo da ‘morte por amor’, *vid.*, entre outros, M. da Conceição Vilhena, «A morte-por-amor na lírica galego-portuguesa. Reabilitação de Rui Queimado», *Cahiers d’Études Romanes*, 3 (1977), pp. 1-20; Paulo Meneses, «Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorías médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca», en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Universidade, 2000, vol. II, pp. 491-505; Tania Sorrenti, «Il tempo della morte nella lirica dei trovatori», en A. Rieger (ed.), *L’Occitanie invitée de l’Euregio, Liège 1981-Aix-la-Chapelle: bilan e perspectives*, AIEO 9, Aachen, Shaker, 2011, vol. II, pp. 533-542.

ampliara e reproducira o elemento conceptual comú n sen buscar grandes alardes de orixinalidade, introducindo algúns trazos de *variatio* nos canóns que o código cortés marcaba e imponía³. Entre o elenco de trobadores e xograres que introducen o ‘leitmotiv’ da morte por amor nos seus cancioneros, o autor máis emblemático é Roi Queimado tanto polo tratamento que realiza do motivo con certas doses de ironía como pola polémica que os seus cantares xeraron na época. Queimado, no seu cancionero amoroso, «re-actualiza» en certa medida o motivo ao introducir elementos irónicos⁴. A súa morte «suposta» foi contestada por trobadores e xograres nunha serie de composicións que deron lugar a unha viva controversia na que participou P. Garcia Burgalés coa súa coñecida cantiga *Roi Queimado morreu con amor*, e outros autores como J. Garcia de Guilhade, J. Baveca e P. Gomez Charinho⁵.

Pero da Ponte desenvolve nos seus versos o tema da morte por amor de forma distintiva e persoal. En *Agora me part'eu mui sen meu grado* recolle o motivo da morte que a dama lle infrinxe coa súa partida e introduce certas variacións no mesmo, como a ameaza pública de que será vingado pola súa liñaxe⁶ e a increpación ao desamparo de Deus⁷.

Este mesmo trobador compón o único *pranto* da tipoloxía fúnebre na lírica galego-portuguesa que ten como destinataria a unha muller, *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora*, escrito en honor á raíña Beatriz de Suabia tralo seu falecemento acontecido en 1235. Trátase, polo tanto, dunha morte totalmente distinta, non é nin masculina nin ficticia, senón que contemplará unha morte feminina e real⁸.

³ Unha ilustración da adaptación e difusión do motivo noutras áreas literarias é o desenvolvemento particular que Cino da Pistoia suxire no soneto *Avegna che crudel lancia 'ntraversi*, no que ‘morte’ e ‘riso’ se combinan no mesmo discurso poético: o poeta declara afrontar con alegría a idea de morrer por amor, á que non quere renunciar, posto que é consecuencia da paixón que o domina e da súa obsesión pola amada (vid. Paolo Borsa, «Il sonetto di Cino da Pistoia *Avegna che crudel lancia 'ntraversi* e il topos del *morir ridendo*», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXC/631 (2013), pp. 400-412).

⁴ Sobre a produción do cancionero amoroso de Queimado, vid. Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010, pp. 59-66.

⁵ Para esta polémica vid. Carolina Michäelis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda* [1904], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. II, p. 350; e Lorenzo y Marcenaro, *op. cit.*, pp. 59-64.

⁶ «Que a vo’-lo demande meu linhage, / senhor fremosa, ca vos me matades, / poys voss’ amor en tal coita me trage» (vv. 17-19). Seguimos a edición de Saverio Panunzio, *Pero da Ponte. Poesias*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 85-87.

⁷ «Desempare-vus Deus, a que o eu digo / ca mal per fic’oj’eu desemparado!» (vv. 25-26). O motivo do ‘desamparo’ na lírica galego-portuguesa foi estudado por Mercedes Brea, «El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa», en M. Brea (coord.), *Estudos sobre léxico dos trobadores (Anexo 63 de Verba)*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 137-149 (pp. 143-144 –esta cantiga–), e reaparece no *pranto* feminino do mesmo autor que analizamos neste traballo.

⁸ Pero Garcia Burgalés trata o tema da morte da dama en tres cantigas de amor construídas a modo de *pranto*: *Ja eu non ei oimais por que temer, Nunca Deus quis nulha cousa gran ben*,

Antes do estudo deste *pranto*, cómpre situar a cantiga no seu contexto literario examinando as características da tradición poética do *planh* occitano e como se adapta a tipoloxía á realidade literaria galego-portuguesa, posto que a influencia da matriz de *oc* é neste caso relevante e fundamental para a arquitectura do texto.

2. A TIPOLOXÍA DO *PLANH* OCCITANO

Aparte da morte ficticia referida antes, os trobadores poden aludir nas súas composicións a unha morte física e real de certos personaxes coñecidos na época (protectores, fundamentalmente)⁹. A tradición clásica ofrece un vasto conxunto de manifestacións diversas de literatura funeraria a través de diferentes tipos de textos pertencentes a un repertorio de discursos variados (en prosa e en verso)¹⁰. No marco da lírica, o *planctus* latino é a tipoloxía que terá unha difusión máis ampla nas poéticas que se xestan en linguas vernáculas, constituíndo o antecedente directo do *planh* occitano.

O inicio da poesía elexíaca en lingua vulgar documéntase na primeira metade do século XII con *Lo plaing comenz iradament* que o trobador Cercamon dedica á morte de Guillem X de Aquitania e VIII de Peitieu (PC 112. 2a), despois de que este finara cando se encontraba realizando a peregrinación cara a Compostela¹¹. Na tradición occitana a produción conservada comprende un conxunto de 43 *planhs*, dedicados a un espectro variado de personaxes aos que se quere recordar e recoñecer¹². Varias son as novidades que o *planh* occitano instaure con respecto aos precedentes clásicos. Ademais da súa difusión cantada, a tipoloxía abandona o escenario relixioso e monástico

Ora veg' eu que xe pode fazer (vid. Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 313-318, 323-327, 273-278, respectivamente).

