

Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa*

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

Nun artigo titulado «*Dona e senhor* nas cantigas de amor» publicado hai máis de vinte e cinco anos, M. Brea iniciaba e descubría unha liña de investigación novidosa na lírica galego-portuguesa revisando desde unha perspectiva filolóxica algunhas das consideracións estereotipadas que ata ese momento se vertían nesa tradición trobadoresca sobre o ámbito feminino (Brea 1990). Esa achega marcaba un fito, pois avanzaba no estudos de «xénero», que empezaban neses momentos a agromar, ao mesmo tempo que afondaba nas investigacións sobre a poesía cultivada no Noroeste Peninsular.

Como continuación desa estela emprendida no seu día pola homenaxeada, fixarémonos na recreación da raíña Beatriz de Suabia no corpus da lírica galego-portuguesa. A súa presenza esténdese ás poéticas profana e relixiosa, en tanto que protagoniza o único exemplo de *pranto* feminino conservado na poética do Noroeste peninsular, *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora* de Pero da Ponte, e participa, ademais, no relato de dúas cantigas marianas de carácter narrativo, un feito singular e insólito no ámbito feminino medieval. Dous dos dirixentes máis relevantes do panorama político-cultural medieval hispánico, Fernando III e Alfonso X, estarán vencellados estreitamente á súa figura.

* Esta contribución enmárcase dentro 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. Desde o punto de vista histórico, Beatriz de Suabia gozou dun papel excepcional no espazo feminino rexio peninsular, tanto pola importancia da familia á que pertence (a dinastía alemá dos Staufen) como pola transcendencia que implicou o seu matrimonio con Fernando III para o futuro político do reino de Castela. Primeira esposa do Rei de Castela e León e nai de Alfonso X, Beatriz é filla de Felipe de Suabia, proclamado «Rei dos Romanos» á morte do seu irmán Henrique VI —aínda que non coroado como tal—, e da princesa bizantina Irene. Polo tanto, a súa liñaxe ten dobre ascendencia imperial (paterna e materna) e o seu enlace con Fernando III permite, ademais, a Castela entroncar coa monarquía europea máis importante abrindo o reino a unha das casas con máis poder na Idade Media. O matrimonio foi celebrado o día 30 de novembro de 1219 no mosteiro burgalés de Las Huelgas, só uns días despois de que o rei castelán fose armado cabaleiro¹. Entre os motivos que influirían para a concertación do casamento parece que tivo importancia, en primeiro lugar, o interese de reforzar a posición de Castela, fronte ás intrigas do seu pai Alfonso IX de León e, en segundo lugar, o afán de outorgar lexitimidade ao infante Fernando posta en dúbida por decisións papais². As crónicas latinas redactadas durante o reinado de Fernando III ofrecen información ampla sobre este evento nupcial (a preparación do enlace entre as partes e os fastos nupciais)³.

Ademais, o labor que exerceu a raíña Beatriz na estratexia do Reino de Castela foi fundamental, sobre todo, despois da súa morte acaecida en 1235, no momento en que Alfonso X, o seu primoxénito e herdeiro da coroa, emprende o famoso *fecho del imperio*. Recordemos que se trata dunha das empresas máis ambiciosas deste rei, sobre a que fundamenta gran parte da política exterior e sobre a que recae un dos seus máis célebres fracasos (Valdeón Baruque 2004-2005). Tras o falecemento dos dous representantes da casa Staufen —Federico II, en 1250, e o fillo Conrado IV, catro anos máis tarde— Alfonso X reclama o dereito lexitimo á herdanza imperial. Non se pode esquecer tampouco que o matrimonio con Beatriz significaba un importante e sólido

-
- 1 A propia raíña Berenguela foi a encargada de buscar unha esposa para o infante Fernando, mentres que por parte alemá actuou como representante da familia, Federico II de Hohenstaufen, primo de Beatriz de Suabia. Sobre a celebración deste matrimonio, vid. Gómez Jiménez (2006: 63-65, 75-76) e Colmenero (2010: 14-15).
 - 2 A lexitimidade do seu papel de herdeiro fora cuestionada no momento da anulación do matrimonio dos seus pais pola bula emitida polo papa Inocencio III argüindo parentesco próximo. Un detallado estudo sobre esta alianza matrimonial no seu contexto político pode consultarse en Colmenero 2010.
 - 3 Concretamente o *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy comenta: «Duxit namque uxorem ex imperiali genere Romanorum Deo deuontissimam feminam nomin Beatricem» (Falque 2003: 333).

