

**Universidade Federal de Minas Gerais**

**Elsa Liliana Tironi de Souza Prado**

***ROMANCES VIEJOS do ROMANCERO ESPAÑOL:***  
**análise e tradução.**



<http://aracelirentrelohumanoylodivino.blogspot.com.br/2015/06/romance-de-dona-alda-y-de-la-muy.html>

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2016**

**Elsa Liliana Tironi de Souza Prado**

***ROMANCES VIEJOS do ROMANCERO ESPAÑOL:***  
**análise e tradução.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Cunha

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**

**2016**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P896r

Prado, Elsa Liliana Tironi de Souza.

Romances viejos do romancero español [manuscrito] :  
análise e tradução / Elsa Liliana Tironi de Souza Prado. – 2016.  
128 f., enc. : il., p&b.

Orientadora: Viviane Cunha.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

1. Poesia épica espanhola – História e crítica – Teses. 2. Poesia lírica espanhola – História e crítica – Teses. 3. Tradição oral – Teses. 4. Oralidade – Teses. 5. Imaginário – Teses. 6. Tradução e interpretação – Teses. I. Cunha, Viviane. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 861.09

## **Agradecimentos**

Este trabalho pôde ser realizado graças ao apoio e a dedicação das pessoas que estiveram presentes em minha vida, antes e durante a elaboração do mesmo. A todos eles minha profunda gratidão e meu respeito.

A Deus, por tudo e sobretudo, por sua presença constante.

À minha família, que sempre me amou, incentivou e me guiou com princípios e valores excelentes: minha mãe e meu pai Elsa e Carlos Tironi, que com amor me ensinaram a estudar e aprender sempre; e meus avôs, Amalia e Lucas D'Onofrio, por mostrar-me o delicioso caminho da leitura com brincadeiras, músicas e histórias recheadas com muito amor e carinho.

Ao meu esposo Jefferson, por seu amor e apoio incondicionais e sempre presentes, e por ser meu companheiro de jornada com quem compartilho alegrias e sucessos.

À professora Viviane Cunha, por ter acolhido meu projeto, pela orientação atenta e segura e por ter guiado com sabedoria este trabalho.

À professora Elisa Amorin, que aprovou meu projeto e me proporcionou textos e livros que foram importantes na execução desta obra.

Ao professor Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, pela revisão de parte do texto, pelos seus conselhos oportunos e suas valiosas contribuições.

Ao professor Bartolomé Gallo, por me apresentar o mundo literário de modo tão interessante e motivar-me no estudo e na pesquisa da literatura espanhola.

Aos meus professores de mestrado, pelas aulas de excelente conteúdo e por compartilhar seus conhecimentos com dedicação e esmero.

À FAPEMIG, pela bolsa concedida durante um ano de pesquisa.

À Banca Examinadora, composta pelas professoras Viviane Cunha, Ângela Tonelli Vaz Leão, e Elisa Amorin, pela aceitação deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho tem como proposta estudar os *Romances Viejos* do *Romancero Español*, poemas representativos da cultura e da tradição oral hispânicas. Para isso foi feito um recorte de vinte e quatro textos representativos do imaginário hispânico, nos quais serão observados traços de oralidade, a sua história, bem como a sua permanência na posteridade. Com tal finalidade foi elaborada uma tradução em prosa dos *romances* que compõem o *corpus*, para facilitar a leitura dos mesmos, os quais se apresentam numa língua arcaica. O estudo aborda os diferentes assuntos desses poemas a fim de mostrar a diversidade temática e a importância dos *Romances Viejos* no âmbito das literaturas românicas.

## PALAVRAS - CHAVE

*Romancero Español, Romances Viejos, imaginário hispânico, oralidade, permanência, tradução.*

## RESUMEN

Este trabajo tiene como propuesta estudiar los *Romances Viejos* del *Romancero Español*, poemas representativos de la cultura y de la tradición oral hispánicas. Para eso fue realizado un recorte de veinticuatro textos representativos del imaginario hispánico, en los cuales serán observados vestigios de oralidad, su historia, así como su permanencia en la posteridad. Con tal finalidad fue elaborada una traducción en prosa de los *romances* que componen el *corpus*, para facilitar la lectura de los mismos, los cuales se presentan en una lengua arcaica. El estudio aborda los diferentes asuntos de esos poemas con el objetivo de mostrar la diversidad temática y la importancia de los *Romances Viejos* en el ámbito de las literaturas románicas.

## PALAVRAS - CLAVE

*Romancero Español, Romances Viejos, imaginario hispánico, oralidad, permanencia, traducción.*

# SUMÁRIO

	PÁGINA
Introdução.....	1
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>9</b>
<b>GÊNESE, TEORIAS QUE EXPLICAM AS ORIGENS DOS ROMANCES E TRADIÇÃO ORAL E TRANSMISSÃO ORAL</b>	
1.1 - Gênese dos <i>romances</i> .....	10
1.2 - Teorias que explicam as origens dos <i>romances</i> .....	14
1.3 - Tradição oral e Transmissão oral dos <i>romances</i> .....	22
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>29</b>
<b>CARACTERÍSTICAS E CLASSIFICAÇÃO DOS ROMANCES VIEJOS</b>	
2.1 - Características dos <i>Romances viejos</i> . Estrutura formal, versificação e alguns aspectos literários.....	30
2.2 - <i>Romancero Viejo, Romancero Nuevo, Romancero Vulgar</i> <i>Romancero Tradicional</i> .....	40
2.3 - <i>Romances Juglarescos, Romances Trovadorescos</i> ou <i>Artificiosos, Romances Eruditos, Romances Artísticos</i> ou <i>Modernos</i> .....	43
2.4 - Classificação dos <i>Romances Viejos</i> .....	44
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>46</b>
<b>TRADUÇÃO EM PROSA E COMENTÁRIOS DOS ROMANCES VIEJOS ESCOLHIDOS</b>	
3.1 - <i>Romances</i> de Tema Épico.....	47
3.1.a - <i>Romances sobre el rey Don Rodrigo</i> .....	49
3.1.b - <i>Romances sobre Bernardo del Carpio</i> .....	51
3.1.c - <i>Romances sobre Fernán González</i> .....	54
3.1.d - <i>Romances sobre los Infantes de Salas (o de Lara)</i> .....	58
3.1.e - <i>Romances sobre El Cid Rodrigo Díaz de Vivar</i> .....	61

3.2 - <i>Romances</i> sobre Tema Épico de França e de Bretanha .....	71
3.3 - <i>Romances</i> Históricos.....	78
3.4 - <i>Romances</i> Fronteiriços.....	87
3.5 - <i>Romances</i> Novelescos e de Cavalaria.....	89
3.6 - <i>Romances</i> de Tema Bíblico.....	103
3.7 - <i>Romances</i> de Tema Clássico.....	106
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116



<https://i.ytimg.com/vi/ZiKEvkjIHwU/maxresdefault.jpg>

# LISTAGEM DOS *ROMANCES VIEJOS* TRADUZIDOS E COMENTADOS

Página

## 1 - ROMANCES DE TEMA ÉPICO

### 1.a - Romances sobre o rey Don Rodrigo

1) Seducción de la Cava.....	50
------------------------------	----

### 1.b - Romances sobre Bernardo del Carpio

2) Por las riberas de Arlanza.....	53
------------------------------------	----

### 1.c - Romances sobre Fernán González

3) Infancia de Fernán González.....	56
-------------------------------------	----

4) Fernán González se niega a ir a las cortes.....	57
--	----

### 1.d - Romances sobre los Infantes de Salas (ou de Lara)

5) Quejas de doña Lambra.....	60
-------------------------------	----

### 1.d - Romances sobre El Cid Rodrigo Díaz de Vivar

6) Urraca y Rodrigo (El Cid).....	63
-----------------------------------	----

7) Las almenas del Toro.....	65
------------------------------	----

8) La jura de Santa Gadea.....	67
--------------------------------	----

9) El Cid en las cortes.....	70
------------------------------	----

## 2 - ROMANCES SOBRE TEMA ÉPICO DE FRANCIA Y DE BRETAÑA

10) Lanzarote y el ciervo de pie blanco.....	74
--	----

11) Tristán e Iseo.....	77
-------------------------	----

## 3 - ROMANCES HISTÓRICOS

### Romances sobre el Reino de Castilla

12) Fernando el Emplazado.....	80
--------------------------------	----

13) El prior de San Juan.....	83
-------------------------------	----

### Romances sobre el rey don Pedro el Cruel

14) Augurios del rey don Pedro.....	86
-------------------------------------	----

#### **4 - ROMANCES FRONTERIZOS**

15) Cerco de Baeza.....	88
16) El alcaide de Alhama.....	88

#### **5 - ROMANCES NOVELESCOS Y CABALLERESCOS**

17) Hermanas reina y cautiva.....	91
18) Señas del marido.....	93
19) La bella malmaridada.....	95
20) Blancaniña.....	98
21) La dama y el pastor.....	100
22) Fontefrida.....	103

#### **6 - ROMANCES DE TEMA BÍBLICO**

23) David llora a Absalón.....	106
--------------------------------	-----

#### **ROMANCES DE TEMA CLÁSICO**

24) Muerte de Alejandro.....	108
------------------------------	-----

# **INTRODUÇÃO**

Este trabalho tem como proposta investigar algumas das produções poéticas lírico-narrativas da Península Ibérica conhecidas como *Romances viejos*, poemas característicos da tradição oral hispânica, popularizados no final do século XIV até princípios do século XVI, época em que são recompilados pela primeira vez, em coleções denominadas *Romanceros*. Esses *romances* são poemas narrativos breves, canções semi-épicas, semi-líricas, que possuem grande variedade temática, tendo substituído os *cantares de gesta*<sup>1</sup> no gosto popular. Eram declamados, cantados ou às vezes intercalando-se canto e declamação, acompanhados de instrumentos musicais e, muitas vezes, de dança. Os poetas apresentavam suas obras como uma junção de artes, através dos sons (música), palavras (poesia) e movimentos (dança).

Somente poucos textos de *romances* foram copiados em manuscritos medievais, tendo sido preservados pela tradição oral. A maioria desses poemas foi impressa no final do século XV e no século XVI. Por isso, na atualidade, são considerados *Romances viejos* os documentados entre o fim da Idade Média e meados do século XVI, porque recriam algum episódio da poesia culta medieval de outros países ou têm seus equivalentes na baladística europeia.<sup>2</sup>

Conforme o hispanista Colin Smith<sup>3</sup>, na tradução de Julio Rodríguez Puértolas:

[...] es la excepcional pervivencia y vigor de la tradición de la balada en España lo que más impresiona al historiador de la literatura, así como el hecho de que el Romancero parezca ser parte mucho más significativa de la literatura nacional que en el caso de las baladas de otros países.<sup>4</sup>

Existem muitas conjecturas e opiniões com relação a datas, origem, traços e classificação dos *romances viejos*.

Essa poesia espontânea, de índole popular e genuinamente espanhola, teve grande difusão e recolheu fragmentariamente fatos e cenas da história e da vida cotidiana da Espanha, do século XII ao XV, e pode ser considerada um magnífico expoente da civilização hispânica, durante esse período. Menéndez Pidal opina que o *Romancero* "se inicia en la segunda mitad del siglo XIII y tiene su periodo de mayor actividad desde la segunda mitad del siglo XIV."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> "Entende-se por Canção de Gesta um longo poema épico, em versos de 8, 10 ou 12 sílabas, reunidos em estrofes ou laisses de extensão desigual, cada uma delas terminando por assonância numa vogal, em vez de rima." (JONIN, 1979, p. 4).

<sup>2</sup> ARRIZABALAGA, *Romancero*, 2004, pp. 8-9.

<sup>3</sup> SMITH, *Spanish Ballads*, 1969, p. 6.

<sup>4</sup> PUÉRTOLAS, *Romancero*, p. 5.

<sup>5</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, I. p. 158.

Os *romances* mais antigos seriam *Fernando el Emplazado* e *El prior de San Juan*, que referem-se a fatos acontecidos em 1312 e 1328 respectivamente, mas o estudioso espanhol Menéndez Pidal identificou os primeiros versos com a morte de Fernando III el Santo, morto em 1252. Portanto, esses *romances* constituiriam o mais antigo testemunho de *romance* conservado, correspondente ao século XIII.<sup>6</sup>

Os *romances* são também considerados uma das mais ricas joias da literatura espanhola. Eles dão continuidade à poesia popular, não vulgar, dos primitivos *cantares de gestas*, por oposição à poesia erudita do *mester de clerecía*. Posteriormente inspirariam os mais altos poetas do século XVII, como Luis de Góngora e Lope de Vega, e influenciariam o teatro desse último, em cuja obra resplandeceu a simples naturalidade do *romancero*. Sem os *romances*, da mesma maneira que sem o *Dom Quixote*, seria impossível conhecer profundamente a Espanha em seu passado e em seu presente. Esses poemas são peças de inestimável valor literário: poesia pura, sem artifícios, na qual palpita a graça e o mistério encontrados na verdadeira poesia.<sup>7</sup> Daí o prestígio que os poemas atingem, nos séculos seguintes, não somente na Península Ibérica e na história da poesia espanhola, mas também no âmbito hispanófono.<sup>8</sup> Os *romances* existem e podem ser encontrados nos vastos territórios onde se falam espanhol, português e catalão.

Os *romances* têm despertado o interesse de artistas e estudiosos de todo o mundo. Sua importância na literatura é de magnitude, e o crítico literário e historiador José María Valverde considera os *romances* a "columna vertebral de la historia de la poesía española".<sup>9</sup>

Apesar de ter transcorrido um período de aproximadamente seiscentos anos, o valor artístico, cultural e literário dos *romances viejos* continua inalterável.

O testemunho manuscrito mais antigo de um *romance viejo* integra um *cartapácio*, coleção de documentos manuscritos de uso individual em forma de livro, de um estudante procedente de Maiorca, Jaime d'Olesa. Outros testemunhos manuscritos são: o *Cancionero de Stúñiga* (1460?), o *Cancionero de Londres* (de finais do século

<sup>6</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 13.

<sup>7</sup> ESTRELLA GUTIERREZ, *Literatura Española con antología*, p. 79)

<sup>8</sup> Juan Alfonso Carrizo, em *Canciones populares* e Ismael Moya, em *Romancero*, recolhem muitos *romances viejos*, alguns deles com curiosas variantes, e publicam dois tomos, em 1941, no Instituto de Literatura Argentina da Faculdade de Filosofia e Letras.

<sup>9</sup> VALVERDE. *Breve historia de la literatura española*, 1969, p. 51.

XV), e o *Cancionero Musical de Palacio* (1505-1516).<sup>10</sup> Em 1421, d'Olesa copiou o *romance* sobre a Dama e o Pastor, cujos primeiros versos são:

*Gentil dona, gentil dona/ Dona de Bell parasser.*

*Gentil mulher, gentil mulher/ Mulher de bela aparência.*

A temática dos *romances* é muito variada, e de grande alcance, abrangendo desde os temas heroicos, históricos, nacionais ou bíblicos, até os líricos. Os *romances viejos*, ou aqueles que surgiram até o século XV, são anônimos, populares, de inspiração tradicional e compreendem os denominados *romances históricos, de cavalaria, fronteiriços* e outros.

Dá-se o nome de *romanceros* às coleções de *romances* que, a partir do século XV, foram aparecendo na Espanha. Antes da introdução da imprensa na Península Ibérica, os *romances* se transmitiam por via oral, ou eram colecionados em folhas ou livros manuscritos, pelos aficionados que se dedicavam a reuni-los. Mais tarde, no século XVI, foram impressos em *pliegos sueltos*, folhas soltas, que depois foram reunidas por meio de uma corda (daí o nome de *romances de cordel*, com o qual se designam atualmente essas coleções).