⁹ Sobre a concepción da morte na Idade Media, son de obrigada referencia os estudos de Danièle Alexandre-Bidon, *La mort au Moyen Âge (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Hachette, 1998; e Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, 2000. Vid. tamén a magnífica exposición da contextualización da materia no imaxinario literario medieval en Luis Martínez-Falero, «De la muerte por amor al amor por la Muerte: la representación de la Muerte en la poesía medieval europea», *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), pp. 173-192.

¹⁰ Claude Thiry recolle entre as modalidades funerarias de máis produción, á parte do *planctus*, os «épitaphes, rouleaux des morts, biographies ou hagiographies, éloges funèbres [...] la vaste littérature de la *consolatio*» (*La plainte funèbre*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du M. Âge occidental), 1978, p. 24). Vid. tamén sobre o *planctus* latino Caroline Cohen, «Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles», *Cahiers de civilisation médiévale*, 1, janvier-mars (1958), pp. 83-86. [En línea] Enlace: <http://www.persee.fr/doc/ceded_0007-9731_1958_num_1_1_1036> [Consulta: 12/01/2017].

¹¹ Luciano Rossi (ed.), *Cercamon. Œuvre Poétique*, Paris, Champion, 2009, p. 170.

¹² Sobre a tipoloxía do *planh* vid., sobre todo, Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1973, t. II, pp. 237-244; Gabrielle Oberhänsli-Widmer, *La complainte funèbre du haut Moyen Âge français et occitan*, Berne, Francke, 1989; e Oriana Scarpati, «*Mort es lo reis, morta es midons*. Une étude sur les *planhs* en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles», *Revue des Langues Romanes*, 114 (2010), pp. 65-93.

para abrirse á autoría laica e á referencia a destinatarios laicos, entre os que se encontran reis, burgueses, señores (máis ou menos influentes), poetas e —o que é máis importante— mulleres¹³. A dama nobre adquire presenza neste tipo de composicións, aínda que esta non sexa tan sólida e relevante como a dos seus coetáneos masculinos, pois só 5 *planhs* toman como referente a damas de estirpe ilustre¹⁴. Estes suxeitos femininos podían ser personaxes públicos importantes que se queren enxalzar ou, simplemente, a dama namorada do trobador (sen o renome e o prestixio das anteriores).

Hai que sinalar que na lírica occitana a tipoloxía non gozaba da variedade e riqueza caracterizadoras doutros xéneros máis cultivados (como a *cansó* ou o sirventés) e que a súa adscripción xenérica é problemática. Algúns especialistas, atendendo a que fai referencia a un acontecemento e a unha categoría social, inclúen a tipoloxía dentro da órbita do sirventés¹⁵. A simplicidade e a emoción propias de textos elixíacos combínanse coa subxección a determinadas fórmulas e clichés que fan que os *planhs* se comporten como un conxunto textual bastante recorrente e fixo na súa estrutura compositiva. O valor e interese deste tipo de composicións residen precisamente na habilidade con que o autor utiliza e combina eses lugares comúns no seu afán da exaltación de certo personaxe¹⁶.

A ampliación da composición de *planhs* ao ámbito feminino merece ser destacada como unha novidade, debida posiblemente á función social que a muller adquirira na civilización occitana¹⁷. Neste sentido Jeanroy recalca que a dona está:

pratiquement absente des plaintes médiolatines, pleurée en Occitanie et en Italie lorsqu'elle a su inspirer la passion d'un poète, celle-ci se voit, dans la France et les Pays-Bas du XIV^e et plus encore du XV^e s., célébrée dans sa fonction d'État¹⁸.

¹³ Jeanroy realiza unha lista catalogadora segundo a tipoloxía do defunto (*op. cit.*, pp. 333-337).

¹⁴ Thiry, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ Jeanroy (*op. cit.*, p. 23) insire o *planh* dentro da categoría do sirventés. Na lírica galego-portuguesa Michâelis (*op. cit.*, p. 215) mencionaba a dificultade de clasificación dos *prantos*; e Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani inclúen o *pranto* na categoría dos «xéneros satíricos» ao estudaren a cantiga de escarnio (*As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 148-151).

¹⁶ Thiry, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ O tratado poético das *Leys d'Amors* (ca. 1330) especifica, na definición do *planh*, que o suxeito podía ser masculino ou feminino: «Plangs es us dictatz qu'om fay per gran desplacer, e per gran dol, qu'om ha del perdemen o de la adversitat de la cauza, qu'om planh. E dizem generalmen: de la cauza quom planh, quar en ayssi quo hom fa plang dome o de femna» (Guilhem Molinier, *Las Flors del gay saber estier dichas Las leys d'amors*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, vol. I, pp. 346-349).

¹⁸ Jeanroy, *op. cit.*, pp. 42-43.

É certo que o número de *planhs* femininos é reducido¹⁹. Jeanroy, na clasificación que realiza, identifica cinco composicións occitanas dirixidas a unha muller. Esta serie será recollida posteriormente no estudo específico de Aston²⁰. Recentemente Scarpati, ao analizar de novo o corpus, establece un posible conxunto textual de seis cancións fúnebres femininas²¹. Pola relación que mantén coa cantiga de Pero da Ponte, destacamos nesta sucinta serie o *planh* que Aimeric de Peguilhan dedica a «la bona comtessa Beatritz»²². A *maestria* deste trobador occitano, de orixe tolosana, foi relevante no período do último decenio do século XII e no primeiro cuarto do século XIII e, o que é máis importante, a súa vida literaria transcorreu por círculos trobadorescos foráneos: frecuentou na Península as cortes de Alfonso VII de Castela, de Pedro II de Aragón, e logo, trala cruzada albixense, marcha ao Norte de Italia buscando o abeiro dos círculos dos Monferrato, Este, Malaspina, Traversari, etc.²³.