ascenso para Fernando, posto que os primeiros tempos do seu reinado (levaba só dous anos como rei de Castela no momento de casar) non foran fáciles fundamentalmente a causa da oposición paterna e pola oposición de certos nobres casteláns que cuestionaban a súa entronización tras a morte de Enrique I⁴. Beatriz actuará pois de «elo» de enlace entre a dinastía Staufen e o reino de Castela⁵. Non obstante, cómpre sinalar que a vida da raíña a carón de Fernando quedou agachada pola forte personalidade do monarca co que estaba casado e pola figura da súa sogra, dona Berenguela de Castela (1180-1246), quen desempeñou un papel político moi activo no reino.

O falecemento de Beatriz aconteceu en Toro, cando tiña trinta e sete anos e despois de dar a luz a seis fillos e tres fillas, ademais de Alfonso X. As crónicas da época apenas deron noticias do óbito⁶. O seu cadáver foi inhumado nun primeiro momento no Panteón Real do mosteiro de Las Huelgas de Burgos, onde casara, xunto ao sepulcro de Henrique I. Alí os seus restos permanecerán ata 1279, ano no que Alfonso X manda trasladalos á Capela Real da Catedral de Sevilla, lugar no que xa repousaban os de Fernando III. Parece que o cambio de ubicación se relaciona co interese de Alfonso X en ser coroado como Rei de Romanos⁷ deseñando un escenario funerario espectacular, acorde ao seu status de herdeiro do reino de Castela e León e como «legítimo sucesor de la dinastía Staufen a través de la figura de su madre» (Molina López 2014: 376)⁸. A Capela estaba proxectada como un espazo suntuoso no que deberían estar dispostos, ademais dos sepulcros de Fernando III, Alfonso X e Beatriz, as tres figuras dos defuntos a tamaño natural en posición sedente e baixo baldaquino. Lamentablemente non se conservan as esculturas na actualidade. Segundo a opinión

4 Máis información sobre a situación política en Colmenero 2010: 20.

5 Desta alianza dinástica «que en primer plano se había proyectado con fines tácticos de corto plazo, surgió una amistad entre el emperador Federico II y el rey Fernando III el Santo. Por medio de la cooperación mutua en asuntos militares así como por el afán especial de Beatriz de mantener las relaciones con el emperador, se intensificó la alianza» (Colmenero 2010: 22).

6 No *Chronicon mundi*, xa citado, lese: «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 rez» (Falque 2003: 340). González Jiménez relata como aconteceu o óbito: «a su regreso [refírese a Fernando III] de Ponferrada, donde pasó los últimos días de octubre, el día 3 de noviembre hizo alto en Villalobos. Allí debió de enfermar de forma repentina la reina doña Beatriz. Llevada a toda prisa a Toro, fallecería dos días más tarde» (2006: 149).

7 O epitafio escrito na tumba de Fernando está redactado en catro linguas (árabe, hebreo, español e latín), en consonancia co espírito da empresa cultural alfonsí, e recrea un perfil laudatorio do rei (vid. Sánchez Ameijeiras 2002: 261 e 270).

8 Sobre a construción da Capela dos Reis de Sevilla por parte de Alfonso X, vid. Molina López 2014: 377-381; e Sánchez Ameijeiras 2002.

dos expertos, a diferenza das figuras xacentes nos sarcófagos, este tipo de representacións funerarias recrearían unha imaxe en vida dos reis⁹, un culto novidoso na época e que gardaría relación con gustos europeos (posiblemente coa escultura da tumba Carlomagno na catedral de Aix-la-Chapelle e con precedentes hispánicos como a do Cid en S. Pedro de Cardeña)¹⁰. O enxoval que acompañaría o simulacro debeu ser, así mesmo, singular e acorde co conxunto mortuorio¹¹.