A forma de difusão dos *romances* se multiplicou de modo surpreendente graças a dois tipos de impressão, de acordo com a situação social dos adquirentes. Entre as pessoas de escassos recursos e com pouco conhecimento de literatura houve um enorme interesse pela compra de *pliegos sueltos*, conjunto de folhas muito econômico, pois constava de oito páginas de baixa qualidade, com um ou dois *romances* impressos. Já entre as pessoas de melhor nível aquisitivo circulavam numerosas edições e reedições de cancioneros e *silvas*, composições poéticas com versos de dez sílabas que alternam com versos de seis. É interessante mencionar que Fernando Colombo (1488-1539), filho do Almirante Cristovão Colombo, que era cosmógrafo e dedicado à bibliografia, possuía uma extraordinária biblioteca com quinze mil exemplares, entre os quais muitos *pliegos sueltos* e vários exemplares de cancioneros. (ARRIZABALAGA, 2004, pp. 10-11). Na atualidade, a biblioteca é patrimônio da catedral de Sevilla, Espanha.<sup>11</sup>

Os *romances* começam a ser ouvidos nos palácios desde 1445, na corte de Alfonso V de Aragon, desde 1462, na corte de Enrique IV de Castilla e depois na corte

<sup>10</sup> ARRIZABALAGA, Delia Nilda, *Romancero*, 2004, p. 9.

<sup>11</sup>[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivelba2e.html?conten=exploradores&pagina=viajeros2\\_hernandocolon.jsp&tit3=1502,+Hernando+o+Fernando+Col%F3n](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuartonivelba2e.html?conten=exploradores&pagina=viajeros2_hernandocolon.jsp&tit3=1502,+Hernando+o+Fernando+Col%F3n)

dos Reis Católicos. O Marquês de Santillana<sup>12</sup> é o primeiro a mencionar os *romances*, quando escreve uma carta ao seu amigo, o Condestável de Portugal, mas, como poeta douto, faz alusão a eles com desdém: “*que syn ningund orden, regla, nin cuento, faxen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran*”<sup>13</sup>

Cinquenta anos depois destas palavras os *romances* passam a ser uma forma poética não somente fixada pela transmissão oral no meio do povo simples, mas também aceita e valorizada pelas altas classes sociais, incluída a corte, especialmente nos tempos dos Reis Católicos Fernando e Isabel.<sup>14</sup> Foi durante o reinado desses reis que apareceu o *Cancionero de Palacio*, chamado também *Cancionero Musical de Palacio*, manuscrito espanhol com músicas compiladas através de quarenta anos, que deu destaque a muitos *romances*. No final do século XIX o manuscrito foi descoberto pelo compositor e musicista Francisco A. Barbieri, na Biblioteca del Palacio Real de Madrid, quem o transcreveu e publicou em 1890 com o nome de *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Em 1511 surge outra obra, o *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, cujas informações podem ser vislumbradas na citação a seguir:

En su Cancionero, Hernando del Castillo no utilizó ningún criterio sistemático de compilación, ni siquiera cronológico, ni cabe distinguir una selección subjetiva tan fuerte como en los cancioneros anteriores. Se diría que recogió toda la poesía que cayó en sus manos, tanto tradicional como cortesana, siguiendo simplemente un criterio de acumulación. Recogió cerca de un millar de composiciones de 137 autores, tanto consagrados como aficionados y otros completamente desconocidos o de los que sólo se ha conservado el nombre, además de poesía tradicional. A pesar de ser una obra poco organizada, representó una muestra coherente de la poesía cortesana del siglo XV y de la lírica tradicional que pervivía en el favor de los lectores de las postrimerías de la Edad Media. Las obras que incluyó sirvieron para preservar los ideales estéticos de la poesía cortesana del Cuatrocientos y del trovadorismo medieval antes de que se produjera la irrupción de la lírica italianizante.<sup>15</sup>

A primeira obra impressa contendo *romances viejos* é composta por cento e quarenta e nove *romances* e poesias cortesãs. Foi impressa em Amberes e é conhecida como *Cancionero de romances sin año*, pois se desconhece a referência de sua data de impressão, embora a maioria dos estudiosos a situem no ano 1548.<sup>16</sup> Essa coleção foi

<sup>12</sup> Íñigo López de Mendoza, Marquês de Santillana: humanista espanhol (1398-1458), célebre por suas poesias *decires* e *serranillas*, composições cheias de encanto e graça, no estilo bucólico, como a que começa: *Moza tan fermosa/ non vi en la frontera/ como una vaquera/ de La Finojosa*.

<sup>13</sup> Carta Proêmio al condestable de Portugal (1449?). PUÉRTOLAS, *Romancero*, p. 10.

<sup>14</sup> ARRIZABALAGA, *Romancero*, p. 12.

<sup>15</sup> <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=castillo-hernando-del>

<sup>16</sup> ARRIZABALAGA, *Romancero*, p. 13.

compilada por Martín Nucio, que esclarece sua metodologia de trabalho, e explica seus próprios critérios, parâmetros e procedimentos para a escolha dos poemas no prólogo da obra:

Puede ser que falten aquí algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos, los cuales yo no puse o porque no han venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos como quisiera; y no niego que en los que aquí van impresos habrá alguna falta, pero ésta se debe imputar a los ejemplares de donde los saqué, que estaban corruptos, y a la flaqueza de la memoria de algunos que dictaron, que no se podían acordar de ellos perfectamente.<sup>17</sup>

Em 1550, quando reimprime o *Cancionero*, Martin Nucio introduz muitas correções e adições, o que mostra o critério seletivo do organizador ou impressor.<sup>18</sup>

Kathleen Kish, em seu artigo "Los romances trovadorescos del *Cancionero sin año*, nos informa a respeito da coleção:

Este prototipo de los grandes romanceros contiene 149 romances—la mayoría anónimos, pero cuarenta, o un 27% del número total, atribuibles a autores conocidos. Con pocas excepciones estos escritores pertenecen a la época de los Reyes Católicos y tienen fama de poetas líricos de tipo cancioneril, de "trovadores."

Es interesante notar que por regla general los trovadores no cultivan esta tendencia en sus propios romances. Los nombres de estos poetas se indican en el texto o en la introducción del *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal (1914; 2a. ed, Madrid: C.S.I.C, 1945), o en el *Romancero hispánico* (hispano-portugués, americano y sefardí) del mismo investigador, 2 tomos (Madrid: Espasa-Calpe, 1953). A veces se considera la autoría como sólo posible o probable.<sup>19</sup>

Conforme foi dito, durante o século XVII, os *romances* foram apreciados por poetas famosos, como Luis de Góngora e Lope de Vega. No século XVIII tornam-se bastante esquecidos, guardados nos vilarejos e nos campos, entre as pessoas menos letradas, e entre as comunidades sefarditas. Reaparecem no século XIX, alcançando o prestígio de que hoje desfrutam, nos *Romances históricos*, do Duque de Rivas (1841), *Silva de romances viejos*, de Jacob Grimm (1815), linguista e filólogo alemão e um dos célebres irmãos que recompilou contos folclóricos na Alemanha, *Romancero general*, de Agustín Durán (1828-1832), *Primavera y flor de romances*, de Fernando Wolf e Conrado Hofmann (1856), a coleção de romances agregados à *Antologia de poetas*

<sup>17</sup> *Cancionero de Romances*, 1914.

<sup>18</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/38642/Nucio,%20Mart%C3%ADn>

<sup>19</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_110.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_110.pdf)

*líricos castellanos (tomos VIII, IX e X)*, (1900-1908), de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca (1928), e *Flor nueva de romances viejos*, de Ramón Menéndez Pidal, (1933 2a. Edição). Também importantes poetas espanhóis do século XX como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado e o argentino Leopoldo Lugones, para citar alguns dos mais célebres nomes, inspiraram-se nessas produções antigas para compor muitas das suas criações poéticas. Vários escritores e pensadores voltaram-se também aos *romances viejos*, como Goethe, Heine, Hegel e Victor Hugo.<sup>20</sup>

Os poemas refletem nitidamente muitos aspectos, tanto literários quanto históricos, dos artistas de um tempo específico da história. Revelam também o perfil e a postura intelectual dos responsáveis pelos poemas, que podem ser percebidos pelas diferentes reações às obras ao longo do tempo, e as polêmicas suscitadas a respeito de datas, origem, traços identificadores e classificação dos *romances viejos*.

Estudos sobre Hispanismo e a tradição dos *romances* realizados por Samuel Armistead são considerados muitos relevantes. A *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* destaca:

Desde hace aproximadamente tres décadas, los profesores S. G. Armistead y J. H. Silverman han recogido, editado, reeditado y analizado con erudición un número considerable de textos, versiones o fragmentos romancísticos de la rica tradición judeoespañola.

Los estudios de Armistead y Silverman han impulsado un interés inusitado por esta herencia hispano-medieval cuyos ecos débiles pueden oírse en las comunidades sefardíes más recientes de los Estados Unidos, Canadá, España, Israel y algunos países hispanoamericanos.<sup>21</sup>

Armistead e Silverman estudaram e investigaram o processo dinâmico da transmissão oral do *romancero*. A revista citada acima também comenta

En efecto, toda poesía tradicional oscila entre la necesidad de preservar el patrimonio transmitido y el deseo de adaptarlo y modificarlo de acuerdo a la sensibilidad de las audiencias y al contexto socio-religioso donde se desarrolla.<sup>22</sup>

Simone Almeida, citando a historiadora francesa Adeline Rucquoi, escreveu:

<sup>20</sup> ARRIZABALAGA. *Romancero*, pp. 4-19.

<sup>21</sup> <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27762549?uid=2&uid=4&sid=21105356638593>, Vol. 12 número 1 p. 169-173.

<sup>22</sup> <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27762549?uid=2&uid=4&sid=21105356638593>, Vol. 12 número 1 p. 169-173.

[...] as histórias da mitologia antiga, bem como seus heróis, foram propagados nos escritos do medievo em linguagem corrente nos reinos da península. As obras escritas em castelhano visavam expandir a história do reino de Castela para uma vasta perspectiva da história humana, contribuindo principalmente com a promoção de um “sentimento nacional” que se fundava no dever ou missão dos castelhanos de “restaurarem” a Espanha visigótica.<sup>23</sup>

A importância histórico-literária dos poemas é indubitável. Neles é possível apreender valores, costumes e tradições da Espanha, no contexto em que foram escritos. Também, os poemas do *Romancero Español* seduzem pela sinceridade e despertam interesse pela curiosa exposição de costumes. Os poemas, ainda que cultivados fundamentalmente na Idade Média (*Romancero Viejo*, nos séculos XIV e XV), foram retomados e revitalizados ao longo de várias épocas até o presente. Isto demonstra sua permanente vigência.

Vários estudos críticos sobre o *Romancero Español* demonstram o interesse e a pesquisa neste tema tão importante da cultura hispânica. Entre os muitos trabalhos no Brasil, citamos o seguinte, de Mário González, que permite estabelecer uma conexão entre o *Romancero Español* e a tradição oral da cultura popular do Nordeste brasileiro e a literatura de cordel.

[...] atrevemo-nos a dizer que o *Romancero viejo* é uma daquelas expressões que, muito mais do que fechar a Idade Média, abrem a modernidade pela construção de um modelo literário que serve de maneira adequadíssima à expressão das incertezas que pautam o homem no momento em que o racionalismo recupera seu espaço privilegiado na cultura europeia. Trata-se, assim, de um marco que caracteriza a literatura espanhola e que se estende sobre as demais literaturas peninsulares e ibero-americanas. Particularmente, deve mencionar-se que a tradição oral do *Romancero* projetou-se com peculiar força no Brasil, onde, especialmente na região Nordeste, permanece viva na cultura popular.<sup>24</sup>

Neste trabalho apresentamos uma tradução em prosa dos *Romances viejos* escolhidos, com a finalidade inicial de compreensão do texto, obedecendo a critérios de ordem pragmática. Posteriormente pretendemos aperfeiçoá-la, utilizando as teorias da tradução, na pesquisa que planejamos para o doutorado. Com esta contribuição esperamos mostrar para um público leitor brasileiro a diversidade temática, o encanto dos *Romances Viejos* e sua importância no âmbito das literaturas românicas.

<sup>23</sup> <http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/simone-fg-de-almeida.pdf>, p. 21.

<sup>24</sup> GONZÁLEZ. *Leituras de literatura espanhola [da Idade Média ao século XVII]*, 2010, pp.170-171.

## **CAPÍTULO 1**

### **GÊNESE DOS *ROMANCES***

#### **TEORIAS QUE EXPLICAM AS ORIGENS DOS *ROMANCES***

#### **TRADIÇÃO ORAL E TRANSMISSÃO ORAL**

### 1. 1 - Gênese dos *romances*.

Quando pensamos na gênese dos *romances* podemos questionar: como nasce este rico, singular e contraditório fenômeno literário espanhol? Trata-se de uma poesia oral, anônima, aparentemente simples, tradicional, campesina e primitiva, aprendida e recitada de memória, e que ao mesmo tempo demonstra uma alta criatividade artística e uma insólita capacidade de perpetuar-se no tempo e no espaço, adaptando-se às diferentes situações. Os *romances* criam um mundo de ficção, desenvolvem e expõem sentimentos e conflitos e misturam o relato e o diálogo. Contém traços específicos de cada um dos três gêneros estabelecidos pela concepção clássica.<sup>25</sup>

Segundo Samuel Armistead:

En todas las comunidades europeas vemos surgir, entre 1200 y 1500, un nuevo tipo de poesía oral, de carácter épico-lírico: breves relatos novelescos, en estrofas de cuatro versos de rima variada - así las viser *escandinavas*, los *Volklieder alemanes*, las ballads *anglo-escocesas* y algunas chansons populares *francesas*. Es indudable la relación entre estas tradiciones extrapeninsulares y el *romancero* pan-hispánico, pero, a la vez, hemos de tener en cuenta la presencia de otros factores distintivos e cruciales en el nacimiento de los *romances*.<sup>26</sup>

Não é possível precisar com exatidão a gênese do *Romancero*. No século XX, os eruditos iniciaram duas correntes fundamentais de opinião sobre este assunto: Ferdinand Wolf, romanista e hispanista austríaco, defendeu que os *romances* eram mais antigos que os *cantares de gesta*<sup>27</sup>, e pelo contrário, Milá y Fontanals, filólogo e teórico da estética espanhola, sustentou que procediam da fragmentação da epopeia espanhola.<sup>28</sup>

Apesar das perdas inestimáveis de textos épicos espanhóis, os poucos conservados demonstram serem suficientes para documentar a transformação histórica da métrica do *Cantar de Mio Cid* até os versos dos primeiros *romances viejos*. Nas gestas antigas dos séculos XII e XIII, como *Mio Cid* e *Roncesvalles*, predomina o verso épico de sete sílabas (também há versos de nove, de oito e de seis sílabas).<sup>29</sup>

No século XIV, nas gestas dos *Infantes de Lara* e as *Mocedades de Rodrigo*, podemos observar que predominam os versos de oito sílabas. Já nos *romances* mais antigos documentados no século XV, assim como as gestas tardias do fim da Idade

<sup>25</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. IX.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>27</sup> WOLF: *Ueber die Romanzen-poesie der Spanier*, 1846-47 .

<sup>28</sup> MILÁ Y FONTANALS. *Estética y Teoría literaria*, 2002.

<sup>29</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. X.

Média, prevalecem os versos octossilábicos, ainda que possam ser observados versos de seis, sete e nove sílabas. Somente nos textos mais modernos os versos do *romance* demonstram seu isossilabismo, que caracteriza o gênero. (ARMISTEAD, 1994, p. X)

O *romance* regulariza sua métrica na época de maior difusão e prestígio, na corte dos Reis Católicos, como Menéndez Pidal explica: "constituído por dos hemistiquios octosilábicos y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero; la indivisibilidad del verso largo es regla absoluta".<sup>30</sup>

Este fato revelado pela métrica parece corroborar a origem épica do verso do *romance*. Também a temática ajuda a sustentar esta opinião, pois os principais *cantares de gesta* deram origem a *romances* análogos, como os dos Infantes de Salas, Cerco de Zamora, do Cid, de Bernardo del Cárpio, de Fernán González, do Rey Don Rodrigo, da Jura de Santa Gadea e outros. Menéndez Pidal declara "Es que todas las gestas se hicieron romances: es que la epopeya se hizo romancero".<sup>31</sup>

Nos *cantares de gesta* o aspecto essencial era sua função de noticiar e informar. Os relatos épicos narravam e mantinham na memória popular os feitos do passado imediato. Os *romances* herdaram esta função e recriam em versos octossilábicos os sucessos do passado nacional. (ARMISTEAD, 1994, p. XV)

Porém, entre o extenso relato das epopeias, abundante em detalhes narrativos e em personagens, e o *romance*, sem adornos, fugaz, veemente, existe uma transição que os estudiosos hispanistas tentam desvendar. A relação entre gestas e *romances* parece evidenciar-se como genética e direta e o parecer de Menéndez Pidal a esse respeito nos diz sobre a fragmentação das gestas e a memória popular:

Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar les cantaba; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto: un *romance*.<sup>32</sup>

Conforme Mercedes Díaz Roig, os romances narran...