3. O PRANTO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA E A LAUDATIO FUNEBRIS PENINSULAR

A adaptación dos cantos fúnebres na Península Ibérica ofrece certas particularidades. Na tradición mediolatina o denominado *Codex Musical de las Huelgas*, copiado e conservado nese mosteiro, recolle catro *planctus* con notación musical e un deles –*O monialis concio Burgensis*– é feminino, dedicado á abadesa dona María González de Agüero, finada en 1335 (polo tanto, un século posterior ao pranto de Pero da Ponte). A produción hispánica en linguas vernáculas foi escasa nas diferentes áreas. A lírica castelá medieval, en vez de compoñer textos fúnebres ao modo clásico, popularizou manifestacións de tipo oral en enterros e actos mortuorios (endechas), como se

¹⁹ A situación nas outras áreas literarias é parecida. A tese de doutoramento de Oberhänsli-Widmer estuda o tema na literatura medieval (épica e narrativa incluídas) e pon ao día os estudos sobre a tipoloxía lírica nas áreas occitana e francesa. Os *trouvères* compuxeron 14 lamentos fúnebres, dos que só un estaría dedicado a unha dama (Jean de Neuville en *Mout ai esté longement*) (*op. cit.*, p. 91).

²⁰ Stanley Aston, «The Provençal Planh: II. The Lament for a Lady», en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, J. Duculot, 1969, vol. I, pp. 57-65.

²¹ Aimeric de Peguilhan, *De tot en tot es er de mi partitz*, BdT 10.22 (comtessa Biatritz); Bonifaci Calvo, *S'ieu ai perdut, no s'en podon jauzir*, BdT 101.12 (dama descoñecida); Gavaudan, *Crezens, fis, verays et entiers*, BdT 174.3 (dama descoñecida?); Lanfrank Cigala, *Eu non chant ges per talan de chantar*, BdT 282.7 (Na Berlenda, 2º tercio s. XII); Pons de Capduoill, *De totz chaitius son eu aicel que plus*, BdT 375.7 (N'Azalais de Mercuor –segundo Aston 1969: 58–); Raimbaut de Vaqueiras, *Ar pren camgat per tostemps de xantar*, BdT 392.4a (dama descoñecida). Esta última é citada só por Scarpati, *op. cit.*, p. 66.

²² Frank M. Chambers y William P. Shepard, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 129-130. A composición non está incluída na edición deste trobador de Antonella Negri (ed.), *Aimeric de Peguilhan*, Roma, Carocci, 2012.

²³ Saverio Guida y Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 2014, pp. 28-29; Mario Mancini, «Aimeric de Peguilhan, “rhétoriqueur” e giullare», en Maria Luisa Meneghetti y Francesco Zambon (eds.), *Il Medioevo nella Marca*, Treviso, Ed. Premio Comisso, 1991, pp. 45-89.

desprende a partir das prohibicións recollidas na lexislación de cortes e nas *Partidas* contra os excesos da poboación nas lamentacións en momentos lutuosos²⁴. Non se cultivará como tipoloxía ata o último período da Idade Media na poesía de cancioneros²⁵ –ao igual que acontece en Portugal no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende–; e alcanzará máis tarde, ao final da época medieval, en pleno século xv, celebridade e renome con obras como as *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique²⁶. Un século antes, Juan Ruiz escribe pola morte de Trotaconventos unha *laudatio funebris* particular, ao introducir na tradición dos lamentos unha perspectiva cómica e de burla que desvirtúa o efecto serio da tipoloxía.

A situación na escola galego-portuguesa non é tan precaria, aínda que o seu cultivo é restrinxido²⁷. Só se conservan cinco *prantos*, dos cales catro pertencen ao mesmo autor, Pero da Ponte. Esta concentración arredor dun trobador reduce e limita a execución desta tipoloxía a un breve período (1235-1252)²⁸. Ao servizo de Fernando III e, máis tarde, ao do seu fillo Alfonso X, Pero da Ponte compón un cancionero no que mostra un gusto particular por introducir novidades foráneas na tradición, pola súa vontade renovadora²⁹ tanto a nivel

²⁴Nas Cortes de Valladolid de 1258, celebradas no reinado de Alfonso X ditaminábase que «nengun caballero que non plaña nin se rasgue, si non fuere por su señor...» (texto recollido máis tarde na *Partida Primera*, IV, XLIV) (citamos por Xosé Filgueira Valverde, «El ‘Planto’ en la Historia y en la Literatura Gallega», en Idem, *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Ed. Bello, pp. 9-115 [antes en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV (1945), pp. 511-606] –p. 13–. José Mattoso compila unha ampla relación de sinodos e outras disposicións relacionadas con este tema («O pranto fúnebre na poesía trovadoresca galego-portuguesa», en E. Finazzi Agrò (ed.), *Per via. Miscellanea di studi in onore di G. Tavani*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 205-223 –p. 211–).

²⁵Nas Crónicas tamén se atopan eloxios fúnebres de personaxes rexios, en prosa, como o texto laudatorio á morte de Alfonso VIII, que se conserva en la *Primera Crónica General de España* e que garda relacións evidentes co *planh* occitano, segundo Jesús Montoya Martínez («Elogios fúnebres y plantos en la *Estoria de España*. Planto por el Rey don Alfonso “IX de Castilla”, el Noble», *Estudios Románicos*, 12 (2000), pp. 221-232 –p. 223–).

²⁶Eduardo Camacho Guizado (*La Elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969) e M.^a Emilia García Jiménez (*La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994) ofrecen un panorama detallado da poesía elexíaca na poesía castelá.