2. Se a representación artística da morte de Beatriz é excepcional na catedral de Sevilla, a evocación que se transmite a través da lírica destaca pola súa significación e relevancia e, en certa medida, garda relación co monumento hispáense. A súa figura é recordada na poesía relixiosa nas c. 292 e 256 das *CSM*. Son dous textos de tipo «biográfico», vencellados ás circunstancias persoais do Rei Sabio (sobre todo, para resaltar a condición e calidades de Alfonso en tanto figura rexia) e que están acompañados, no códice florentino, dunhas ilustracións realizadas por un miniaturista algo peculiar («poco dotado», en palabras de Sánchez Ameijeiras 2002: 257).

Dentro do conxunto marial, a primeira das composicións sobresa pola alusión auto-xustificativa de Alfonso X á construción ostentosa do conxunto funerario da Capela Real¹². O monarca explica o proceso da *traslatio* dos restos maternos desde as Huelgas proporcionando, ademais, información fidedigna da primitiva configuración das tumbas e das esculturas. O rei a través deste milagre dá a coñecer que «fez mui rica sepoltura que costou mui grand'aver» (Mettman 1988: III, nº 292, v. 42) para o seu pai «o bon Rei Don Fernando» (v. 8) e para a súa «moller Beatriz» (v. 38):

[...] quando o corpo de ssa madre fez vñir
de Burgos pera Sevilla, que jaz cabo d'Alquivir,

9 A escultura de Fernando III está representada nas ilustracións da c. 292 das *CSM* do códice rico de Florencia (Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, f. 12r.), que comentaremos máis tarde a propósito da referencia que inclúe a Beatriz de Suabia. Para unha descrición do corpo defunto da raíña, vid. Molina López 2014: 383; e acerca do seu enterramento e os avatares que sufriu, vid. Sánchez Ameijeiras 2002: 259-260.

10 Sánchez Ameijeiras 2002: 262-263. Segundo esta historiadora, Alfonso X puido, ademais, coñecer o monumento labrado na catedral de Saint-Denis para Luis IX coa intención de enxalzar e consolidar á figura dun monarca, considerado naqueles momentos xa santo (p. 263).

11 Destaca no enxoval funerario da raíña un «cojín, decorado con bordados que representan escenas galantes que serán relacionadas con algunhas obras del entorno de Federico II, como los frescos del Palazzo Finco en Bassano del Grappa» (Molina López 2014: 373).

12 Vid. sobre o espírito autorial e a intención política que se manifestan na compilación marial neste tipo de composicións Fournès 2000: 351-352 (sobre todo).

e en ricos mōimentos os fez ambos sepelir,
obrados mui ricamente cada ùu a seu sinal
(vv. 51-54).

O corpo da súa nai estaba incorrupto:

Ca o achou tod'enteiro e a ssa madre, ca Deus
non quis que sse desfezessen, ca ambos eran ben seus
quites, que nunca mais foron San Marcos e San Mateus,
(vv. 46-48).

O segundo relato miraculístico, en cambio, ten como protagonista á propia raíña, quen recibe a graza e o servizo da Virxe pola devoción que profesaba a Esta. O exordio anuncia que o prodixio versa sobre «Como Santa Maria guareceu a Reña Dona Beatriz de *grand'enfermidade*, porque aorou a sa omage con grand'esperança» (Mettman 1988: II, nº 256). Trátase dunha cantiga moi breve na que o monarca se presenta ante o público como testemuña directa (voz de narrador en primeira persoa)¹³ do que aconteceu: cando estaba en «Conca» por «mandado» de Don Fernando, a «Reynna Dona Beatriz» (v. 12) púxose enferma e, aínda que «de Monpisler boos físicos y eran» (vv. 17-18), dérona por morta. «Mas la Reña, que serva era da que pod'e que val» (v. 25) fixo traer unha imaxe da Virxe «feita de metal», que «... guariu a Reña tan ben [...] que nada non sentiu en» (vv. 36-37).