... con un estilo propio una historia de interés general y que, por lo tanto, es retenida y repetida por una parte de aquellos que la oyen, difundiéndose así en el tiempo y en el espacio. Esta repetición no es estática, sino dinámica, ya que suele presentar cambios que dan lugar a una notable gama de variaciones en los diferentes textos de cada romance que constituyen versiones del mismo.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, 1953, p. 107 e 108.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 192 e 193.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>33</sup> DÍAZ ROIG. *El Romancero Viejo*, 1995. "Introducción", pág. 10

Menéndez Pidal considerava a transformação da epopeia em canto épico-lírico, como podemos observar, conforme suas palavras:

Al reflejar la situación escogida de la gesta, o el asunto de un romance amplio, el poeta popular prefiere, más que narrar los hechos, actualizarlos, expresando la emoción efectiva o la impresión sensual recibida entre la acción que imagina como presente a los ojos...; Además, aparta gustoso el interés de lo que los personajes obran materialmente para concentrarlo en lo que sienten y piensan; las palabras que cada persona dice manifiestan su acción como en el drama, de modo que ni siquiera es preciso anunciar quién es el interlocutor. Romances hay que suprimen toda acción para quedar reducidos a un mero diálogo dramático.<sup>34</sup>

A atuação dos jograis foi de relevante importância na divulgação e fragmentação dos *cantares de Gesta* através das cidades e povoados de Espanha. Estes músicos recitavam as passagens que mais agradavam aos seus ouvintes, acontecendo a fragmentação dos relatos originais em relatos breves, cuja narrativa era autônoma e podia acontecer que estes poemas (*romances*) tivessem começos inesperados ou finais truncados. Sendo transmitidos oralmente, isto facilitava que a história narrada estivesse susceptível a mudanças, cortes ou incorporações de acordo com o transmissor, resultando em diferentes versões ou variantes sobre os mesmos temas. Menéndez Pidal, em sua clássica conferência de 1919, definiu a lírica tradicional como:

[La] poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente tradicional [...]. La esencia de lo tradicional está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.<sup>35</sup>

Estes poemas épico-líricos, popularizados, começam a ser divulgados principalmente por tradição oral e chegaram a compor o *corpus* do chamado *Romancero viejo*. Menéndez Pidal afirma que "las Crónicas Generales de España no fueron fuente de inspiración para los romancistas viejos de temas nacionales; la fuente de un viejo romance de los ciclos heroicos hay que buscarla en la más vieja tradición épica"; [...] "Gestas y romances forman un solo cuerpo tradicional".<sup>36</sup>

Não obstante essas considerações, não podemos afirmar de modo absoluto que o processo evolutivo seja efetivamente desse modo, primeiro o poema extenso da epopeia ou gesta e depois o *romance*. Poderiam ter coexistido paralelamente na tradição oral.

<sup>34</sup> MENENDEZ PIDAL. *Poesía popular y romancero*, Rev. de Filología Española, III, 1916. P. 385.

<sup>35</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_042.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_042.pdf), p. 299

<sup>36</sup> MENENDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, 1953, cap. IV, p. 188.

De modo quase simultâneo à fragmentação dos *cantares de gesta*, surgem *romances* de temática da época, que, além de entreter o público, cumprem a função de noticiar e informar sobre fatos acontecidos recentemente. Também aparecem poemas de temas tomados das baladas divulgadas na Europa, poemas novelescos, poemas sobre a história da França e da Bretanha, e poemas fronteiriços, revelando uma crônica poética "atualizada" e popular sobre a Reconquista.<sup>37</sup>

Segundo o estudioso Menéndez Pidal: "La producción de romances viejos se inicia en la segunda mitad del siglo XIII y tiene su periodo de mayor actividad desde la segunda mitad del siglo XIV, hasta los dos decenios primeros del XVI".<sup>38</sup> Atualmente, continua sendo aceita a explicação de Menéndez Pidal sobre as origens do *Romancero*:

El extraño y distinto hecho acaecido en España, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y otro allá se les ocurrieran tratar asuntos épicos; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV.<sup>39</sup>

Paul Zumthor sustenta também este conceito:

Da Espanha, afora o *Cid*, composto no século XII, e o *Fernán González*, no século XIII, nenhum poema épico antigo nos chegou. Todavia, a existência de uma tradição de canções de gesta conservada, conjunto, em regime vocal puro, é provada por algumas alusões que a isso faz uma *Chronica Gothorum* do século XII e, sobretudo, pelo conjunto de citações, resumos e referências que fornecem a *Crónica General* redigida em 1289 sob a ordem de Afonso X e, depois, sua segunda redação, 1344. Reconstituiu-se hipoteticamente uma dessas canções, os *Infantes de Lara*. Duas outras, consagradas ao rei godo Rodrigo e a Bernardo del Carpio, inspiraram em seguida todo um ciclo de *romances*. Por sua vez, esses poemas, que foram progressivamente compilados no *Romancero* pelos amadores dos séculos XVI e XVII, mas cuja existência é claramente confirmada no século XV, constituíram como que uma segunda onda épica, cujas tradição oral e fertilidade se mantiveram em todo o mundo hispânico até o século XIX, em algumas regiões até nossos dias.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. XV.

<sup>38</sup> MENENDEZ PIDAL, *El Romancero*, 1959. cap. V.

<sup>39</sup> *Ibidem*, *Romancero hispánico*, 1953, t. I, cap. VI.

<sup>40</sup> ZUMTHOR. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993. P. 46 e 47.

## 1. 2 - Teorias que explicam as origens dos romances

Quanto a sua procedência, há muitas opiniões e teorias para explicar como nasceram os *romances*. As mais conhecidas e aceitas pelos medievalistas são:

- Tradicionalista
- Individualista
- Neotradicionalista

A **teoria tradicionalista**, defendida por Manuel Milá y Fontanals em seu livro *De la poesía heroico-popular castellana* (Barcelona, 1874), e Marcelino Menéndez Pelayo, em sua *Antología de poetas líricos castellanos* (Santander, 1944), teve seus inícios com o medievalista francês Gaston Paris e sua teoria das cantilenas, defendendo as origens populares e coletivas da épica românica.

No artigo intitulado "Los orígenes de la poesía vernácula en España", de Colin Smith, apresentado no "Congreso Internacional de Hispanistas/coord. por Evelyn Rugg, Alan Gordon, de 1980", o autor afirma:

Gastón Paris continuó, resumió y refinó las ideas de los románticos propiamente dichos. Para ellos, la épica y la balada eran los productos más importantes de las naciones europeas en una fase temprana de su desarrollo, por ser nacionales, por ser obra colectiva, por ser "naturales" en el sentido de ser *Naturpoesie*, *Volkspoesie*, viejísimos, noblemente primitivos, fuertemente espirituales; en ellos, dice Grimm, se ve a los pueblos que comienzan su vida, fundiendo historia y poesía en una creación que llamamos epopeya. Gastón Paris al refinar estas ideas concretó la noción de las *cantilenaes*, breves canciones épico-líricas contemporáneas con los sucesos históricos de los siglos VIII y IX en el imperio carolingio, *cantilenaes* que él creía fueron ensambladas por los juglares en el siglo x para formar las *chansons de geste*, de las cuales los textos manuscritos posteriores son refundiciones.<sup>41</sup>

Os *romances* teriam se originado nos *cantares de gesta*, fragmentando-se como poemas menores, na medida em que os jograis iam recitando-os pelas cidades e povoados, atendendo o gosto popular na repetição das partes que o público solicitava. Diante da dificuldade de memorizar toda a composição, os ouvintes concentravam sua atenção nos versos que mais lhes agradavam ou lhes impressionavam. Estas partes eram memorizadas e depois cantadas como poemas autônomos. Desse modo se formaram os

---

<sup>41</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_008.pdf) (p. 28)

*romances* de tema épico tradicional, com vida própria e independente de outras obras, que perduram até hoje na tradição oral, com algumas variantes.

Essa teoria explica a criação do gênero e a métrica, a partir da epopeia medieval ou *cantares de gesta*, com seus versos alexandrinos, de catorze sílabas, que passaram a ser de dezesseis, divididos em dois hemistíquios de oito sílabas separados por uma pausa forte ou cesura, que impedia a sinalefa, com rima assonante nos versos pares, e os ímpares livres.

A **teoria individualista** defendida, entre outros, por Joseph Bédier, Foulché-Delbosc, Colin Smith e Leo Spitzer, propõe que o *romance* foi escrito por um autor específico em determinado momento, sem vínculo ou dependência com os *cantares de gesta*.

Estes autores acreditavam que a origem da épica podia encontrar-se no *Mester de Clerecía* (ofício ou trabalho dos clérigos), conjunto de obras cultas escritas pelos clérigos durante os séculos XIII e XIV. Como homens dedicados à cultura, tinham conhecimento dos fatos históricos e podiam narrá-los com eficiência em poemas épicos, solicitando sua divulgação aos jograis, para difundir a cultura e fazer propaganda de seus mosteiros.

Colin Smith, no artigo citado anteriormente, também afirma:

Pero ya en 1908, publicaba Joseph Bédier los dos primeros tomos de *Les Légendes épiques*, en los que destruye sin piedad la teoría tradicionalista, insistiendo en la creación relativamente tardía de las *chansons de geste* en el ambiente especial del siglo XI, en el poeta individual como personalidad creadora, en el origen de muchas *chansons* en una colaboración entre monjes y poetas en los santuarios que jalonaban las rutas de peregrinación, en el carácter francés (no germano) de la épica francesa, etcétera. En el transcurso de pocos años, los estudios franceses aceptaron como verdades casi indiscutibles las ideas de Bédier.<sup>42</sup>

Os individualistas consideram que os *romances* foram escritos antes dos *cantares de gesta*, por autores ligados aos mosteiros, e como refundição de vários poemas mais breves. Cada composição era de um autor (não coletivo) senão individual, culto, que teria acesso a dados e informações tomados de outras fontes ou documentos anteriores, conservados provavelmente nos mosteiros, portanto sem relação direta com os fatos.

---

<sup>42</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_008.pdf) (p. 29)

Colin Smith defendia a ideia de que o autor dos poemas era um indivíduo determinado e não apenas um elo na cadeia de transmissão poética oral. Esse autor ter-se-ia inspirado em modelos contemporâneos franceses e em documentação sobre os personagens das histórias contadas.<sup>43</sup>

Leo Spitzer sustenta seus argumentos da teoria individualista dos *romances* baseando-se nas ideias do medievalista, historiador e especialista em geografia linguística Theodor Frings.<sup>44</sup>

A **teoria Neotradicionalista**, criada por Menéndez Pidal, tentou conciliar as duas teorias anteriores, declarando que os *romances* teriam surgido da fragmentação das grandes epopeias medievais ou *cantares de gesta*, como o *Cantar* ou *Poema de Mio Cid* e *O Cerco de Zamora*. Em seu *Romancero hispánico* dá novos fundamentos à teoria, e considera a separação dos *romances* um processo criativo, que descreve assim:

[...] unos cuantos versos felices más o menos fielmente recordados y repetidos por los oyentes de las gestas, al rodar en la memoria, en la fantasía y en la recitación de muchos individuos y generaciones, aflojaban su trabazón interna, propia de un relato circuncidado y ligado a un conjunto.<sup>45</sup>

Com o passar do tempo, as *gestas* se fragmentavam em composições independentes com tema e estrutura próprios, e à medida que se popularizavam ocorriam variantes, refundições com outros poemas, adições e/ou supressões.

Conforme Menéndez Pidal:

Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto, un romance.<sup>46</sup>

O hispanista francês Raymond Foulché-Delbosc rebateu a teoria de Menéndez Pidal, insistindo que os *romances* não derivam dos *cantares de gesta*.

[...] aunque algunos romances viejos han sido inspirados en realidad en la primitivas canciones de gesta, nada prueba que ellas sean las más antiguas, y que es inverosímil, en cambio, que un cantar de gesta se transforme en romance al transmitirse oralmente.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> SMITH, *Poema de Mio Cid*, "Introducción" da edição de Colin Smith.

<sup>44</sup> SPITZER, *Linguística e Historia Literaria*.

<sup>45</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Romancero Hispánico*. Vol. I, p. 60.

<sup>46</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *La epopeya castellana a través de la literatura española*, p. 139.

<sup>47</sup> FOUCHE-DELBOSC, *Cancionero castellano del Siglo XV*, p. 15.

Os romances são conhecidos como obras anônimas, mas o anonimato não indica que nas origens de cada poema não tenha existido um autor individual, que na maioria dos poemas ficou desconhecido. Esta ideia foi defendida por Menéndez Pidal com maior rigor filológico, com maiores precisões e desenvolvendo diversos aspectos, em contraposição às teorias românticas que advogavam uma criação coletiva sem autor concreto tanto no *Romancero* quanto na poesia tradicional de outros países, o que chamavam *Volkgeist*, ou o espírito do povo, a manifestação espontânea da alma popular. (ARMISTEAD, 1994, p. 14)

Menéndez Pidal refere-se ao caso particular do *Romancero*:

El extraño y distinto hecho acaecido en España, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y otro allá se les ocurrieran tratar asuntos épicos; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV.<sup>48</sup>

Conforme comenta Armistead:

La mayor aportación de Menéndez Pidal se refiere no tanto al problema de quién es el autor primitivo de cada romance como a la manera en que se desarrolla el proceso de transmisión de esa obra literaria, y la incidencia de ese proceso en la configuración de la obra misma. [...] De ahí la idea pidaliana del *autor-legión*, que tan mal entendida ha sido por cierto sector de la crítica: no se trata de volver a las casi mágicas ideas románticas del autor colectivo, sino de considerar que en el proceso de transmisión cada transmisor deja su huella en el texto, lo recrea de alguna manera y lo transmite a otro con sus propias modificaciones.<sup>49</sup>

O *romancero* é uma continua reelaboração, favorecida pela sua transmissão oral, já que isto permite que os transmissores aportem contribuições para a recriação do texto. Menéndez Pidal considerava a *vida latente* de um *romance*, ou seja, um determinado tema pode ser memorizado e cantado durante séculos sem ser colocado por escrito, ou sem que tenha sido conservado algum texto escrito dele. O autor declara:

En mis frecuentes trabajos sobre las actividades colectivas del hombre, desde el lenguaje hasta la literatura tradicional, me he encontrado siempre frente a largos períodos en que la actividad desaparece ante nuestros ojos, aunque tenemos indicios o pruebas de su existencia; se halla, pues, en estado latente.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> MENENDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, T. I, cap. VI.

<sup>49</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. 14.

<sup>50</sup> MENENDEZ PIDAL; "El estado latente en la vida tradicional", en *Revista de Occidente*, año I, 2ª ep., nº. 2, 1963, p. 129.

Arrizabalaga (2004, p. 22) considera que ao transmitir um *romance* "cada uno deja su propia huella en el texto, recreándolo de alguna manera y transmitiéndolo con sus propias modificaciones."

O acervo de *romances* que temos por escrito é, evidentemente, uma pequena parte dos poemas que durante séculos era conhecido e cantado.