²⁷O estudo inaugurador, e aínda plenamente vixente, sobre a tipoloxía na lírica galego-portuguesa é o de Filgueira, *op. cit.*; *vid.* tamén Frede Jensen, «Pranto», en G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Diccionario da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, pp. 562-563; e Angelo J. Brea Hernández, «Os prantos galego-portugueses», en *Galicia. Literatura*, t. XXX: *A Idade Media*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, pp. 284-293. Os outros tres prantos que Pero da Ponte escribe, á parte do que aquí se analiza, son dedicados á morte de Fernando III, de D. Lopo Díaz de Haro e de Telo Alfonso de Meneses; e, ademais, compón un curioso «pranto satírico», *Mort’ é Don Marin Marcos, ai Deus, se é verdade?*, no que parodia o xénero e nos que cita á vez ao personaxe defunto e ao seu sucesor.

²⁸Giusseppe Tavani, *La poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1988 [trad. ed. italiana 1969], p. 207.

²⁹*Vid.* Panunzio, *op. cit.*, p. 26. O quinto *planh* pertence ao xograr Johan, que lamenta a morte de D. Denis. No ámbito artístico da Idade Media tamén se poden visualizar representacións de *prantos*. Na tumba de Dona Urraca, nai de Alfonso II, que se atopa no Claustro do Silencio do mosteiro portugués de Alcobaca, recrease unha escena de *pranto* (concretamente

expresivo como na introdución do cultivo de modalidades occitanas que aínda non se adaptaran na tradición trobadoresca do Noroeste peninsular.

As causas da penuria textual peninsular non están claras. Michäelis e Tavani relacionan esta falta de produción coas prohibicións prescritas en institucións varias, ás que xa aludimos antes (como as cortes de Valladolid de 1268)³⁰. Mattoso considera relevante para entender os *prantos* o contexto antropolóxico no que se xestan e que expresan un sentido da morte acorde coa concepción nas sociedades primitivas³¹. Se ben é certo que esta situación puido ter importancia á hora do cultivo do xénero, na nosa opinión, habería que ter en conta, ademais, que non se conserva un repertorio tipolóxico variado, senón que o cultivo dos tres ‘grandes’ xéneros canónicos concentra a produción, ao mesmo tempo que eclipsa dalgún xeito ao resto de categorías, que presentan unha redución de características, de trazos expresivos e tamén, por suposto, de variedades xenéricas, respecto á tradición occitana.

A adaptación do *planh* ao ámbito peninsular non sofre grandes cambios. O *pranto* galego-portugués segue os parámetros do occitano, que se fixaba, sobre todo, en tres partes: (i) a exaltación do personaxe defunto a través de louvanzas nas que se cantan as súas excelencias, (ii) as maldicións varias á inxustiza pola perda do personaxe en cuestión, (iii) as imploracións, as apóstrofes e as oracións³².

Neste conxunto textual de *prantos* destaca con voz propia *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora* por ser o único que ten como destinatario unha dama –a raíña castelá Beatriz de Suabia–, e ser, ademais, desde o punto de vista cronolóxico, o primeiro *pranto* dos cinco na lírica galego-portuguesa. Esta singular testemuña parece demostrar que o ámbito feminino, ao igual que acontece nas outras líricas, está presente na poética peninsular debendo parte «de su originalidad y belleza al hecho ocasional de estar dedicado a una reina»³³.

4. BEATRIZ DE SUABIA (1205-1235): HISTORIA E LITERATURA

Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora de Pero da Ponte recorda a figura rexia da raíña Beatriz de Suabia, finada en novembro de 1235. Primeira esposa de Fernando III e nai de Alfonso X, esta

no panel dos pés) (vid. reprodución en Leontina Ventura, *D. Afonso III*, Lisboa, Temas e Debates, 2009, p. 256).

³⁰ Michäelis, *op. cit.*, p. 984; G. Tavani, *A poesía lírica, op. cit.*, p. 208.

³¹ Mattoso, art. cit., pp. 206-208.

³² Brea Hernández (art. cit., pp. 286-288) realiza unha análise exhaustiva sobre os elementos constitutivos do xénero e a súa representación na lírica galego-portuguesa seguindo o traballo previo de Filgueira.

³³ Carlos Alvar y Vicenç Beltran, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 160. Sobre as características dos catro *prantos* restantes, vid. Jensen, art. cit.; e Brea Hernández, art. cit., pp. 288-291.

dama ocupa un lugar prominente no espazo político peninsular, a pesar da discreción coa que viviu. As crónicas da época dan conta do óbito e de que como foi enterrada nun primeiro momento no mosteiro de Santa María la Real de Las Huelgas³⁴, fundado en 1199, por Alfonso VIII e a súa muller Leonor Plantagenet, co compromiso de que foran aí sepultados non só a parella rexia, senón tamén os fillos e os seus descendentes³⁵.

Beatriz exerceu un labor destacado desde o punto de vista político, pois non só axudou a consolidar o incipiente reino de Castela a través do seu matrimonio, senón que a súa ascendencia imperial será esgrimida polo seu fillo Alfonso X na reivindicación do famoso ‘fecho del imperio’ como herdeiro lexítimo da coroa. A súa liñaxe remonta a unha dobre ascendencia imperial, tanto por parte paterna como materna, pois, por un lado, era filla de Felipe de Suabia, irmán de Henrique VI, pretendente ao trono do Sacro Imperio Romano, e, por outro, da princesa Irene, filla do emperador de Bizancio Isaac II Angelo. O seu matrimonio con Fernando sela un pacto de dúas das monarquías europeas máis poderosas do momento³⁶.

A raíña finou en Toro aos 37 anos. Aínda que foi en primeiro lugar enterrada en Las Huelgas, os seus restos foron trasladados á Capela Real de Sevilla, onde xa repousaban os restos de Fernando III, por orde do seu fillo Alfonso. Este rei constrúe para os seus pais (e para el mesmo) un panteón acorde co papel que debía representar en Europa a coroa castelá-leonesa e, ademais, co fin dar pulo a santidade do seu pai. Un escenario artístico triunfal para as súas aspiracións políticas³⁷.