3. Ademais destes dous textos marianos, Beatriz de Suabia é a destinataria do único lamento funerario feminino conservado das nosas letras medievais, *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora*, de Pero da Ponte¹⁴. A composición encádrase na tipoloxía do *pranto*, que tivo un cultivo restrinxido na tradición galego-portuguesa¹⁵: só se conservan cinco *prantos*, dos cales catro foron escritos polo mesmo autor —Pero da Ponte—, polo que a súa práctica está cinxida a unhas condicións espazo-temporais bastante concretas (a corte de Castela e o período entre 1235-1252) nas que tería un

13 «e pero era menyo, menbra-me que foi assi/ ca m'estava eu deante e todo vi e oý» (256, vv. 6-7). Respecto a este milagre, vid. o estudo de Rubio Flores 2002-2003.

14 Seguimos a ed. de Panunzio 1992: 112-114. O pranto foi editado anteriormente por Michaélis 1990: I, 896-897, nº 461; e por Filgueira 1977: 61.

15 Sobre a tipoloxía do *planh* occitano, vid. Thiry 1978 e Bertolucci 2001: 328 (onde se indica a bibliografía fundamental); e sobre o *pranto* galego-portugués, vid. Tavani 1988: 207-210, Jensen 1993 e Brea 2000.

importante labor de mecenado o rei que artellou as *CSM*. É sabido que a corte alfonsí se converteu nun contexto fecundo para a adaptación das formas occitanas puidendo o mesmo Alfonso X xogar un papel relevante no encargo dunha cantiga laudatoria na memoria da súa nai. Non esquezamos que Pero da Ponte está activo nas cortes de Fernando III e de Alfonso X, con quen mantén unha relación literaria estreita polas pegadas e alusións que se perciben no cancionero profano do propio rei¹⁶. Filgueira Valverde, bo coñecedor da nosa lírica e estudoso da tipoloxía do *pranto*, valoraba a figura de Pero da Ponte como innovador da tradición e como adaptador de tipoloxías foráneas (1977: 58)¹⁷. Neste caso a novidade é, se cabe, máis excepcional, posto que os *prantos* románicos dedicados ás damas son escasos¹⁸.

Desde o punto de vista formal, a composición consta de tres cobras *unissonans*¹⁹ de versos decasílabos e coa ligazón interestrófica de *coblas capcaudadas*. O esquema métrico, como é habitual na tipoloxía, articúlase como un *contrafactum* que recolle un modelo pretérito. O esquema rimático utilizado nesta ocasión polo autor gozaba de ampla difusión na lírica occitana e, en cambio, era de escaso uso na lírica galego-portuguesa (Frank: 577, Pelosini 1999: 226). Esta característica formal debe ser valorada como especialmente destacable, pois reflicte a relación intertextual deste *pranto* galego-portugués co seu antecedente románico. Curiosamente o trovador occitano Aimeric de Peguilhan emprega idéntico patrón rimático para cantar a morte de «la bona contessa Beatriz» (PC 10.22)²⁰.

A organización conceptual da composición de Pero da Ponte segue os parámetros do xénero. O eloxio do defunto constitúe un dos elementos vertebradores e fundamentais do *pranto*, posto que, ao tratarse dunha lamentación pola morte dunha persoa destacada, era de obrigado cumprimento o enxalzamento do finado. A figura

16 Recordemos como Alfonso X, en *Pero da Ponte, paro-vos sinal*, crítica a P. da Ponte porque «Vós non trobades como proençal / mais como Bernaldo de Bonaval» (vv. 13-14). Sobre a relación entre P. da Ponte e Alfonso X, vid., entre outros, Panunzio 1992: 38-49 e Paredes 2010: 236.

17 P. da Ponte sobresa nos cancioneros polo número de cantigas do seu corpus (máis de cincuenta) e pola variedade tipolóxica do mesmo (á parte dos tres grandes xéneros, compuxo *tençons*, un *partimen* e *prantos*). Participa, ademais, na actividade cultural peninsular (citado por A. Eanes do Coton e por D. Denis). Vid. o apartado «Introdución» de Panunzio 1992: 11-49.

18 Na lírica occitana non se rexistra ningún *planh* destinado a unha raíña e son escasos os dedicados a unha muller: tan só se conservan cinco e todos compostos no século XIII. Vid. ao respecto os datos e bibliografía sobre o tema que achegan Bertolucci 2001: 327-329 e Thiry 1978: 41-42.