Outro autor, Diego Catalán, continuador da obra de Menéndez Pidal, com sua equipe de colaboradores na Cátedra-Seminário Menéndez Pidal de Madrid, tem o conceito de *romance* como *obra abierta*, , que é reinterpretada por cada um de seus leitores, só que no caso do *Romancero*, "leitor" corresponde a ouvinte, que é também o transmissor quando canta o poema e deixa suas marcas, sua "releitura" no texto que transmite. Este processo pode haver sido realizado durante séculos sem que tenha ficado nenhuma constância escrita.<sup>51</sup>

Menéndez Pidal compara a épica castelhana com uma árvore, da qual se desprendem vários galhos, entre eles os *romances*. Ele sustenta que "ya en la segunda mitad de la centuria decimocuarta habían comenzado a desgajarse del árbol épico muchas ramas, y comenzaba a formarse la epopeya fragmentaria, cuyo último residuo son los romances". Também insiste que os *romances* "descienden de las antiguas gestas, ya por línea recta, ya por la línea transversal de las Crónicas".<sup>52</sup> No prólogo de sua coleção *Flor Nueva de Romances Viejos*, Menéndez Pidal expõe o processo e a gênese de um *romance*:

A menudo ... se parte de una escena desgajada que contiene amplios pormenores narrativos; pero estos, como pierden su interés al perder su conexión con el conjunto épico, tienden a desaparecer o a transformarse. Entonces la escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser; al rodar el episodio fragmentario en la memoria, en la fantasía y en la recitación de varios individuos y generaciones, se olvidan detalles objetivos interesantes en un fragmento breve, y se desarrollan o añaden, en cambio, elementos subjetivos y sentimientos: la poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo épico, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo *épico-lírico*, que dibuja la escena en fugaces rasgos de afectiva emoción, ora el estilo *dramático-lírico*, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos, el relato desaparece, en gran parte o por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> CATALÁN, *El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX*. 1979, pp. 217-256.

<sup>52</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Flor Nueva de Romances Viejos*, p. 11.

<sup>53</sup> <http://www.hispanista.org/revista/norte/n2003/435-436/435-436.pdf> Orígenes Heroicos Primitivos del Romancero. Proemio (1 Parte) Ramón Menéndez Pidal, p. 17.

Outro erudito, José Antonio Conde, no prólogo de seu livro *Historia de la dominación de los árabes en España*, afirma que a origem dos *romances* é puramente muçulmana, e que eles são imitação da poesia narrativa e lírica dos árabes, de quem receberam o tipo exato de versificação e combinação métrica.<sup>54</sup> Da mesma opinião são Gil de Zárate e Leandro Fernández de Moratín.

O historiador espanhol Gonzalo Argote de Molina acredita que o verso dos *romances* espanhóis é o mesmo verso octossilábico grego, latino, italiano e francês, no entanto considera "que es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla más antiguo que en otra de las vulgares".<sup>55</sup>

O professor George Ticknor, na *Historia de la literatura española*, declara que os *romances* têm origem inteiramente nacional, e José Amador dos Ríos coincide, agregando que a origem do metro dos *romances* deve ser procurada nas fontes latino-eclesiásticas, pois a arte latina serviu de base e precedente para a primitiva literatura castelhana e teve como próprias as suas tradições. Ticknor também escreve:

La forma especialísima que revisten los romances, el carecer éstos en su primitiva época de rasgos que denoten ser poesía de imitación ; la originalidad, sencillez y espontaneidad que en ellos resplandecen, circunstancias todas que revelan que el romance no ha podido derivarse de una poesía tan complicada en su estructura métrica, como es la de los árabes; el espíritu cristiano y patriótico que los caracteriza, y la varonil energía que revelan, energía tan extraña a la literatura afeminada, aunque más culta, del pueblo musulmán, como propia de la cultivada por los españoles en aquellos tiempos de rudeza, -son causas que nos inducen a aceptar como más fundada la teoría de los que asignan a los romances un origen *eminente* nacional.<sup>56</sup>

Johann Gottfried von Herder, Jacob Grimm, Christian Wolf, Johann Uhland e Ludwig Lachmann e até o filósofo Georg Hegel interessaram-se muito pelo estudo dos *romances*.

Julio Rodríguez Puértolas, no estudo preliminar de seu *Romancero* (1991), assinala o que Hegel escreveu sobre os *Romances*:

Su persistencia, desarrollo y popularidad, y también su indudable belleza, han hecho que el *Romancero Castellano* haya sido considerado como la "quintaesencia" no sólo de lo castellano, sino de lo español. Véase lo dicho por el filósofo Georg Hegel na sua *Estética*: 'Los romances son un collar de

<sup>54</sup> CONDE. *Historia de la dominación de los árabes en España*. 1874.

<sup>55</sup> RAVILLA E MORENO. *Principios Generales de Literatura e Historia de la Literatura Española*, Volume I, 2012. P. 431.

<sup>56</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-literatura-espanola-primer-periodo-desde-sus-origenes-hasta-carlos-v--0/>

perlas; cada cuadro particular es en sí acabado y completo, y todos se ajustan tan bien que forman un conjunto armónico; todo es concebido en el espíritu caballeresco, pero al mismo tiempo en el espíritu nacional de España.<sup>57</sup>

Esses autores do século XIX defendiam uma teoria *romántica*, afirmando que esses poemas são anteriores aos *cantares de gesta*, e neles os cidadãos comuns são os autênticos autores. Designaram o autor dos *romances* como "el pueblo poeta", nome que Menéndez Pidal modificou como "autor legión".<sup>58</sup>

O grande interesse do romantismo germânico pelos *romances* espanhóis pode ser observado pelas edições que foram feitas. A primeira, de Jacob Grimm, *Silva de Romances Viejos*, (Viena, 1815) e a mais famosa, de Ferdinand Joseph Wolf e Conrado Hofmann, *Flor de Romances* (Berlim, 1856).

O hispanista Sylvanus Grisworld Morley, rejeita a teoria de que os *cantares de gesta* se fragmentaram em poemas menores, e demonstra que essa hipótese pode ser aplicada somente a pouquíssimos *romances*.<sup>59</sup>

Díaz Viana (*El Romancero*, 1990) observa que os estudiosos Joseph Bedier, Benedetto Croce e Leo Spitzer discutiram a teoria pidaliana ou neotradicionalista alegando diferentes razões, como as diferenças estilísticas entre os *cantares de gesta* e os *romances*, a suposta dependência entre ambas criações e a dificuldade de que o "autor legião" conseguisse criar uma forma técnica tão apurada e uma escolha criteriosa e anônima de alguns versos da epopeia.

Existem muitas discordâncias sobre as origens do *romancero* e muitos autores, como Giuseppe Di Stefano, realizam críticas sobre todas as teorias, considerando a diversidade de possibilidades nos diversos textos.<sup>60</sup>

Juan Luis Alborg declara que na raiz do *romancero* está o intuito de informar, de comunicar os fatos de interesse popular.<sup>61</sup> Os poemas não eram compostos para serem divulgados por escrito, senão oralmente, por meio dos jograis, que representavam o setor informativo e de espetáculo para o povo.

Muitos estudiosos da épica e da lírica tradicionais têm debatido a respeito de qual delas precede à outra. Não é possível afirmar que a épica existia antes que a lírica em todas as culturas e tradições. Tampouco é correto declarar o contrário. Com certeza

<sup>57</sup> SPITZER. *Sobre antigua poesía española*, p. 62.

<sup>58</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Romancero Hispánico I*, p. 42.

<sup>59</sup> MORLEY, A *Chronological List of Early Spanish Ballads*. *Hispanic Review*, vol. 13, 194, pp. 273- 87,

<sup>60</sup> DI STEFANO, *El Romancero*, 1981.

<sup>61</sup> ALBORG. *Historia de la literatura española*, tomo I.

existiu na Península Ibérica uma lírica moçárabe que influenciou grandemente as composições poéticas nos momentos de conflitos territoriais. A presença dessas manifestações estrangeiras com anterioridade ao século XIV parece contrariar as teorias conhecidas e aceitas com respeito á origem dos *romances*, mas na realidade elas aportam nova luz sobre a épica e a lírica castelhanas.

Samuel Armistead analisou textos judeu-espanhóis junto com outros dados recolhidos em várias regiões de Espanha e Ilhas Baleares, e também de Açores e Madeira, concluindo que "para el estudio del romancero como conjunto literario, pues, la tradición antigua y la moderna han de considerarse como complementarias e inseparables". Também escreveu:

Junto al romancero viejo, la tradición moderna se nos ofrece como un testimonio gemelo, que confirma una y otra vez la relación genética entre el romancero y los cantares de gesta. Las formas modernas de toda una serie de romances de origen épico dan fe de lecturas variantes de origen medieval que no constan en las versiones de los pliegos y cancioneros [...] el nexo del romancero con la épica medieval se confirma sin el menor lugar a la duda, quedando reivindicado el acertado juicio de Dámaso Alonso: "El paso tradicional de los cantares de gesta a los romances épico-líricos está seguramente comprobado".<sup>62</sup>

Giuseppe Di Stefano, em sua edição de *El Romancero* (1981), realiza comentários críticos das diferentes teorias sobre os *romances*, observando a diversidade de possibilidades segundo os textos.

Conforme Arrizabalaga (2004, p. 22), "nuevos investigadores y estudiosos están llegando a un enfoque moderado, que tiende a buscar la relación de los *romances viejos* no ya con la épica sino con la lírica medieval."

A polémica existente sobre a gênese ou procedência dos *romances* permite uma quantidade de novas investigações que trazem nova luz com relação aos começos da épica e a lírica da língua castelhana. A lírica, que na época medieval teve uma íntima convivência com a épica, vai tomando maior relevância através de numerosos estudos atuais, e aporta novas perspectivas que colaboram para a reconstrução das origens dos poemas.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, 1994, p. XIII.

<sup>63</sup> Sobre a épica medieval, podem ser consultados Albert Lord, *The Singer of Tales*. Harvard, University Press, 1960, cap. X. Sobre o contraste das teorias de Lord e da escola pidaliana: Paul FAULHABER: *Neotraditionalism, Formulism, Individualism and Recent Studies on the Spanish Epic, Romance Philology*, vol. XXX, nº 1, 1976, pp. 83.99.

### 1. 3 - Tradição oral e Transmissão oral dos romances

As origens da épica e dos *romances* permanece na inquietante situação da tradição oral e da transmissão oral, a primeira, situada no tempo e a segunda, no presente da sua realização, segundo Zumthor.<sup>64</sup> O autor entende como índice de "oralidade"

... tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.<sup>65</sup>

No caso específico dos *romances*, que eram acompanhados de música e dança, continua Zumthor:

O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito. [...] Os textos musicalmente notados, muito numerosos e repartidos de maneira bastante irregular no curso do tempo - do século X ao XV - , formam juntos, em comparação a todos os outros, um contexto significativo que conota fortemente uma situação global, porque manifesta a existência de uma ligação habitual entre a poesia e a voz. Nas compilações feitas a partir do fim do século XIII, o aperfeiçoamento das grafias aumenta bastante a frequência desse índice.<sup>66</sup>

Pesquisando os importantes estudos sobre a oralidade, realizados por Paul Zumthor percebemos que na Idade Média, e também nos séculos XVI e XVII, a voz teve seu indiscutível papel de transmissão e informação.

Conforme Zumthor, a existência de uma cultura propagada pelo latim – “dominando, de suas fortalezas eclesiásticas e universitárias, o território das nações europeias em formação – constituiu um obstáculo a que as línguas vulgares emergissem fora do estatuto de pura oralidade.”<sup>67</sup>

Para esse autor, que prefere usar o termo *vocalidade*<sup>68</sup> ao invés de *oralidade*, a voz, na época Medieval, foi um fator constitutivo de toda obra denominada, em virtude do nosso uso corrente, "literária"<sup>69</sup>. E acrescenta: "Permanece um fato: é no ato de percepção de um texto mais claramente do que em seu modo de constituição, que se

<sup>64</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993. P. 19

<sup>65</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 11 e 12.

manifestam as oposições definidoras da vocalidade."<sup>70</sup> Especificamente em relação ao *Romancero*, o filólogo canadense afirma:

A península Ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas vigorosas que se mantiveram até há pouco tempo sem o socorro da escrita. A do *Romancero* remonta, aqui e ali, ao século XIII, ou mesmo antes, e seu estudo não para de dilatar-se e precisar-se. Uma equipe dirigida por Diego Catalán recentemente seguiu a história exemplar do primeiro romance a ser posto por escrito, em torno de 1420, *La Dama y el Pastor*. Desde o século XVI, umas vinte versões orais distintas têm sido, por outras vias, reveladas entre os sefarditas; e de um *villancico* que forneceu o equivalente lírico dessa narrativa não foram encontradas menos que 180 versões, na Espanha, na América Latina e, ainda, no meio sefardita. Esses fatos implicam a existência de uma tradição bem anterior ao século XV.<sup>71</sup>

Menéndez Pidal afirma que os cronistas, quando faziam referência à tradição oral, especificavam o seu caráter, ou seja, se a história era relatada pelos mais velhos, era indicado com expressões como: "Dizen los ancianos que son muy antiguos..."<sup>72</sup>

Conforme interpreta Menéndez Pidal, o termo "dizen", utilizado também na poesia épica de jograis, não faz referência somente aos *cantares*. Também podem ser encontradas estas expressões: "Et algunos dizen en sus romances et en sus cantares" ou "...algunos dizen en sus cantares et en sus fablas" ou também "...algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta"<sup>73</sup>.

Estes três termos diferentes, seriam repetições de palavras sinônimas para contar e cantar histórias e lendas, ou *romances*, *cantares* e *fablas* correspondem a naturezas diferentes de narrações de jograis? Consideramos que pode tratar-se da segunda opção, dadas as diferentes acepções de cada uma das palavras.

*Cantares* eram os relatos ora cantados ora pouco recitados, de conteúdo e assuntos variados e extensão diversa. O termo *cantar* não define exclusivamente o poema épico. O canto era muito ligado ao ofício dos jograis, e também era utilizado para recitar poemas heroicos, como o *Cantar de Mio Cid*. O jogral incluía em seu repertório vários tipos de *cantar*, e o *cantar de gesta* era um deles.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. P. 19

<sup>71</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>72</sup> MENENDEZ PIDAL. *Reliquias de la poesía épica española*, 1952, pág. LIII.

<sup>73</sup> Ibidem. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, p. 287.

<sup>74</sup> Ibidem. *Poesía juglaresca*, p. 274 e 333.

Os *cantares* podiam ser confundidos com *canciones*, ainda que o termo *cantiga* remeta à tradição galego-portuguesa e era utilizado para designar as *canciones* breves, em sua maioria de caráter lírico.<sup>75</sup>

A *fabla*, em prosa ou semiprosa, era o meio de discurso dos jograis para captar a atenção dos ouvintes e apresentar ao auditório os relatos de heróis, exibindo seus conhecimentos históricos e sua memória. Os cronistas costumam referir-se à *fabla* como uma espécie de conto épico, com narração de epopeia sem canto.<sup>76</sup>

Em sua obra *Regula Monachorum*, Santo Isidoro de Sevilla descreve os monges trabalhando e amenizando suas tarefas com "atque ita ora soa in cantibus et fabulis implicant". É muito provável que se refira a *cantares* y *fablas* no sentido de contos e relatos não cantados.<sup>77</sup>

A *fabla* permitia preparar o público e provocar seu interesse no tema a ser exposto, como um exórdio antes da narrativa propriamente dita.

O vocábulo *romanz*, desde os tempos mais remotos, parece conter uma referência a um poema que narra fatos heroicos. Na opinião de Menéndez Pidal seriam os mais antigos cantos épicos que chegaram até nós, como o *romanz* do Infant Don García ou o *romanz* da Condessa traidora<sup>78</sup>, e ele pressupõe que eram totalmente épicos, sem recursos líricos, mas devido à falta de textos que comprovem essa teoria não podemos afirmar que se encontravam carentes de recursos épico-líricos.<sup>79</sup>

Os bardos cantavam em língua *romance* as façanhas dos heróis, e esses cantos receberam em princípio o nome de *romanz*.

Durante o século XIV o manuscrito do *Cantar del Cid*, que era conservado na Biblioteca Nacional de Madrid, era lido ao público por um jogral. Na última página do manuscrito (fol. 74 r), no fim do texto e após o *explicit* do copista Per Abbat, existem duas linhas e meia, quase ilegíveis. Menéndez Pidal decifrou as mesmas com reativos químicos, e foram transcritas assim: "El romanz es leydo:/dat nos del vino;/si non tenedes dineros,/echad allá unos peños,/que bien nos lo darán sobr'elos".<sup>80</sup> Solicita-se aos ouvintes que recompensem a leitura realizada com um copo de vinho e que

<sup>75</sup> MAINER, José Carlos. *Historia de la Literatura Española*. Cap. 7. p. 113.