De maneira similar ao acontecido coa sepultura, as *Cantigas de Santa María* reflectirán o afán de Alfonso X por erixir ao redor dos

³⁴ Lucas de Tuy describe a noticia: «Era M^a. CC^a.LXX^a.III^a regina domina Beatriz obiit et sepulta est Burgis in regali cimiterio, quod bone memorie fecerat Castelle rex Adefunsu» (Emma Falque, ed., *Lucae Tudensis Chronicon mundi*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 340).

³⁵ Este mosteiro foi o cenobio feminino peninsular máis importante da época e nel –recorremos– foi composto e é conservado un *planctus* latino feminino dedicado a unha das abadesas máis activas.

³⁶ A concertación da voda e os preparativos nupciais son estudados por Daniel Colmenero López, «La boda entre Fernando III el Santo y Beatriz de Suabia: motivos y perspectivas de una alianza matrimonial entre la Corona de Castilla y los Staufer», *Miscelánea Medieval Murciana*, 34 (2010), pp. 9-22.

³⁷ Sobre a construción desta Capela Real por parte de Alfonso X e o aspecto que terían as sepulturas nesa época, *vid.* Rocío Sánchez Ameijeiras, «La fortuna sevillana del Códice Florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imáxenes», *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273, e Laura Molina López, «El ajuar funerario de Beatriz de Suabia: elementos para una propuesta iconográfica del simulacro de la reina en la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla», *Anales de historia del arte*, 24 extra (2014), pp. 373-388 [En línea]. Enlace: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48283> [Consulta: 12/01/2016]. A diferenza do que aconteceu en Saint-Denis ou Westminster, que se consolidaron como panteóns rexios propios das coroas francesa e inglesa, a monarquía castelá-leonesa durante a Idade Media non posuía un espazo funerario rexio propio (Fernando Arias Guillén, «Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842-1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica», *Anuario de Estudios Medievales*, 45/2 (2015), pp. 643-675 –particularmente 653-654, 659-661–).

seus pais uns modelos rexios nobres. A figura de Beatriz emerxe en dúas cantigas diferentes que mostran e revelan a faceta máis persoal do rei no cancionero mariano. Por unha parte, na c. 294 aparece asociada á imaxe de Fernando nun relato que trata de xustificar a construción da nova sepultura, ao mesmo tempo que dá conta con detalle do proceso do traslado dos restos desde o mosteiro burgalés. Na c. 256, en cambio, a raíña é a protagonista dun milagre outorgado pola Virxe pola devoción que lle profesaba. A voz do propio monarca conta o suceso marabilloso como testemuña directa do feito acontecido³⁸.

5. PERO DA PONTE E *NOSTRO SENHOR DEUS!* ¿*QUE PROL VUS TEN ORA*

Pero da Ponte presenta un cancionero moi completo –con 53 composicións– e un dos máis variados da lírica galego-portuguesa, pois o seu repertorio se estende, á parte da cantiga de amor e de amigo, ao escarnio (con multiplicidade de rexistros), aos xéneros dialogados (*tençons*, *partimen*) e incluso compón dous eloxios. Nas súas formas de versificación emprega fórmulas non autóctonas como a *balada* e o *ronde*³⁹. Foi un trovador renovador e innovador da tradición, tanto na versificación como na adopción e cultivo das tipoloxías, e incluso na mesma articulación dos xéneros canónicos a través da inserción de motivos e expresións⁴⁰. A súa actividade poética ocupa parte do reinado de Fernando III e case a metade do seu fillo, con quen debeu manter unha relación próxima tendo en conta a posición que adopta nalgunhas das súas composicións satíricas a favor dos intereses rexios⁴¹. Ademais, o poeta frecuentou as cortes peninsulares de Jaume I de Aragón, e as portuguesas de Sancho II e Afonso III o Boloñés. A súa orixe é probablemente galega e, o que é máis importante, os seus contactos co mundo occitano parecen probables⁴². Certos indicios que se desprenden, sobre todo, das súas cantigas de escarnio permitirían confirmar que coñecía a tradición trobadoresca

³⁸ Máis información sobre a presenza da raíña Beatriz nas cantigas relixiosas en Esther Corral Díaz, «Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa», en E. Corral Díaz *et al.* (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade, 2016, pp. 255-264.

³⁹ Vicenç Beltran, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, p. 127.

⁴⁰ Cfr. a imaxe poética suxerida a través do incipit *Senhor do corpo delgado*, na que introduce trazos novidosos no eloxio feminino nun xénero tan convencional como a cantiga de amor.

⁴¹ Pero da Ponte alude á rebelión de nobres casteláns de inicios dos anos 70 contra o rei Alfonso. A súa actividade estenderíase ata 1275 (Beltran, *op. cit.*, p. 183).

⁴² Xavier Ron sitúa o apelido «Da Ponte» en Pontevedra (rexistrado a *Martinus Petri da Ponte* como alcalde da cidade entre 1240-1242), onde a familia parece ter exercido un papel relevante nos séculos XIV e XV («Carolina Michäelis e os trovadores representados no *Cancionero da Ajuda*», en M. Brea (coord.), *Carolina Michäelis e o C. de A. hoxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 121-188 –p. 181–).

de máis alá dos Perineos⁴³. O contacto con Guiraut Riquier reflíctese na relación intertextual que a cantiga de amor *Agora me part'eu mui sem meu grado*, citada ao inicio, mantén con varias composicións do narbonés atendendo á expresión da visión do amor, a recursos retóricos comúns e á imitación de esquemas rítmicos⁴⁴.