19 Panunzio (1992: 112) interpreta a II cobra «con inversión de rimas con distinto esquema», e Tavani, en cambio, como cobras alternas (*RM* 168: 3).

20 Trátase do *planh* co *incipit De tot en tor es er de mi partitz* (Riquer 1975: II, nº 193, 977-979).

retórica utilizada para tal fin era a hipérbole xeral, totalizadora, sen alusión a detalles precisos do personaxe. No noso texto o encomio feminino adquire unha función relevante ao percorrer as cobras inicial e final ocupando, polo tanto, un espazo significativo no corpo da cantiga (abre e pecha a composición circularmente). O pranto iníciase cunha imprecación a Deus nos dous primeiros versos («destroyrdes este mundo assy» v. 2), a partir da cal comenza a *laudatio* de Beatriz, que é cualificada como a mellor dama que existiu neste mundo despois da Virxe:

a melhor dona que era hy,
 nen ouve nunca —vossa madre fora—
 (vv. 3-4).

Aínda que a II cobra actúa de paréntese na representación feminina ao estenderse o tema do desprezo do mundo esbozado nos versos iniciais, a III cobra recolle e amplía os primeiros versos coa insistencia no desamparo no que queda a humanidade coa súa desaparición e, o que é máis importante, reforza a louvanza feminina a través de secuencias hiperbólicas totalizadoras:

[...], poys non leixou hy
nenhun conorto e levou d'aqui
 a bona Raynha, que end'é fora,
 dona Beatriz! Direy-vus eu qual:
non fezo Deus outra melhor nen tal,
nen de bondade par non lh'acharia
home no mundo, par Santa Maria!
 (vv. 18-24).

Nótese a construción sintáctica dos versos finais a través de series coordinadas en forma negativa (*non... nen... nen... non*) para dar relevo á carga semántica de desolación e aflicción que determina a noción da morte, presente na composición.

A concentración dos elementos temáticos arredor do eloxio á dama é patente e visible. Pero da Ponte para resaltar as virtudes de «Beatriz» selecciona cualificativos laudatorios comúns e xerais, que non aportan información particular sobre a súa figura: o apelativo «bona Raynha»²¹ é reforzado a través do superlativo «outra melhor», dous versos máis adiante, e logo reiterado na expresión amplificadora «de bondade par

21 Michaëlis propón a lectura «a bõa rainha» (461, v. 20).

non acharía home no mundo»²². O poeta enzalza pois a boa disposición e a ‘bondade’ dunha raíña²³, sen alusións concretas ás nocións das características da *descriptio* física da finada nin a uns méritos pormenorizados²⁴.

En conclusión, a figura de Beatriz de Suabia é posta de relevo grazas á intervención de Alfonso X, quen quixo que a súa pegada perdurase non só na representación artística da Capela Real de Sevilla, senón tamén no acervo lírico da tradición poética galego-portuguesa (profana e relixiosa). O seu fillo deixou patente o recordo da súa nai en dous relatos miraculísticos das *CSM* e seguramente tamén interveu na iniciativa poética de Pero da Ponte, con quen tiña unha «constante lixazón» (Oliveira 1994: 543) para que compuxera unha *laudatio* fúnebre, o único *pranto* feminino das nosas letras, que contribuíría a exaltar a liñaxe rexia e as súas aspiracións imperiais. Unha significativa e notable excepción no panorama da «assenza pressoché totale della funzione encomiastica presso i poeti galego-portoghesi» (Bertolucci 1998: 42).

Bibliografía

- Bertolucci Pizzorusso, V. (1998), «La funzione encomiástica nei trovatori provenzali e galego-portoghesi», in A. Toubert (ed.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes Colloque de l’AIEO (16-18 oct. 1995)*, Amsterdam: Rodopi, pp. 41-49.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (2001), «La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le *planh*», in G. Kremnitz et alii (eds.), *VI Congrès Intern. de l’AIEO (12-19 sept. 1999). Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire*, Wien: Praesens, pp. 327-333.
- Brea, A. J. (2000), «Os prantos galego-portugueses», in M. Brea (coord.), *Literatura*, t. XXX: *Idade media*, A Coruña: Hércules de Ed., pp. 284-293.
- Brea, M. (1990), «*Dona e senhor* nas cantigas de amor», *Estudios Románicos* 4 (*Homenaje al profesor Luis Rubio*), vol. I, pp. 149-170.