<sup>76</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía juglaresca*, p. 259.

<sup>77</sup> CAMPOS RUIZ. *San Leandro, San Isidro, San Fructuoso. Reglas monásticas de la España visigoda*, 1971, pp. 79-125.

<sup>78</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, p. 240.

<sup>79</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Reliquias*, 1952. p. LVII.

<sup>80</sup> RIAÑO RODRÍGUEZ y GUTIÉRREZ AJA. *El Cantar de Mío Cid*. 2: fecha y autor del Cantar de Mío Cid.

gratifiquem com dinheiro ao leitor. Se os presentes não estão com dinheiro, podem pagar com algum pano ou prenda de vestir, pois o leitor fará dinheiro com eles.

Luis Díaz Viana, em seu artigo "El Juglar ante su público. Diversas formas de la actuación juglaresca", publicado no ano 1986, na Revista de Folklore número 069, declara:

No hay contradicción en que el Poema del Cid sea nombrado como cantar en el propio texto y como romanz por un recitador posterior. Tampoco ello significa que romanz y cantar sean totalmente equivalentes. La distinción entre ambos no resulta sencilla y, desde luego, no se reduce a la diferencia entre un texto recitado y un texto -el mismo- cantado. El romanz es la composición que, recreada y descompuesta durante la performance, se articulaba cara al público en una serie de cantares. Una creación literaria, un relato poético sobre asunto fundamentalmente heroico, era "representado" mediante la palabra, el canto -y, con probabilidad, el gesto- ante una audiencia que, a menudo, sabría la historia, pero que no se cansaba de escuchar una "nueva versión" más apasionante, más detallada o más sorprendente que la anterior.

Si dijéramos que el romanz es el poema, el cantar la canción (la versión cantada de ese poema), y la fabla un cuento que narra la misma historia que el poema, no seríamos del todo exactos, pues estaríamos estableciendo una clasificación concebida en términos de "texto literario". Y el arte del juglar no era ni es un arte de textos escritos (aunque pudiera valerse de ellos) sino de palabra hablada. El buen juglar, como el buen actor, sería aquel que, más allá de reproducir un texto, vivía y hacía vivir a su público una determinada historia. Si el buen actor encarna su personaje de tal manera que "supera" el texto inicial y lo recrea en cada actuación, el buen juglar debe ser capaz de comunicar, por todos los medios a su alcance (palabra, canto, pantomima), una situación, una idea o un sentimiento.<sup>81</sup>

A oralidade era a via de transmissão dos *Romances*. Ao serem ouvidos, eram aprendidos e para cantá-los deviam ser memorizados. Este processo de transmissão requer uma sucessiva recriação do texto. De modo diferente, o texto escrito denota maior estabilidade, ainda que possam operar-se modificações nas cópias.

O texto repetido oralmente e memorizado estava sujeito a variações ou modificações, algumas, ocasionadas pelo esquecimento, outras, a mal-entendidos de certos versos, ou talvez às tentativas de restaurar partes do poema perdidas ou olvidadas, ou semelhantes a outros textos em seu conteúdo, o que provocava a *contaminatio* entre diversos *romances*.

A pessoa que aprende um *romance*, quando o repete cantando às outras pessoas, realiza sua própria "leitura". No ato da oralidade se fusionam os papéis de transmissor e

---

<sup>81</sup> <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=598>

intérprete e, consciente ou inconscientemente, o indivíduo aporta suas interpretações e invenções. O intérprete ouviu, o que significa intenção, concentração e captação através de sua recepção intelectual, mas também aprendeu, isto é, interiorizou o que ouviu. Se um *romance* é cantado por indivíduos diferentes é provável que tenha compreensões distintas, modificações e talvez possa gerar uma releitura nos ouvintes. "A existência de intérpretes da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento".<sup>82</sup>

Os testemunhos manuscritos ou impressos do *Romancero* que foram conservados são produto de alguma versão oral, ou de outro texto escrito que procede de outro, que por sua vez provém da memória, ou seja, da transmissão oral.

Paul Zumthor comenta:

De todas as partes, naquilo que para nós se tornou penumbra, agita-se uma humanidade tagarela e barulhenta, para quem o jogo vocal constitui o acompanhamento obrigatório de toda ação, de toda palavra, de todo pensamento, mesmo abstrato, desde que sejam sentidos e desejados como o reflexo de uma imanência, imunizados contra a deterioração das circunstâncias e do tempo.<sup>83</sup>

A música desempenhou uma função muito relevante na transmissão oral dos *romances* pois a memorização de uma melodia facilita o aprendizado da letra ou dos versos de uma obra. Infelizmente, assim como muitos poemas que se perderam, as músicas dos *romances* não chegaram até nós, devido à falta de notação musical na época. Zumthor afirma:

Como a poesia (e mais evidentemente que ela), a poesia vocal só se constitui em vista de uma performance. Qualquer que tenha sido a notação antiga, nesse caso totalmente esquecida, Isidoro de Sevilha, no livro III, 15, das *Etymologiae*, declarava que somente a memória humana assegura a tradição dos sons, pois "eles não podem ser escritos". Assim, a Idade Média partia do zero. O aprendizado musical comporta, na época mais distante, um esforço considerável de memorização. [...] Mesmo quando, em contrapartida, difundiu-se largamente o uso do sistema gráfico, aperfeiçoado ao longo dos séculos, a música permaneceu - simultaneamente - de tradição oral.<sup>84</sup>

O mesmo autor também escreve sobre a memória como laço social e sua dupla função:

A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz

<sup>82</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993. P. 69.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 114.

poética é *memória*. [...] A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes - no espaço, no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. [...] No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue - muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura - no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos.<sup>85</sup>

Devemos considerar que existe certa dificuldade em separar o músico do cantor ou recitador, como Zumthor reitera "[...] a impossibilidade de distinguir sistematicamente entre as funções do músico e as do cantor ou recitador."<sup>86</sup>

Segundo Francisco López Estrada o *Romancero* era transmitido por não especialistas, entre eles muitos intérpretes cegos.<sup>87</sup> Zumthor comenta sobre este assunto:

Sem dúvida, numa sociedade em que nenhuma instituição assegura nem o cuidado nem a reinserção do cego, a solução mais óbvia de seu problema é a mendicância, e o canto pode ser o meio. [...] Vários desses "cantores de gesta" pertenceram à classe, aparentemente numerosa, dos "jograis" cegos, notáveis em toda a Europa até os séculos XV, XVI e XVII, da península Ibérica à Sicília, dos Balcãs à Irlanda, da Hungria à Alemanha e à Rússia - detentores de um repertório tão fortemente tipificado que, na Espanha e em Portugal, lhes deram um nome, *arte de ciego*, *romances de ciegos*.<sup>88</sup>

Os jograis interpretavam seus poemas cantados de cidade em cidade, e, em um mundo aparentemente estável "o jogral significa uma instabilidade radical; a fragilidade de sua inserção na ordem feudal ou urbana só lhe deixa uma modalidade de integração social: a que se opera pelo lúdico."<sup>89</sup> Estes artistas itinerantes, que traziam alegria, descontração e propagavam notícias estavam vinculados também às festas, como coroamento, banquetes, batizados e principalmente bodas. Zumthor afirma:

Por isso o "jogral" liga-se à *fiesta*, uma das tribunas da sociedade medieval, ao mesmo tempo desabafo e ruptura, prospectiva e redenção ritual, espaço plenário da voz humana. [...] Ele manifesta o poder da função vocal na cultura da qual se ergue esse rito. [...] Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres)

<sup>85</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993, pp. 139 e 154.

<sup>86</sup> ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*. 1983, pp. 218 - 221.

<sup>87</sup> LÓPEZ ESTRADA. *Introducción a la literatura medieval española*. 1970, p. 249.

<sup>88</sup> ZUMTHOR. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993. P. 58.

<sup>89</sup> *Ibidem*. P. 66.

pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.<sup>90</sup>

Até o final do século XV e começo do século XVI a transmissão dos *romances* era predominantemente oral. O Renascimento resguarda estes poemas e os transfere ao livro, concedendo entidade impressa àquilo que era somente voz. Os compiladores e os editores têm critérios seletivos, parciais e de acordo com sua vontade e gosto particular, assim recolhem e imprimem versões, deixando outras de lado. Uma vez recolhidas pela imprensa e editadas, voltam a imprimir-se da mesma forma, sem variantes, tanto nas folhas soltas quanto nos cancioneiros. Isto parece dar a impressão de que os *romances viejos* constituem um repertório de textos fixos e invariáveis, estáticos, mas evidentemente existiam muitas outras versões alternativas.

Paul Zumthor considera que a performance dos intérpretes medievais:

[...] não é divertimento senão secundariamente; ela não é em absoluto uma ocasião especialmente agradável; é comunicação de vida, sem reserva. Preenche para o grupo a função que tem o sonho para o indivíduo: liberação imaginária, realização lúdica de um desejo. Donde seu extraordinário poder na economia dessa civilização. [...] a obra só se completa quando une letra, melodia e situação. [...] Nesse sentido, a *obra* medieval está mais para nosso filme cinematográfico do que para nossa literatura.<sup>91</sup>

A tradição oral antiga devia ser tão ampla e diversa quanto é possível imaginar. Algumas versões de *romances* podem ter-se perdido, outras são recuperadas por estudiosos do folclore e investigadores. Apesar de todas as mudanças que a sociedade tem sofrido desde a antiguidade, ainda é possível continuar recolhendo *romances*, e aumentar o acervo já existente.

---

<sup>90</sup> ZUMTHOR. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. 1993. P. 66 e 67.

<sup>91</sup> *Ibidem*. P. 260 e 261.

## CAPÍTULO II

### CARACTERÍSTICAS E CLASSIFICAÇÃO DOS *ROMANCES VIEJOS*

**Características dos *Romances viejos*. Estrutura formal,  
versificação e alguns aspectos literários.**

***Romancero Viejo, Romancero Nuevo, Romancero Vulgar,  
Romancero Tradicional.***

***Romances Juglarescos, Romances Trovadorescos o Artificiosos,  
Romances Eruditos, Romances Artísticos o Modernos.***

**Classificação dos *Romances Viejos*.**

## 2. 1 - Características dos *Romances viejos*. Estrutura formal, versificação e alguns aspectos literários.

O *romance* surgido na Península Ibérica é a forma poética que se destaca pelo seu tradicionalismo. Os romances diferenciam-se das outras manifestações populares europeias pois possuem um carácter dramático mais pronunciado e, em geral, não apresentam elementos fantásticos ou sobrenaturais.

O professor Spina afirma que de todas as manifestações da baladística internacional, saídas da epopeia nacional, o poema hispânico (*romance*) "entronca na primitiva poesia heroica, reproduzindo-lhe os temas e as personagens. Os *romances* são propriamente aqueles fragmentos lírico-dramáticos da poesia heroica, que dela se desprenderam e adquiriram certa autonomia estética." <sup>92</sup> Isto mostra a evolução da língua, que depende de muitos fatores, conforme as mudanças no gosto, nos ideais de vida individuais e da sociedade, que transformam as formas literárias diluindo-se em outras modalidades expressivas.

Nas palavras de Menéndez Pidal encontramos a mudança efetuada na poética hispânica:

La poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo épico, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo *épico-lírico*, que dibuja la escena en fugaces rasgos de efectiva emoción, ora el estilo *dramático-lírico*, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos el relato desaparece en gran parte y por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática.

El arte propio y genuino de la Edad Media se desarrolla, entretanto, espontáneo y poderoso, acaudalándose con los despojos de la antigüedad, pero con absoluta independencia de las teorías, que no suele infringir en cuanto son principios de eterna verdad, pero que las más de las veces ignora o desatiende. <sup>93</sup>

Esta poesia da Península Ibérica tem a capacidade de desenvolver, adaptar e recriar as temáticas mais diversas, demonstrando sua flexibilidade e seu carácter conciso. Armistead exprime esta ideia apropriadamente:

Al lado de los temas épicos nacionales y franceses, al lado de los relatos noticieros y de las novelescas baladas continentales, el romancero nos ofrece episodios bíblicos y apócrifos, leyendas de la antigüedad clásica, *romans d'aventure* medievales, amén de numerosísimos relatos de pura invención española. Todo ello ostenta una notable riqueza humana, una amplísima gama de emociones y motivaciones, tanto buenas como malas: fidelidad e

<sup>92</sup> SPINA. *A Cultura Literária Medieval*, p. 29

<sup>93</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Flor Nueva de Romances Viejos*, p.12 e 107.

infidelidad, generosidad y vileza, erotismo y crueldad, desgracias amorosas e familiares, burlas, engaños y picardías, secuestros y violaciones, incesto e infanticidio, asesinatos y venganzas sanguinarias. Como fragmento desgajado de un cantar de gesta, el romance lleva la impronta de sus orígenes en los característicos comienzos *ex nihilo* y en los desenlaces abruptos y suspensos (el llamado fragmentarismo romancístico). También comparte con la épica y con la lírica primitiva el carácter intuitivo de su estilo, su capacidad de decir o de insinuar muchísimo con un mínimo de palabras.<sup>94</sup>

Com relação à estrutura formal dos *romances*, percebemos que é variada. Alguns poemas narram uma história com começo e final, outros possuem um início abrupto e contam uma cena específica, entre eles estão os correspondentes aos ciclos de Bernardo del Carpio, El Cid, etc. Também há *romances* cujo final é abrupto ou incompleto.

Existem muitas tentativas de analisar estruturalmente estes poemas com métodos utilizados para outros gêneros de transmissão oral. Alguns teóricos trataram de aplicar as análises que Vladimir Propp sugere para o conto folclórico russo, porém, as diferenças entre os gêneros dificultaram a continuação desses estudos.<sup>95</sup> O *Romancero* está constituído por poemas mais heterogêneos, multiformes, de temáticas variadas, de modo diferente do conto russo, que possui um repertório mais rígido de motivos.

No CGR (*Catálogo General del Romancero*), obra em três volumes elaborada pela Cátedra-Seminário Menéndez Pidal, há um modelo de análise dos *romances*, apresentado por primeira vez no II Coloquio Internacional sobre o *Romancero*, por Diego Catalán, que propõe quatro níveis na análise narratológica: discurso, intriga, fábula e modelo narrativo. Em líneas gerais, esta taxonomia classificatória foi proposta pelo filólogo italiano Cesare Segre em sua obra *Analisi del racconto, lógica narrativa e tempo*, em *Le strutture e il tempo, Narrazione, poesia, modelli*, (1974, pp. 3-77), em especial o que se refere à concepção teórica básica da análise narratológica.<sup>96</sup>

Conforme Armistead, Diego Catalán e seus colaboradores defendem o conceito de *sequência* como elemento narrativo mínimo, e insistem no aspecto de *obra abierta* do *Romancero*, portanto, passível de experimentar modificações nas diversas leituras ou interpretações. Sem dúvida esta característica do *romance* tem tornado favorável sua propagação e vigência durante mais de cinco séculos.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> ARMISTEAD, *Cancionero*. p. XVIII

<sup>95</sup> BEATIE, *Oral-traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century*, *Journal of the Folklore Institute*, I, p. 91-113.

<sup>96</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_1\\_020.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_020.pdf) (Fórmulas en el Romancero: elementos significativos, Aurélio González).

<sup>97</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 30.

Encontramos outras distinções, a de Menéndez Pidal (1953, I, pp. 63-65), que divide os poemas, segundo sua estrutura, em *romance-cuento* e *romance-escena*, e, como uma variedade do último, o *romance-diálogo*, e a defendida por Di Stefano (1973, pp. 372-376), das estruturas *alfa* e *omega*.

Quando nos familiarizamos com a leitura dos *romances* observamos que todos os poemas são contos, tramas narrativas que, dentro de um contexto, delineiam um momento ou problema, seu desenvolvimento e finalmente a resolução ou desenlace. A diferença entre os poemas pode ser entendida com alguns exemplos. O **romance Fernando el Emplazado** é um *romance-cuento*, relatando uma história com detalhes e antecedentes, e **Quejas de Doña Lambra** é um *romance-escena* típico, narrando a parte mais dramática, com início abrupto, o que permite evocar, lembrar ou reconstruir o restante da narrativa. Não é tarefa fácil atribuir um *romance* a uma determinada distinção, pois muitos poemas começam com um tom narrativo e depois passam ao diálogo, como por exemplo o poema **Hermanas reina y cautiva**.