O pranto *Nostro Senhor Deus! Que prol vos ten ora* é recoñecido no corpus da lírica galego-portuguesa pola súa singularidade valorando, sobre todo, a condición de ser o único feminino da tipoloxía, á vez que cronoloxicamente é considerado como o primeiro dos cinco conservados e un dos mellores construídos⁴⁵.

O texto é o seguinte:

Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora
por destroyrdes este mund' assy,
que a melhor dona que era hy,
nen ouve nunca –vossa madre fora–
levastes end'? E penssastes mui mal
d' aqueste mundo falss' e desleal;
que, quanto ben aqueste mund' avya,
todo lh' o vos tolhestes en un dia!

Que pouc' ome, por en, pr[e]z[a]r devia
este mundo, poys bondad' y non val
contra morrer! E poys el assy fal,
seu prazer faz quen per tal mundo fia;
ca o dia que eu tal pesar vy,
ja, per quant' eu d' este mund' entendi,
per fol tenh' eu quen por tal mundo chora,
e per mays fol quen mays en el[e] mora!

En forte ponto et en fort[e] ora
fez Deus o mundo, poys non leixou hy
nenhun conort[o] e levou d' aqui
a bona Raynha, que end' é fora,
dona Beatrix! Direy-vus eu qual:
non fez[o] Deus outra melhor nen tal,

⁴³ Segundo Ron, o exilio da conquista de Valencia por parte de Pero da Ponte podería relacionarse coa súa presenza no evento e incluso no posterior *repartiment*, no que participarían *trobadors* como Arnaut Catalan, Bertran Carbonel e G. Ademar (*ibid.*).

⁴⁴ Beltran, *op. cit.*, pp. 164-180.

⁴⁵ Á parte de ser reproducida nas edicións do segrel (Panunzio, *op. cit.*, seguida por Aurora Juárez Blanquer, *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada, Ediciones TAT, 1988), tamén se recolle en Michäelis, *op. cit.*, pp. 56-57, e en antoloxías varias: Alvar y Beltran, *op. cit.*, p. 28; Américo A. Lindeza Diogo, *Lírica galego-portuguesa: antología, introdução, antologia e notas*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998, pp. 80-81; e Carlos Alvar y Genaro Talens, *Locus amoenus: antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozarabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2009, pp. 410-411.

nen de bondade par non lh' acharia
home no mundo, par Santa Maria!⁴⁶.

A análise da forma é significativa polas particularidades que presenta. A cantiga é de *mestria* e está formada por tres cobras de oito versos decasílabos, con rima alterna e inversión da mesma na cobra central seguindo o esquema de *cobras* retrogradadas (unha técnica que só aparece nunha ducia de casos no corpus galego-portugués)⁴⁷:

I	II	III
a10' (-ora)	a10' (-ia) (=d I)	a10' (-ora) (=d II)
b10 (-i)	b10 (-al) (=c I)	b10 (-i) (=c II)
b10 (-i)	b10 (-al)	b10 (-i)
a10' (-ora)	a10' (-ia)	a10' (-ora)
c10 (-al)	c10 (-i) (=b I)	c10 (-al) (=b II)
c10 (-al)	c10 (-i)	c10 (-al)
d10' (-ia)	d10' (-ora) (=a I)	d10' (-ia) (=a II)
d10' (-ia)	d10' (-ora)	d10' (-ia)

Hai que notar que o decasílabo –de amplo uso na poética dos ss. XIV e XV– era a medida habitual dos versos na tipoloxía do *planh* occitano, acorde co ton serio e grave que impoñía o lamento fúnebre⁴⁸. Pero da Ponte adopta daquela o verso clásico occitano para este tipo de composición.

Os contactos co ámbito dos *trobadors* continúan, pois a combinación de rimas segue un modelo de esquema de *planhs* da lírica do Sur de Francia. O esquema métrico utilizado por Pero da Ponte escapa ás normas das escolas occitana e galego-portuguesa, posto que se trata dunha combinación amplamente difundida en ámbito d'oc (Frank 577) e, en cambio, o seu uso non é frecuente por parte dos peninsulares (só en seis cantigas máis⁴⁹), en contraste co que era habitual nunha e noutra tradición. Esta composición fúnebre sería

⁴⁶ Edición de Panunzio, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴⁷ Este tipo de ligazón interestrófica ten unha distribución de rimas na que a cobra segunda repete en orde inversa as rimas da primeira cobra. *Vid.* Esther Corral Díaz (coord.), *Guía para o estudo da lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela, CRPIH-Xunta de Galicia, 2010, pp. 124-125). Para Alvar y Beltran (*op. cit.*, p. 160) a combinación rimática explicárase como *cobras unissonans* e *capcaudadas*, «lo que obriga a alterar el orden de las rimas de la primera y segunda estrofa, recuperando su posición original en la tercera».

⁴⁸ Jeanroy, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁹ As outras composicións son 2 c. de amor de P. Garcia Burgalés, 2 c. de amigo de Men Rodriguez Tenoiro, unha de amor de Osóir'Anes e outra de amor de Roi Gomez (Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portuguesa*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 245-246). Raffaella Pelosini estuda amplamente e con detalle as combinacións métricas utilizadas nos lamentos fúnebres románicos en «Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo», en R. Baehr (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Études Métriques (1996)*, Paris-Montreal, L'Harmattan, 1999, pp. 207-232 (sobre esta cantiga, p. 226).

a máis «occitana» da serie composta polo trovador (mentres que os outros catro prantos do corpus serían máis «autóctonos»)⁵⁰. Coa mesma combinación rimática son construídos os outros cinco *planhs* occitanos (dous anteriores ao de Pero da Ponte e tres posteriores cronoloxicamente); un dos cales é precisamente o *planh* de Aimeric de Peguilhan *De tot en tot es er de mi partitz*, en honor a «bona comtessa Beatritz», citado antes. ¿Puido Pero da Ponte coñecer esta composición? A cuestión non é fácil de dilucidar, posto que a relación de correspondencia entre ambas é máis formal que de semellanzas conceptuais ou de expresións recorrentes.