22 Cropp sinala este epíteto como característico da *descriptio* feminina na lírica occitana (1975: 153-154).

23 A ‘bondade’ é unha cualidade especialmente destacada da *senhor* en *Quer’eu em maneira de proença* de D. Denis, *O ouç’eu dizer hñu ver’v’aguysado* de E. Fernandiz d’Elvas, *A mia senhor, que me ten en poder* de J. Airas, *Muytos que mh-oen loar mba senhor* de J. Lobeira, *Sennor fremosa, pois que Deus non quer*, e *Tanto falam do vosso parecer* de P. Gomez Charinho. Sobre o campo sémico da ‘louvanza da dama’, vid. Tavani 1998: 110.

24 En futuros estudos abordaremos a análise pormenorizada deste *pranto* no marco da tipoloxía románica e en relación cos outros *planhs* femininos conservados.

- Colmenero López, D. (2010), «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 Stauffer», *Miscelánea Medieval Murciana* 34, pp. 9-22.
- Cropp, G. M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz.
- Falque, E. (2003) (cura et studio), *Lucae Tudensis Chronicon mundi*, Turnhout: Brepols.
- Fernández Fernández, L. (2012), «Muy noble, et mucho honrado. La construcción de la imagen de Fernando III», in C. de Ayala – M. Ríos (eds.), *Fernando III. Tiempo de Cruzada*, México-Madrid: UNAM – Silex, pp. 137-174.
- Filgueira Valverde, X. (1977), «El 'Planto' en la Historia y en la Literatura Gallega», in Id., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia: Bello, pp. 9-115.
- Fournès, Gh. (2000), «Alphonse X, auteur et acteur des *Cantigas de Santa María*», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 23, 1, pp. 349-361.
- González Jiménez, M. (2002), «Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio: a propósito de su 750º aniversario», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 30, pp. 73-86.
- González Jiménez, M. (2006), *Fernando III el Santo*, Sevilla: Ed. Fundación José Manuel Lara.
- Jensen, F. (1993), «Pranto», in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Mattoso, J. (1997), «O pranto fúnebre na poesía trovadoresca galego-portuguesa», in E. Finazzi Agrò (a cura di), *Per via. Miscellanea di studi in onore di G. Tavani*, Roma: Bulzoni, pp. 205-223.
- Mettmann, W. (1988) (ed.), *Cantigas de Santa María*, Madrid: Cl. Castalia, 3 vols.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990) (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, reimpr., Lisboa: Casa da Moeda – Imprensa Nacional, vol. I.
- Molina López, L. (2014), «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), pp. 373-388 (accesible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48283, consulta 06/10/2015).
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- Panunzio, S. (1992) (ed.), *Pero da Ponte, Poesías*, Vigo: Galaxia (trad. ital. 1967).
- Paredes, J. (2010) (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X*, ed. crít. con trad., notas y glosario, *Verba*, Anexo 66.
- Pelosini, R. (1999), «Contrafazione e imitazione métrica nel genere del compianto fúnebre romanzo», in *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance. Actes du Colloque Int. du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, Paris-Montreal: L'Harmattan, 1999, pp. 207-232.
- Riquer, M. de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 3 vols.
- Rubio Flores, A. R. (2002-2003), «El milagro de la curación de doña Beatriz y la conquista de Capilla (CSM 256)», *Alcanate* 3, pp. 297-308.

- Sánchez Ameijeiras, R. (2002), «La fortuna sevillana del Códice Florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes», *Quintana* 1, pp. 257-273.
- Tavani, G. (1998), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia: Vigo.
- Thiry, Cl. (1978), *La plainte funèbre*, Typologie des sources du M. Age occidental, Turnhout: Brepols, 1978.
- Valdeón Baroque, J. (2004-2005), «Alfonso X y el Imperio», *IV Semana de Estudios Alfonsíes*, *Alcanate* 4, pp. 243-255.