A distinção que propõe Di Stefano entende como estrutura *alfa* a forma superficial do *romance*, que coincide com a estrutura profunda, ou seja, a narrativa é realizada na ordem cronológica dos fatos. Na estrutura *omega* não é possível encontrar tal coincidência. O poema **Quejas de Urraca**, que narra os fatos de modo cronológico, é um exemplo de estrutura *alfa*, e o poema **Muerte del maestro de Santiago**, representa a estrutura *omega*, pois o personagem que começa falando no *romance* relata sua própria morte, e a sequência narrativa é inversa à ordem cronológica dos fatos.<sup>98</sup>

Com relação à versificação dos *romances viejos*, há muita polêmica entre o uso de versos de dezesseis sílabas ou de oito sílabas. A lírica tradicional também teve um papel importante na métrica dos *romances*.

Os editores também adotam duas posturas: uns respeitam os versos assonantes de dezesseis sílabas, com cesura, ou seja, uma pausa central que os divide em duas partes ou hemistíquios, de oito sílabas cada um. Outros editores determinam imprimir os romances em versos de oito sílabas, resultando em versos pares assonantes e ímpares livres.

Assim como Armistead, em seu *Romancero* (1994, pp. 3-4), também escolhemos para este trabalho as versões impressas com dezesseis sílabas pois, além de ser uma prática tipográfica atual, existem várias razões. O autor citado fundamenta sua

---

<sup>98</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 29.

escolha: a tradição poética, já que as prováveis origens épicas do gênero eram escritas na época medieval em versos anisossilábicos com cesura, portanto, os *romances* herdariam essa métrica, que justificaria sua edição em versos de dezesseis sílabas. A tradição literária nos confirma que os poetas dos séculos XV e XVI, quando glosam os *romances*, utilizam em geral dois versos de oito sílabas como base de cada uma das estrofes da sua glosa, dando-nos a entender que compreendiam o verso duplo octossilábico como a unidade básica do *romance*. Razões linguísticas, pois com frequência esses versos de dezesseis sílabas constituem uma sentença com sentido próprio e completo. Finalmente, critérios musicais, já que as poucas melodias antigas que se conservam, os testemunhos antigos de Antonio de Nebrija, na *Gramática castellana*, de 1492, assim como as palavras respeitáveis de Francisco de Salinas<sup>99</sup>, na sua importante obra *De Música*, avaliam a existência de versos de dezesseis sílabas com forte pausa central, como pé métrico básico nos *romances* cantados.<sup>100</sup> Na tradição oral moderna os *romances* costumam ser cantados com melodias cujas frases musicais contêm dezesseis ou trinta e duas sílabas. Esta versificação de dezesseis sílabas não aparecerá nem nas criações de finais do século XVI, nem em nenhum outro *romance* posterior, onde a base métrica é sempre o octossílabo, como aparece no *Romancero Nuevo* e nas obras dos dramaturgos e poetas do século de Ouro.

Em muitos *romances* encontramos versos de sete e de nove sílabas entre os octossilábicos, o que faz pensar que são defeituosos ou imperfeitos, mas podem ser regularizados com recursos métricos como diérese (alongamento silábico) ou sinalefa (transformando duas sílabas em uma), e também com uma licença poética especial que o *Romancero* herdou da épica, a adição de um *-e*, chamado *-e* paragógico no final dos versos, sem justificativa etimológica, que é utilizado também para regularizar a rima.<sup>101</sup>

O filólogo e escritor Pedro Henriquez Ureña fez importantes estudos sobre as versificações tipicamente hispânicas: a versificação *amétrica*, na qual os versos não têm medida fixa e flutuam dentro de certos limites, e a versificação "puramente rítmica, acentual, donde [...] la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la

---

<sup>99</sup> Francisco de Salinas: musicólogo espanhol (1513-1590) e catedrático na Universidade de Salamanca. Na sua obra teórica *De Musica libri VII* (Sete livros sobre música) reuniu muitos temas folclóricos, produto da sua investigação.

<sup>100</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, p. 86-89.

<sup>101</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 4.

música o al menos con el origen lírico de los versos", aspectos que podem ser vistos no *Romancero*.<sup>102</sup>

Como os *romances* eram geralmente cantados, as aparentes irregularidades podiam ser corrigidas durante a interpretação, por exemplo, alongando sílabas, usando repetições, deslocando acentos, e assim era possível ajustar o texto com a música.<sup>103</sup>

Com relação à rima, na maioria dos *romances* é assonante, porém, os textos mais antigos possuem rima consonante. Há opiniões sugerindo que em sua origem a rima dos poemas era consonante e depois foi mudando para assonante, provavelmente porque eram imitações ou recriações realizadas por poetas cortesãos. A "regularização" do poema era realizada com o *-e* paragógico ou com o deslocamento acentual. Armistead também declara que os poemas do *Romancero* estão constituídos por um número indefinido de versos, e nos tratados de música do século XVI era comum encontrar os versos octossilábicos dos *romances* agrupados de quatro em quatro, de acordo com a maneira em que eram cantados.<sup>104</sup>

Luis de Narváez explica detalhadamente em sua obra *Delfín de música*, de 1538, como eram cantados os *romances*: "de cuatro en cuatro pies se cantan", onde *pie* equivale a *octossílabo*.<sup>105</sup>

Conforme Armistead, nos poemas mais antigos, no mesmo *romance*, pode observar-se reiteradamente a mudança de assonância, sinal que se vincula com sua dependência da épica, mais com um possível remanescente da divisão estrófica primitiva. Alguns *romances* tiveram forma paralelística, como o poema **Lanzarote y el ciervo de pie blanco**. Outros, como **La dama y el pastor**, tiveram um duplo processo, pois era um *romance* octossilábico em sua origem, mas a maioria das versões que chegaram até nós derivam de sua refundição em um *villancico*<sup>106</sup>, que com os anos sofreu mudanças, aproximando-se novamente da forma octossilábica. Na tradição oral moderna muitos *romances* são cantados com estribilho, dividindo os poemas em estrofes.<sup>107</sup>

As características deste gênero singular foram resumidas por Colin Smith:

<sup>102</sup> HENRÍQUEZ UREÑA. *Estudios de versificación española*, p. 16.

<sup>103</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 5.

<sup>104</sup> Ibidem, p.5

<sup>105</sup> CIROT. *Le mouvement quaternaire dans les romances*, p. 103-142

<sup>106</sup> Villancico: composição poética popular com estribilho. As de tema religioso são cantadas no Natal.

<sup>107</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 6

Comprensión estilística, concisión y poder dramático, extremada llaneza de lenguaje, falta de símiles complejos, metáforas y otros recursos estilísticos, un mensaje implícito, más bien que explícito, falta de didacticismo, y de religiosidad, y una capacidad única de tocar una gran variedad de emociones humanas.<sup>108</sup>

O estilo do *Romancero* é muito peculiar, tanto na linguagem como nos recursos expressivos. Ele tem sua própria poética e traços característicos.

O *Romancero Viejo* conserva traços fonéticos arcaicos, como a letra *f* inicial (*fidalgo* por "hidalgo", *fijo* por "hijo", *fizo* por "hizo"), observando que não é utilizada de modo sistemático, senão em forma ocasional. Também encontramos formas verbais arcaizantes (*hinquedes* por "hincad", *habedes* por "habéis", *vayades* por "vayas"), e formas léxicas arcaicas (*dende* por "desde", *non* por "no", *ansí* por "así"). Esses traços, provavelmente deviam ser restos arcaizantes da antiga linguagem dos *romances viejos*, e chegaram a ser características autênticas do gênero. Muitos autores que compõem *romances* imitando os poemas antigos ou tradicionais utilizam estes traços em suas imitações.<sup>109</sup>

Estilisticamente, o *Romancero viejo* possui simplicidade e essencialidade, pois elimina tudo que é supérfluo com o objetivo de obter maior expressividade. Muitos poemas começam *in medias res*, entram no tema de modo bastante súbito, fixam a atenção em um momento determinado da ação, prescindindo de informações e dos antecedentes, por serem já conhecidos do público, e depois interrompem a história antes do desenlace, ou têm um desenlace não muito claro, abrupto.

Não obstante a utilização do *fragmentarismo* narrativo (desenlaces abruptos e suspensos), os poemas conseguem vivacidade e energia na narração, extraordinária intensidade e brilho. A finalidade dos *romances* com este recurso não era o relato da história em si, mas expor aos ouvintes uma determinada situação ou momento, aguçando a imaginação, despertando suas emoções e fazendo-os participar do poema.

A sobriedade dos recursos poéticos resulta em descrições concisas e realistas, quase com ausência total de elementos sobrenaturais ou fantásticos.

Muitas vezes objetos ou pessoas são descritos por meio de comparações líricas, metafóricas ou com alusão a outros objetos, atribuindo àqueles as qualidades desses últimos. O uso de epítetos épicos ou adjetivos caracterizam ou ponderam o herói, o rei ou outro personagem.

<sup>108</sup> SMITH. *On the Ethos of the Romancero Viejo*. P. 6.

<sup>109</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, pp. 24-25.

A simplicidade dos recursos expressivos se manifesta na sintaxe também, as frases não ultrapassam os quatro versos. Os verbos são mais abundantes que os substantivos, e estas duas categorias aparecem mais que os adjetivos.

Os *romances* utilizam imagens sensoriais e empregam recursos comuns à lírica tradicional, como a exclamação e a interrogação, que lhes conferem intensidade rítmica e expressão emotiva.

Um elemento bem destacado dos *romances* é o caráter dialogado, de preferência o estilo direto, que se desenvolve entre dois ou mais personagens em uma prolongada troca de perguntas e respostas, contudo, em outras ocasiões o diálogo está implícito pois uma só pessoa se expressa dirigindo-se a um ou vários interlocutores, ainda que não se manifestem no poema.

Outro traço singular dos *romances* está relacionado com o tempo cronológico. Resulta claro que os sucessos ou histórias referidos correspondem ao passado, mas os poemas os relatam quase sempre em tempo presente, acentuando o impacto evocativo e emocional dos ouvintes. O uso dos tempos verbais presente e pretérito imperfeito é muito frequente no *Romancero*, em contextos narrativos ou descritivos nos quais deveriam ser utilizados os tempos presente e pretérito indefinido, o que dá continuidade e permanência à ação. Alguns comentaristas têm sugerido que sua utilização teria valor de distanciamento ou atenuação da realidade, idealizador ou de cortesia.<sup>110</sup> Esta alternância na utilização dos tempos verbais e as mudanças de perspectivas temporais outorga dinamismo expressivo à narração.<sup>111</sup>

Entre os recursos literários do *Romancero* é possível apreciar o uso de repetições léxicas, a reiteração de uma palavra que faz sobressair aquilo em que o leitor deve prestar mais atenção, ou a repetição de uma família de palavras no mesmo poema e a aliteração, reiterando foneticamente uma letra ou uma sílaba.

Também são comuns as reiterações de significado, isto é, o uso de repetições semânticas, ou repetência de estruturas gramaticais em construção paralela, bem característica da composição oral, para reforçar a ligação dos versos.

Para Menéndez Pidal, a reiteração é o recurso expressivo que mais caracteriza o estilo épico-lírico dos *romances*, comparando-os com o estilo épico das *gestas*.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 25

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>112</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *El Romancero*. p. 78.

Segundo a professora Ruth Weber, "existen "fórmulas" y patrones de construcción recurrentes, repeticiones que forman un verso o se extienden a varios."<sup>113</sup> Como resultado de seu estudo, ela comprovou que "la dicción formulística" é uma característica peculiar da poética dos *romances*, e esta linguagem poética é utilizada pelos poetas para expressar todos os acontecimentos e situações fundamentais do poema. A professora Weber classificou as fórmulas em seis categorias, conforme com a função que desempenham:<sup>114</sup>

1- Fórmulas de introdução ao diálogo: "Cuando el rey aquesto oyera", "Desde aquesto oyera el rey", "Doña Lambra que esto oyera".

2- Fórmulas de diálogo: "Allí hablara el buen rey", "De esta manera ha hablado", "Respondiera el buen rey".

3- Fórmulas de ação: "En los reinos de León", "Comienza a cabalgar".

4- Fórmulas adjetivais: "De Francia la natural", "flor de la caballería".

5- Fórmulas adverbiais: "Día era de reyes", "A las orillas del mar", "Por sus jornadas contadas".

6- Fórmulas miscelâneas: "Hija es del emperador", "Los que comedes mi pan".

Em sua tese doutoral, Orest Robert Ochrymowycz discorda da professora Weber na classificação rígida das fórmulas encontradas nos *romances* e afirma que "Las fórmulas no son expresiones estáticas limitadas a una función, sino que son flexibles y se pueden utilizar para expresar distintos matices de sentido según el contenido en que se emplean, es decir, son universales."<sup>115</sup>

Paul Zumthor também comenta o estudo realizado pela professora Weber sobre o *Romancero*, que "se baseava numa concepção rigorosa: a fórmula é uma prova necessária e absoluta de oralidade; sua presença exclui a intervenção do escrito, senão a título de simples relatório da performance."<sup>116</sup>

Zumthor desenvolve o tema do "estilo formular" das produções poéticas antigas, e esclarece como a utilização deste recurso estilístico é mais característico das obras orais, e compreende mais do que entendemos como definição de *fórmula* poética: grupo de palavras utilizados com regularidade nas mesmas condições métricas que expressam sempre a mesma ideia, ou a ideia essencial.<sup>117</sup> Zumthor afirma:

<sup>113</sup> WEBBER, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. p. 235, 273 e 274.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 235, 273 e 274.

<sup>115</sup> OCHRYMOWYCZ, *Aspects of Oral Style in Romances Juglarescos of the Carolingian Cycle*, p. 95.

<sup>116</sup> ZUMTHOR, *A Letra e a Voz, a "literatura" medieval*, p. 192.

<sup>117</sup> Definição tradicional de Milman Parry, referida para as fórmulas da épica.

O texto escrito, uma vez que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro. Já o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência presente da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos. Neste sentido, pode-se nos textos dos séculos XII e XIII que usam o estilo formular, considerar este uma marca do arcaísmo - mas um arcaísmo mantido, na prática de numerosos poetas, pelo sentimento que eles tinham das próprias exigências da voz performancial. [...] É mais na perspectiva de uma arte dominada pelos ritmos e pela investigação de harmonias sonoras que se deve considerar o "formulismo". [...] <sup>118</sup>

Zumthor também escreve:

*Formulismo* faz referência a tudo que, nos discursos e modos de enunciação próprios a tal sociedade, tem a tendência de incessantemente redizer-se em termos bem pouco diversificados, de reproduzir-se com ínfimas e infinitas variações - essa crescente reiteração verbal e gestual, característica de nossa oralidade cotidiana "selvagem", conversações, rumores, trocas fáticas. Num sentido mais estrito, o "formulismo" é a funcionalização dessa tendência, com finalidades oratórias, jurídicas, poéticas. <sup>119</sup>

O autor analisa o *formulismo* e observa:

O formulismo poético funciona com a ajuda de modelos de diversas ordens, sintáticos rítmicos, semânticos, operando de maneira gerativa na constituição do texto, produzindo superficialmente sequências ao mesmo tempo esperadas e muitas vezes imprevisíveis. [...] O formulismo, porém, envolve mais o discurso como tal do que sua organização de linguagem; e, na prática, concerne mais à performance do que à composição. [...] O formulismo em poesia é, portanto, redundância fortemente funcionalizada e fortemente estilizada. <sup>120</sup>

No "formulismo poético", o poeta faz a sua escolha de determinada *fórmula* seguindo critérios de versificação mais do que pelo sentido semântico. As *fórmulas* são sintagmas que o poeta cria para facilitar sua produção, usando-as como ideia essencial (o que permanece se retiramos da frase tudo o que foi utilizado por questões de estilo) e ao mesmo tempo para economizar espaço nos versos. Esta técnica de composição oral, além de facilitar a memorização, possibilita ao intérprete um espaço de tempo maior para sua performance.