Desde a perspectiva temático-retórica, o pranto acomódase aos preceptos da tipoloxía: a lamentación pola perda e o eloxio da finada son as dúas partes que se enuncian e se desenvolven ao longo do cantar. Na súa *dispositio* salienta que os prolegómenos da composición non marquen que o cantar é un pranto. Os indicios do anuncio da morte (ou de termos extraídos do seu campo sémico) ou da auto-designación do xénero da composición, como era habitual na tipoloxía occitana, non aparecen neste caso no incipit. A cantiga comeza cunha apóstrofe a Deus, *Nostro Senhor Deus!*, que ocupa todo o primeiro hemistiquio, continuado, nun ton máis próximo, coa expresión do seu pesar pola perda dunha figura senlleira a través dunha extensa interrogación que ocupa cinco versos. A acumulación de exclamacións retóricas transmite enfaticamente o pesar e a dor polo finamento dun ser querido, unha figura retórica moi utilizada ao longo de todo o pranto.

A identidade da defunta neste preámbulo tampouco se dá a coñecer. Tan só se sabe que se trata dunha morte en feminino: «A melhor dona que era hy,/ nen ouve nunca...» (vv. 3-4). A forma expresiva para describir o personaxe é extensa (ocupa case dous versos) e artéllase a través dunha hipérbole construída en forma de superlativo, un elemento retórico habitual no discurso literario fúnebre para a realización da *laudatio* que caracteriza a descrición do morto, ao igual que acontecía coas exclamacións⁵¹.

O óbito non está anunciado a través do vocábulo *morte*, nin de formas derivadas, ata o verso 11. Pero da Ponte prefere para o seu anuncio, na I cobra, empregar o eufemismo que expresan os termos *destryrdes* (v. 2) e *levastes* (v. 5). A devastación e desolación do mundo reitérase, na segunda parte da cobra, coa mención a «aqueste mundo falss⁷ e desleal» (v. 6) e a culpa de Deus por tal perda: «vos

⁵⁰ Pelosini suxire incluso que «il rapporto di filiazione del genere della poesia occitanica, che il primo compianto di Pero esibiva sul piano metrico, venga in seguito progammaticamente rinnegato. Se cioè il modello della tradizione provenzale era servito al poeta [...] per legittimare la nascita del compianto funebre in Portogallo, era necessario...» (*ibid.*).

⁵¹ Scarpati, art. cit., p. 71. No verso 4 a interpelación «vossa madre fora» parece referirse a Virxe (Panunzio, *op. cit.*, p. 112), aínda que para a base de datos *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* aludiría á nai de Fernando III, dona Berenguela de Castela. [En línea]. Enlace <<http://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?edcant=992>> [Consulta 1/12/2016].

tolhestes en un día» (v. 8). As imprecacións a Deus era frecuentes na tipoloxía fúnebre⁵².

A II cobra fíxase na miseria deste mundo e na concepción da vida; de nada vale «pr[e]z[a]r ... / este mundo, poys bondad'y non val» (vv. 9-10). E insiste no seu desencanto rematando a estrofa con dous versos que reiteran a idea de inestabilidade, centrada na repetición de *fol*:

per fol tenh' eu quen por tal mundo chora,
e per may's fol quen may's en el[e] mora!
(vv. 15-16)⁵³

O dó polo defunto faise intenso para demostrar e afianzar a súa grande perda⁵⁴.

A terceira e última cobra actúa como colofón do discurso poético (non hai *fiinda*) recollendo, en estrutura circular, non só as rimas (cobras alternas), senón tamén fórmulas expresivas e conceptuais da cobra inicial: desde as palabras rimas «ora» (v. 1, v. 17) e «fora» (v. 4, v. 20) –*á que habería que engadir o adverbio pronominal «y»* (v. 3, v. 18)– ao mundo destruído por Deus e a desorde cósmica que volven estar presentes (a través do sintagma bimembre «en forte ponto et en fort[e] ora / fez Deus o mundo», vv. 17-18)⁵⁵. E, o que é máis importante, resérvase para a III cobra a revelación da condición social e a identidade da defunta: «A bona Raynha, ... / Dona Beatrix» (a catro versos do remate da composición).

Os últimos versos son dedicados á *laudatio funebris*. A hipérbole da I cobra na que se enxalzaba a dama e recollida en *amplificatio* nos tres últimos versos da cantiga, posición significativa que pon de relevo a personalidade da defunta:

non fez[o] Deus outra melhor nen tal,
nen de bondade par non lh' acharia
home no mundo, par Santa Maria!
(vv. 22-24)

⁵² As maldicións a Deus, cando os designios non son favorables, son bastante comúns na lírica occitana e galego-portuguesa neste tipo de contextos, *vid.* Gérard Gouiran, «*Os meum replebo increpationibus* (Job, XXIII, 4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les Lyriques occitane et galaico-portugaise», en M. Brea (ed.), *O cantar dos Trobadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 77-98.

⁵³ Filgueira destaca a acumulación de monosílabos deste dístico final (centrado na repetición de *fol*) en contraste coas expresións finais lentas: «mundo chora», «ele mora» (*op. cit.*, p. 63)

⁵⁴ Sobre a tópica da *consolatio* consúltese Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. I, pp. 123-126.

⁵⁵ A insistencia na devastación que resultaría da súa morte é destacada por Mattoso (art. cit., pp. 208-209), porque para as sociedades «ditas primitivas» unha referencia fundamental era a mención a esta «desorde cósmica».