As *fórmulas* podem ser universais, válidas para situações idênticas em vários *romances*, como parte de uma retórica própria do gênero, das quais o poeta ou intérprete

<sup>118</sup> ZUMTHOR, *A Letra e a Voz, a "literatura" medieval*, p. 193, 194 e 198.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 195.

faz uso em qualquer momento ou situação, ou específicas, utilizadas de modo concreto em alguns poucos poemas e que parecem ter emigrado de um texto a outro. Neste último caso podemos citar os poemas *Fontefrida* e *La dama y el pastor*, cuja fórmula "las palabras que me dijo" parecem constituir outro fenômeno verificado nos *romances*, a "contaminação". Pode ser considerada um procedimento inconsciente que se realiza no processo de transmissão oral. Desde muito tempo atrás se observa a fusão de dois ou mais *romances*, ou fragmentos de *romances* diferentes nas versões orais peninsulares, como se o primeiro ou mais antigo *romance* servisse de prólogo do segundo.<sup>121</sup>

Resulta difícil determinar as causas que propiciam essas contaminações, que em geral são inconscientes e involuntárias. A verossimilhança temática pode ser a explicação para os textos contaminados que falam o mesmo assunto. Mas, por qualquer motivo que seja causada a contaminação, esta sempre modifica o fato narrado, de modo accidental ou substancial, ou seja, o *romance* produto de contaminação não relata a mesma história que o *romance* sem contaminar. A influência do "formulismo" e da "contaminação" na transmissão oral dos *romances* pode ser considerada parte de um processo criativo.<sup>122</sup>

Outro fenômeno produzido no *Romancero*, se bem que referido a uma tradição concreta, é a *descristianização* de alguns textos da tradição oral moderna sefardita. Bénichou (1968, pp. 268-269) estudou sobre a descristianização nos romances do Romancero Tradicional. O fenômeno é comparado, as vezes, com o eufemismo. É conveniente esclarecer que a comunidade dos sefarditas não eliminava os elementos cristãos dos poemas, mas reinterpretava do seu modo o mundo de cavalaria cristão, substituindo, muitas vezes, termos da cultura católica que lhes resultavam incompreensíveis, por figuras mais familiares à sua cultura. Este fenômeno mostra também que o processo de transmissão oral é capaz de mudar o texto dos *romances*.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 27.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 28

<sup>123</sup> Ibidem, p. 28..

## 2. 2 - *Romancero Viejo, Romancero Nuevo, Romancero Vulgar, Romancero Tradicional.*

Para compreender a utilização do termo *viejo* referindo-se aos *romances* é interessante lembrarmos do nascimento das línguas *romances*, que coincide com a desintegração do Império Romano Ocidental, no século V. A cultura clássica romana encontra amparo nos mosteiros, onde permanecerá durante toda a Idade Média. O latim falado fora desses recintos vai-se debilitando e termina gerando as diferentes línguas *romances*, cuja diferenciação era de base regional. Em cada povo, o *romance* acompanha a vida do homem comum, do camponês, do guerreiro, afastando-se cada vez mais do latim clássico ou do âmbito eclesiástico.

A Península Ibérica cai sob o domínio dos visigodos, no século V, mas sofre também a invasão dos mouros, a partir de 711. O domínio árabe consolida-se e, devido a uma relativa tolerância religiosa, pode-se notar a presença não apenas de árabes, mas também de judeus, inclusive durante o período da Reconquista, até sua expulsão em 1492 por ordem dos Reis Católicos, Fernando e Isabel, tendo como resultado a manifestação de numerosas expressões artísticas e religiosas.

Várias línguas se diferenciaram na Península Ibérica, como o catalão, o galego-português, o sefardita ou judeu-espanhol (dos judeus que conviviam tanto com os cristãos quanto com os mouros) o mozárabe (dos cristãos que conviviam no Califado muçulmano), e o castelhano, adotado posteriormente como idioma nacional: o espanhol.

Castela centraliza o esforço cultural, social e político frente aos muçulmanos, mas em todos os outros reinos há uma atitude integradora e comprometida, exposta nos *cantares de gesta*, no *Mester de Clerecía*, no *Mester de Juglaría*, da lírica mais culta e a popular, plenos de historicidade e realismo, que darão origem ao *Romancero*.

O nome *romance* inicialmente era um adjetivo e tem sua origem vinculada à língua utilizada, o latim vulgar ou *romanice loqui*, na época do Império Romano. Nos séculos XIII e XIV aparece como *romanz* ou *romance*, para significar uma obra literária em língua vernácula não em latim, como no poema de *Mio Cid*, no livro de Apolonio, na obra de Gonzalo de Berceo, nas *Siete partidas* de Alfonso el Sabio e no *Libro del Buen Amor*. (PUÉRTOLAS, 1992, p. 5).

Com o tempo, a expressão fica substantivada para denominar a obra versificada, fracionada dos *cantares de gesta*. Na segunda metade do século XV a palavra *romance* "tenía también un sentido más específico: denominaba un cierto tipo de poemas

narrativos cantables, con unas características formales determinadas". (ARMISTEAD, 1994, p. 3), ou seja, na Península Ibérica significava o mesmo que hoje: poemas narrativos breves, canções semi-épicas, semi-líricas, que possuem grande variedade temática, tendo substituído os *cantares de gesta* no gosto popular. Eram declamados, cantados ou às vezes intercalando-se canto e declamação, acompanhados de instrumentos musicais e, muitas vezes, de dança. Por analogia, a palavra *Romancero* significa coleção de *romances*.

Como observamos no início desse trabalho, a palavra *viejo* já era usada nos primeiros testemunhos dos *romances* escritos, pois os impressores de *pliegos* e de coleções, assim como os glosadores e/ou os impressores de coleções qualificam de "viejo", "muy viejo", ou "el más viejo" algum ou alguns dos *romances*. O termo "viejo" também tem sido utilizado desde os primeiros estudos dos *romances* para referir-se àqueles de origem medieval, pois já constam nas coleções dos séculos XV e XVI, são considerados de longa data e teriam subsistido oralmente.<sup>124</sup>

No *Romancero Viejo* apresenta-se o inconveniente para determinar o verdadeiro medievalismo desses poemas. Armistead explica esta situação:

Nuestro conocimiento del romancero antiguo -el de los siglos XV al XVI- está mediatizado por dos circunstancias: a) las peculiaridades de su condición de poesía para cantar y de su transmisión mayoritariamente oral, y b) el carácter tardío y selectivo de los testimonios más antiguos que poseemos. De ahí que lo que se suele llamar romancero viejo sea en la práctica solo el romancero del que nos han llegado testimonios más antiguos; siendo éstos además notablemente tardíos: sólo unos pocos textos fueron copiados en manuscritos medievales, de finales del siglo XV; y la mayoría están manuscritos o impresos ya en el siglo XVI. [...] Por ello, hoy suelen considerarse viejos [...] los romances documentados entre fines de la Edad Media y mediados del siglo XVI (sin entrar en el problema de si fueron compuestos en la Edad Media o en los primeros años de ese siglo), más los que conocemos exclusivamente por versiones orales modernas pero sospechamos de venerable antigüedad porque recrean algún episodio de la poesía culta medieval de otros países o tienen equivalentes en la baladística internacional.<sup>125</sup>

Com relação aos *romances nuevos*, esta definição refere-se aos poemas escritos a partir de 1580, imitando a forma métrica e algumas convenções literárias dos poemas *viejos*, tais como o arcaísmo linguístico, mas com uma temática diferente, com maior ênfase nos temas amorosos, comuns na poesia, na prosa e no teatro da época, com o uso

<sup>124</sup> ARRIZABALAGA, *Romancero*, 2004, p. 9.

<sup>125</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, pp. 7-8.

da rima consonante como modificação formal. Figuras destacadas como Lope de Vega e Luis de Góngora foram poetas que escreveram *romances nuevos*. Devemos destacar que muitos poemas tiveram difusão como anônimos, apesar de que eram produto de autores reconhecidos, mas, através desse anonimato era manifesta uma das características do *Romancero Viejo*. Com muita probabilidade, a maior parte desses *romances nuevos* foi escrita como poesia para ser cantada, e portanto, aprendida de memória e transmitida oralmente. Atualmente existem versões modernas de alguns desses poemas.<sup>126</sup>

Outra classe de *romances* é a produzida a partir do século XVII, escrita por compositores populares, difundida especialmente através de *pliegos sueltos* de ínfima qualidade. A maioria desses autores cantores eram pessoas "privadas de la vista", como se observa inúmeras vezes nos *pliegos*, por isso o *Romancero Vulgar* é identificado com os *Romances de ciego* e, como sua difusão era realizada por *pliegos* expostos para venda pendurados em um *cordel* (varal), também são chamados *Romances de cordel*. Os temas desenvolvidos pelo *Romancero Vulgar* interessavam às classes populares, tais como histórias de prisioneiros, bandidos, salteadores, fatos da atualidade política, temas amorosos, como donzelas seduzidas, amores frustrados, e outros assuntos de interesse popular. O apogeu do *Romancero Vulgar* ocorre entre os séculos XVII e XIX, sendo que nas primeiras décadas do século XX era comum a figura do cego ambulante percorrendo os bairros de cidades e povoados cantando *romances* e vendendo os textos em impressos baratos.<sup>127</sup>

Como *Romancero tradicional* é conhecido o grupo de poemas transmitidos oralmente através do canto, ao longo dos séculos, correspondentes a todas as épocas e a todos os estilos. Uma característica deste *Romancero* é sua extensão geográfica, pois não se limita somente ao âmbito do castelhano, nem ao espaço da Península Ibérica, pois se cantam *romances* em catalão em galego, em português, e nas ilhas Canárias, em América (não somente Hispanoamérica, senão também no Brasil e Estados Unidos (Texas, Novo México, Louisiana), entre os sefarditas de Oriente e de Marrocos, e entre as comunidades judaico-sefarditas.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. 8.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

### 2. 3 - *Romances Juglarescos, Romances Trovadorescos ou Artificiosos, Romances Eruditos, Romances Artísticos ou Modernos.*

O professor Ramón Menéndez Pidal considerava que o *Romancero* representava diferentes estilos poéticos, e utilizava certos vocábulos para referir-se aos *romances* que pertenciam a cada um deles.<sup>129</sup>

Os *Romances Juglarescos* são os considerados originalmente compostos pelos jograis, poetas cantores profissionais, a partir de desprendimentos temáticos dos *cantares de gesta*. Neles predomina a temática referente às aventuras dos heróis da épica castelhana, da França, da Bretanha e, claro, do Cid Campeador. Os chamados *Romances Trovadorescos* são os criados ou adaptados por poetas cortesãos, como Juan de Encina ou Gil Vicente e outros que ficaram no anonimato, cujos poemas são mais artificiosos, manifestam o gosto "popular" da época e têm um conteúdo mais lírico.<sup>130</sup>

A palavra *erudito* define certos *romances* de finais do século XV e inícios do século XVI, a maioria anônimos, baseados em crônicas medievais, textos da antiguidade greco-romana, histórias da Bíblia, com uma finalidade didática, pois apresentam histórias reais que podem ser usadas como modelos morais.<sup>131</sup>

O termo *artístico* é utilizado para o *Romancero Nuevo*, que está constituído por *romances* escritos por poetas cultos dos séculos XVI e XVII. Os autores Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo ampliam e renovam o conteúdo temático e os recursos formais dos *romances*. No século XVIII Juan Meléndez Valdés e Nicolás Fernández de Moratín cultivaram esse tipo de poemas.<sup>132</sup>

Durante o Romantismo muitos poetas manifestam grande interesse pelos *romances*, e nos séculos XIX e XX vários autores escrevem e recriam *romances* cultos. Entre eles encontramos o Duque de Rivas (*Romances Históricos*, 1841), José Zorrilla (*Poesías y Romances de José Zorrilla*, 1837), Antonio Machado (*La tierra de Alvar González*, 1912), Miguel de Unamuno (*Romancero del destierro*, 1928), Gerardo Diego (*El Romancero de la novia*, 1920), Federico García Lorca (*Romancero Gitano*, 1928), Dámaso Alonso (*Cancionero y Romancero español*, 1969) e Rafael Alberti (*Romance de la defensa de Madrid*, 1937).

<sup>129</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico. II*, pp. 3-201.

<sup>130</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 11.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 11.

## 2. 4 - Classificação dos *Romances Viejos*

Como já expressamos, muitas vezes é difícil definir tematicamente um determinado *romance*. Podemos observar um poema que trata de uma história amorosa que também narra um conflito entre pessoas de diferentes estamentos sociais. Também entre as diversas versões de um mesmo *romance* podem ser apreciados aspectos diferentes que são destacados. Quando os *romances* foram compostos tratavam um tema que era atrativo no momento, tais como a lembrança de um fato histórico ou bíblico que era facilmente identificado pelos ouvintes da época. Ao longo do processo da transmissão oral, os poemas receberam uma interpretação que os aproxima dos interesses dos novos destinatários. Com o passar dos séculos, aquilo que interessava o público e a identidade de seus protagonistas na época em que foi composto o *romance* vão perdendo lugar para novos detalhes mais interessantes, desviando a atenção dos sucessos e personagens históricos para aspectos mais vigentes e universais, com maior ênfase nos fatos e os conflitos humanos na ordem familiar e sua repercussão social.

Os editores antigos já tinham dificuldades para classificar tematicamente os *romances*. Martin Nuncio, no prólogo do *Cancionero de romances sin año* faz a tentativa de ordenação histórica, que logo abandona.

Quando começam os estudos sobre o *Romancero*, no século XIX, os editores e os estudiosos tentaram ordenar ou classificar os poemas. A classificação tradicional dos *romances*, de tipo temático, inicia-se com a edição da obra de Wolf e Hofmann, *Primavera y Flor de Romances* (1856). Marcelino Menéndez y Pelayo realiza algumas modificações em sua *Antología de poetas líricos castellanos* (1945), e Menéndez Pidal, por meio de seus estudos sobre o *Romancero*, amplia e estrutura a classificação.<sup>133</sup> Com algumas variantes ou modificações a classificação mais aceita é a de Menéndez Pidal, utilizada geralmente como convenção, que mistura dois critérios: de origens (épica, histórica, etc.) e de conteúdo e estilo. (CATALÁN, 2001, pp. 137-40).

A seguir detalhamos uma classificação que adotamos para o presente trabalho, que segue em linhas gerais e com algumas variações a de Menéndez Pidal. Destacamos que no capítulo três apresentamos exemplos, tradução e comentários dos poemas que representam nossa tentativa de ordenação.

---

<sup>133</sup> PUÉRTOLAS, *Romancero*, p. 20.

1) **Romances de tema épico nacional**, agrupados em vários ciclos:

1-a) **Romances sobre el Rey Don Rodrigo y la pérdida de España**. Tratam do rei Don Rodrigo e sua paixão por Florinda, a Cava, filha do conde Don Julián, da vingança deste e a perda de Espanha em consequência da invasão árabe.

1-b) **Romances sobre Bernardo del Carpio**. Herói criado pela imaginação popular em oposição a Rolando, a quem vence, segundo a lenda.

1-c) **Romances sobre Fernán González**. Esforçado primeiro conde de Castela, e seus sucessores.

1-d) **Romances sobre los Infantes de Lara**. Poemas em torno à conhecida lenda do mesmo nome, também recolhida por uma *gesta* e refundida na *Crónica general*.

1-e) **Romances sobre El Cid**. Estes poemas são os mais numerosos e narram as "mocedades" e a juventude de Ruy Díaz de Vivar.

2) **Romances sobre tema épico de França e de Bretanha**. Correspondem a dois ciclos: o ciclo carolíngio, cujos poemas são inspirados em Carlos Magno, Rolando, Os Doze Pares de França e outros personagens da corte francesa; e o ciclo bretão, inspirados na corte do rei Artur de Inglaterra e as lendas e histórias inglesas.

3) **Romances Históricos**. Poemas sobre fatos ocorridos fora de Castela, utilizados para veicular as notícias narradas.