Obsérvase que as virtudes femininas destacadas por Pero da Ponte non son as calidades cortesés que se resaltaban habitualmente da *senhor*, como o seu *parecer fremoso*, o seu ben falar ou o seu *prez*, senón que se subliña unicamente unha *única* calidade moral, a bondade –a través do epíteto «bona» («bona Raynha»), e logo, tres versos máis adiante, a través do propio substantivo *bondade*–⁵⁶. A fórmula expresiva empregada de novo para inserila no discurso poético é a hipérbole, esta vez a modo de colofón no marco do superlativo absoluto. A utilización da hipérbole expresada por superlativos (absolutos ou relativos) era un procedemento habitual dos *planhs* occitanos⁵⁷.

Cómpre sinalar que no repertorio cortés común da *descriptio* feminina a referencia explícita á ‘bondade’ non estaba moi estendida, aínda que tampouco pode ser considerada como excepcional (documentábase en oito cantigas de amor)⁵⁸. Pero da Ponte parece ter certa predilección polo seu enalzamento e reivindicación na enumeración de virtudes dos defuntos, posto que a cita en dous prantos máis. Agora ben, tamén hai que ter en conta, por outra parte, que a exaltación deste único trazo como representación do modelo que representa a raíña falecida podería estar en relación coa evolución do propio *planh* occitano, no que as calidades cortesés e cabaleirescas foron substituídas polas propias do ámbito cristián (caridade, humildade, compaixón...)⁵⁹ e ben puideron ser estas as que toma como referente Pero da Ponte cando adapta o xénero á tradición galego-portuguesa.

*

En conclusión, esta cantiga é o primeiro e único *pranto* feminino que se conserva na lírica galego-portuguesa e evidencia a adaptación do xénero occitano á tradición propia. Pero da Ponte representa unha vez máis a innovación dentro da escola, neste caso coa acomodación dunha modalidade completamente foránea. A composición recolle do *planh* occitano, desde o punto de vista do contido, as partes da *laudatio* da finada e da expresión polo lamento da súa perda –a través de hipérboles totalizadores que resaltan a súa excelencia e, sobre todo, a súa bondade–, e, desde a perspectiva formal, o esquema métrico, que Pero da Ponte toma dun modelo occitano previo (probablemente de

⁵⁶ *Bondade* era citada antes, na II cobra, en confrontación con *morrer*: «... poys bondad’ y non val / contra morrer» (vv. 10-11).

⁵⁷ *Vid.* o traballo de Scapartí, que estuda con detalle as fórmulas expresivas empregadas polos *trobadores* nos seus *planhs* e onde se destaca precisamente a reiteración deste tipo de construción (art. cit., pp. 74-75).

⁵⁸ En *A mia senhor, que me ten en poder* de J. Airas, *O ouç’eu dizer hñu verv’aguys[a]do* de E. Fernandiz d’Elvas, *Senhor fremosa, pois vos vi* de P. Garcia Burgalés, *Muytos que mh-oen loar mha senhor* de J. Lobeira, *Quer’eu em maneira de proençal* e *Senhor, em tan grave dia* de D. Denis, *Senhor fremosa, pois que Deus non quer* e *Tanto falam do vosso parecer* de P. Gomes Charinho.

⁵⁹ Scapartí fíxase nesta evolución e cita exemplos ilustrativos no seu estudo (art. cit., p. 69).

planhs) e diversas características técnicas que artellan esta composición (decasílabo, *retrogradatio*...).

A *regina* Beatriz de Suabia foi a primeira e única destinataria dunha composición funeraria⁶⁰. O feito de ser nai de Alfonso X seguramente explica en grande medida que sexa esta dama a que inaugure a tipoloxía. A personalidade orixinadora do poema é neste caso tan ou máis significativa como a construción mesma da propia cantiga.

Recibido: 24/04/2017

Aceptado: 25/09/2017

⁶⁰ A Península ibérica é un ámbito especialmente rico en raíñas e constitúe unha fructífera área de investigación con importante bibliografía, *vid.* por ex. as monografías de S. Cernadas Martínez y M. García Fernández (coord.), *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos peninsulares*, Santiago de Compostela, Universidad, 2015; y de A. Echevarría y N. Jaspert (coord.), *El ejercicio del poder de las reinas ibéricas en la Edad Media, Anuario de Estudios Medievales*, 46/1 (enero-junio 2016).



A MORTE EN FEMININO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA:
O *PRANTO* POR BEATRIZ DE SUABIA

RESUME: A morte «real» da dama no corpus da lírica trobadoresca non é un tema habitual. Pero da Ponte, un autor innovador e renovador da tradición poética, compón o «único» *pranto* feminino conservado na lírica galego-portuguesa, *Nosso Senhor Deus! Que prol vos ten ora*. No artigo estudarase este lamento que deplora a morte de Beatriz de Suabia. Atenderase á contextualización da cantiga na tipoloxía elexíaca, ao personaxe da raíña, e á análise do texto. A arquitectura deste *pranto* segue o paradigma do *planh* occitano e, ademais, revela que a sombra de Alfonso X está presente na súa articulación.

PALABRAS CLAVE: Mulleres, Edad Media, *pranto*, morte, lírica galego-portuguesa.

FEMALE DEATH IN THE GALICIAN-PORTUGUESE
LYRIC POETRY: THE *PRANTO* FOR BEATRICE DE SWABIA

ABSTRACT: The «real» death of the lady is not a common topic in the troubadoursque lyric poetry. Pero da Ponte, an innovative and reformist author of the lyric tradition, writes the «only» female lament conserved in Galician-Portuguese school, *Nosso Senhor Deus! Que prol vos ten ora*. This paper will study this composition, which deplores the death of Beatrice of Swabia. It will analyse the contextualization in the elegiac typology, the character of the queen, and the analysis of the text. The structure of the lament the model of the Occitan *planh* and reveals that the shadow of Alfonso X is present in the text.

KEYWORDS: Women, Middle Ages, Lament, Death, Galician-Portuguese lyric poetry.