4) **Romances Fronterizos**. Poemas que tratam das guerras entre cristãos e mouros, em especial nos últimos tempos da Reconquista.

5) **Romances Novelescos y Caballerescos**. Entre estes poemas, que são os mais numerosos e heterogêneos, encontram-se os mais conhecidos *romances* de ficção, alguns inspirados na baladística internacional, com motivos folclóricos e lendas.

6) **Romances de tema Bíblico**. Poemas mais eruditos inspirados na Bíblia, muitas vezes adaptados à época e à região.

7) **Romances de tema Clásico**. Poemas cuja temática é a antiguidade greco-latina.

## **CAPÍTULO III**

### **TRADUÇÃO EM PROSA E COMENTÁRIOS DE ALGUNS *ROMANCES VIEJOS***

### 3.1 - ROMANCES DE TEMA ÉPICO

A épica nacional hispânica, poesia tradicional que louva os feitos heroicos dos antepassados, pode ser agrupada em vários ciclos, conforme o herói ou protagonista, ou pela matéria que trata. Os romances que desenvolvem o tema épico estão relacionados a algum ciclo hispânico, seja por refundições tardias de poemas épicos, seja por adaptação e versificação em metro de romance das lendas épicas que eram conhecidas através de crônicas. Na épica se misturam a realidade e a ficção e surge uma narrativa poética peculiar, onde uma visão do passado, semelhante a uma crônica versificada, permite a interpretação mítica e criativa de um sucesso ou personagem histórico.<sup>134</sup>

Muitos *romances* se originaram entre facções que procuravam louvar ou exaltar determinados personagens. Também alguns fragmentos de narrativas antigas extensas, de grandes epopeias, adquiriram vida própria, destacando algumas figuras importantes ou focando alguns episódios específicos para serem destacados.

Alan Deyermond afirma que "la épica surge como consecuencia del espíritu heroico que anima a una colectividad en el período de formación nacional", e os sucessos históricos da Península Ibérica assim o confirmam, além da necessidade popular de conhecer seus heróis e seus feitos notáveis. Conforme o autor, a épica é uma poesia narrativa com detalhes históricos, que lhe outorgam verossimilhança, e elementos dramáticos. E com relação aos *romances*, estes e os textos épicos "deveriam ser considerados como tratamientos alternativos de un mismo material heroico".<sup>135</sup>

Menéndez Pidal, quando defende sua tese de que os *romances* derivam da fragmentação dos *cantares épicos*, dos quais também derivaria sua forma métrica, apoia sua teoria nos numerosos *romances* relacionados a *Los siete infantes de Lara*, o *Cantar de Sancho II* e *Las Mocedades de Rodrigo*.<sup>136</sup> Conforme os estudos de Lacarra e Cacho Blecua isso não se aplicaria a todos os poemas épicos: "Sin embargo, sus innegables paralelismos no pueden ampliarse a todos los romances de materia épica."<sup>137</sup>

Compartilhamos o conceito de Menéndez Pidal, pois em certo momento histórico começa a decadência dos *cantares de gesta*, e destes desmembram-se episódios que os ouvintes achavam mais interessantes e atrativos, eram memorizados e

<sup>134</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. 53.

<sup>135</sup> DEYERMOND, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. 1 : Épica y romances, Obras de Referencia*, 7.

<sup>136</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal*, XI.

<sup>137</sup> LACARRA Y CACHO BLECUA. *Historia de la literatura española*, p. 321.

repetidos até serem popularizados, e assim formavam um poema separado dos poemas épicos medievais, dando origem ao *romance*. É evidente que a lírica também teve sua influência na formação deste novo gênero, pois através de um longo processo de tradições e transformações, além da flexibilidade da poesia oral, novos elementos foram se incorporando, seja na métrica, seja nos recursos estilísticos dos *romances*.

Samuel Armistead define o conceito com estas palavras:

Así el romancero viejo, desde los primeros momentos en que lo llegamos a conocer, se nos revela en íntima convivencia con la lírica tradicional. Y esta antigua interacción de los dos géneros, este mismo trasvase de elementos líricos a los relatos romanceriles, sigue manifestándose hasta la época actual.  
138

O romance, como manifestação poética oral, é um testemunho falado e cantado, como afirma Mircea Eliade: "tout ce qui a été dit, et ensuite retenu par la mémoire collective, appartient à la littérature orale. Car tous ces textes racontent, à leur manière, une histoire".<sup>139</sup> A transmissão oral explica as mudanças e variações dos *romances* que chegaram até nós, pois temos que considerar que cada poeta ou copista, voluntária ou involuntariamente, introduzia modificações nos textos. Desse modo, a criação dos primitivos *romances* teve a autoria de algum poeta que ficou no anonimato, mas com o decorrer dos anos esses poemas foram continuamente reelaborados, chegando a ser verdadeiras criações populares e coletivas.<sup>140</sup>

Consideraremos a seguir alguns romances que estão vinculados aos ciclos históricos, segundo sua datação cronológica. Esses *romances* incluem os poemas concernentes a:

a- **Don Rodrigo**, o último rei visigodo.

b- **Bernardo del Carpio**, herói legendário.

c- **Fernán González**, protagonista de um *cantar* e do poema *Mester de clerecia*

d- **Infantes de Salas** ou de Lara e sua triste lenda.

e- **El Cid Rodrigo Díaz de Vivar**, herói guerreiro do século XI. Esses *romances* originam-se nas diferentes versões do *Cantar de Mio Cid* e das *Mocidades de Rodrigo*.

No que concerne aos topônimos e antropônimos, todas as citações neste trabalho serão em espanhol.

<sup>138</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. XV.

<sup>139</sup> ELIADE, *Littérature Orale, Littératures Anciennes, Orientales et Orales*, p. 3. "Tudo o que foi dito, e em seguida retido pela memória colectiva, pertence à literatura oral. Porque todos esses textos dizem, em seu modo particular, uma história".

<sup>140</sup> ESTRELLA GUTIÉRREZ, *Literatura española con antología*, p. 80.

### 3.1. a- Romances sobre o rei Don Rodrigo

Os *romances* do rei Rodericus, Rodrigo ou Dom Rodrigo, conhecido como o último rei visigodo, cujo reinado estima-se entre 709 até 711, são de origem erudita, muitos deles baseados nas narrativas de *La Crónica Sarracina* ou *La Crónica del Rey Don Rodrigo*, de Pedro del Corral, escrita em 1430<sup>141</sup>. Na *Crónica*, segundo Deyermond "los acontecimientos se contrastan y se explican conforme al modelo medieval de la caída y la redención o la muerte y el renacimiento", e a conquista é "el castigo que extirpa la corrupción del antiguo reinado y prepara el terreno para un futuro glorioso".<sup>142</sup> Esses poemas descrevem a história do rei Dom Rodrigo e sua morte na batalha de Guadalete, quando os muçulmanos começaram a conquista da Península Ibérica, pondo fim ao reino visigodo.<sup>143</sup>

O *romance Seducción de la Cava* desenvolve uma temática de ampla repercussão na literatura hispânica, a saber o da sedução de Florinda pelo rei dom Rodrigo. Segundo a lenda, o rei Dom Rodrigo reina sobre a Península Ibérica e suas posses na África. Ele envia ao conde Julián, governador de Ceuta, para exigir dos mouros o pagamento de tributos, e, enquanto o conde está fora do reino, o rei comete um grande pecado ao violentar Florinda, conhecida como a Cava, filha do conde dom Julián. Cava, na tradição hispânica, entende-se como nome próprio da donzela, que compete ou convive com o nome Florinda, mas é também o arabismo *caba* "mulher desonrada". Isso provocou o desejo de vingança do pai, que traiu o rei e franqueou a entrada dos mouros na Península Ibérica. A presença dos muçulmanos no sul obrigou o rei a enfrentá-los e lutar na província de Cádiz, perto do rio Guadalete. O exército real foi vencido e o rei morreu, mas nunca foi encontrado o seu cadáver.<sup>144</sup>

Conforme Armistead, existem várias versões antigas desse romance.<sup>145</sup> Na *Primeira Silva* de Barcelona ele é apresentado com uma expressão literária mais culta, com elementos antigos. Na versão dos *Pliegos de Praga*<sup>146</sup>, cujo texto utilizamos, e em outros cancioneros: Timoneda<sup>147</sup> e Sepúlveda<sup>148</sup>, os detalhes se repetem quase sem

<sup>141</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Floresta de leyendas españolas: Rodrigo el último godo* vol. I, p. LXXXIX. O autor considera *La Crónica Sarracina* como a "primera novela histórica española".

<sup>142</sup> DEYERMOND. *The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the Estoria de España*, p. 345.

<sup>143</sup> <https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/06/13/rodrigo-el-ultimo-rey-de-los-godos/>

<sup>144</sup> <https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/06/13/rodrigo-el-ultimo-rey-de-los-godos/>

<sup>145</sup> ARMISTEAD, *Romancero*. P. 134.

<sup>146</sup> *Pliegos de Praga* LV (II, 117), 1960.

<sup>147</sup> TIMONEDA, *Rosas de Romances*, por Juan Timoneda. 1963.

<sup>148</sup> SEPÚLVEDA, *Cancionero de Romances*. 1967.

variantes. Em outras versões há outros elementos que se incorporam motivados pela tradição.



1. <http://www.historiareimilitaris.com/web/index.php/secciones/medieval/910-batgua>
2. Capa de *La Crónica del rey don Rodrigo*, publicada por Juan Ferrer em 1549, contando os feitos lendários de Rodrigo. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodrigo>
3. [http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/grandes\\_reportajes/7310/batalla\\_del\\_guadalete.html](http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/grandes_reportajes/7310/batalla_del_guadalete.html)

### Seducción de la Cava

- 1 Amores trata Rodrigo, descubierta su cuidado  
a la Cava se lo dice, de quien anda enamorado:  
-Mira Cava, mira Cava, mira Cava que te hablo:  
darte he yo mi corazón y estaría a tu mandado<sup>149</sup>.-
- 5 La Cava, como es discreta, en burlas lo había echado<sup>150</sup>.  
Respondió muy mesurada y el rostro muy abajado<sup>151</sup>:  
- Como lo dice tu alteza debe estar de mí burlando.  
No me lo mande tu alteza, que perdería gran ditado<sup>152</sup>.-  
Don Rodrigo le responde que conceda en lo rogado
- 10 -Que d'este reino de España puedes hacer tu mandado.-  
Ella hincada de rodillas, él está enamorando;  
sacándole está aradores<sup>153</sup> de las sus jarifes<sup>154</sup> manos.  
Fuese el rey dormir la siesta, por la Cava había enviado;  
cumplió el rey su voluntad mas por fuerza que por grado<sup>155</sup>,
- 15 por la cual se perdió España por aquel tan gran pecado.

### Sedução da Cava

De amores trata Rodrigo, descoberta sua preocupação  
disse isso à Cava, por quem está apaixonado:  
-Olha Cava, olha Cava, olha Cava que te falo:  
hei de dar-te meu coração e ficaria a tua disposição.-  
A Cava, como é discreta, o tomou como brincadeira.  
Respondeu muito cortês e o rosto muito inclinado:  
-Assim como diz sua alteza deve estar zombando de mim.  
Não me ordene sua alteza, que perderia grande dignidade.-  
Dom Rodrigo lhe responde que conceda o que lhe pediu  
-Que neste reino de Espanha podes fazer teus desejos.-  
Ela está de joelhos, ele a está seduzindo;  
tirando está os parasitas das suas lindas mãos.  
O rei foi dormir a sesta, e tinha mandado chamar Cava;  
cumpriu o rei a sua vontade, mais à força do que com o  
consentimento dela,  
em razão disso perdeu-se a Espanha por aquele grande pecado.

<sup>149</sup> Mandado: nos versos 4 e 10 corresponde a desejo, ordem.

<sup>150</sup> Em burlas lo havia echado: a donzela tomava a atitude como brincadeira.

<sup>151</sup> Rostro muy abajado: sinal de castidade

<sup>152</sup> Gran ditado: "dictado", aqui no sentido da dignidade da mulher honrada, que ela logo perderá.

<sup>153</sup> Aradores: refere-se aos parasitas da sarna, que formam sulcos debaixo da pele. Na Idade Média e nos séculos posteriores tirar os parasitas ou os piolhos era um sinal de intimidade entre as pessoas.

<sup>154</sup> Jarifes: lindas, elegantes.

<sup>155</sup> Mas por fuerza que por grado: o rei deitou-se com a Cava pela força, sem que a donzela consentisse.



1. <http://ficus.pntic.mec.es/~jmas0085/romances.htm>
2. <http://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.com.br/2013/06/la-cava-florinda-de-la-microhistoria-de.html>

### 3.1. b- Romances sobre Bernardo del Carpio

Bernardo del Carpio é um herói mítico e sua existência real parece não ter dados históricos para sustentá-la. Segundo Menéndez Pidal, sua lenda teria surgido no século XII, talvez como um herói "nacional" da Península Ibérica, em oposição aos feitos heroicos da épica francesa, que já eram muito conhecidos na época.<sup>156</sup>

Américo Castro, apoiado nas investigações de Menéndez Pidal<sup>157</sup> resume assim:

Hacia 1110 el monje de Silos protestaba en su Crónica contra los relatos épicos franceses que pretendían convertir a Carlomagno en libertador de España, porque el emperador no venció a los moros ni rescató de su poder el camino de Santiago; los españoles nada tenían que agradecer a Roldán y a su señor. A fines del siglo XII, un juglar español lanzó a Bernardo del Carpio contra los arrogantes franceses, en una batalla de Roncesvalles concebida desde el punto de vista español; en ella perece Roldán y huye Carlomagno."<sup>158</sup>

A lenda de Bernardo del Carpio foi recolhida em diferentes fontes historiográficas e existem várias versões, tais como a *Primera Crónica General*, *Crónica del Tudense* e a *Crónica del Toledano*. Miguel de Cervantes também conta sua história na fala de Don Quixote:

“... y como es cosa ya averiguada que todos o los más caballeros andantes y famosos, uno tenga gracia de no poder ser encantado, otro de ser de tan impenetrables carnes, que no pueda ser herido, como lo fue el famoso Roldán, uno de los Doce Pares de Francia, de quien se cuenta que no podía ser ferido sino por la planta del pie izquierdo, y que esto había de ser con la punta de un alfiler gordo, y no con otra suerte de arma alguna; y así, cuando Bernardo del Carpio le mató en Roncesvalles, viendo que no le podía llagar con fierro, le levantó del suelo entre los brazos, y le ahogó, acordándose entonces de la muerte que dio Hércules a Anteón, aquel feroz gigante que decían ser hijo de la Tierra; ...”<sup>159</sup>

Dom Miguel de Cervantes recupera aqui um episódio lendário da história da Península Ibérica. Segundo a lenda, no século VIII, Jimena, irmã de Dom Alfonso II, o casto, rei de Astúrias, se apaixona por Sancho Díaz, Conde de Saldaña.<sup>160</sup> O rei não aprova o relacionamento, mas Jimena e o conde casam-se em segredo. Dom Alfonso, sentindo-se traído, manda aprisionar o conde no castelo de Monzón e encerra sua irmã em um convento, onde nasceu Bernardo. O menino é levado ao castelo do rei,

<sup>156</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Bernardo del Carpio*.

<sup>157</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, p. 151-152.

<sup>158</sup> CASTRO, *España en su historia*, p. 129.

<sup>159</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Edición IV centenario, 2004, parte II, cap. 32, p. 801.

<sup>160</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Bernardo del Carpio*. P.186.

desconhecendo sua origem e a identidade de seus pais, e é instruído como cavaleiro, destacando-se pelo seu caráter valente e sua destreza com as armas. Passa a formar parte da escolta privada do rei e chega a salvar a vida dele em uma batalha.

Carlos Magno, Imperador do Sacro Império, exige vassalagem de seu aliado, o Rey de Astúrias, e envia um exército às terras hispânicas. Bernardo não aceita a exigência estrangeira e, sem que o rei saiba, ele e um grupo de soldados fieis vão a Roncesvalles para combater o exército francês, obtendo a vitória que, como bom vassalo, a entrega ao seu rei. Bernardo fica sabendo que não é um bastardo e que seus pais estão reclusos. Pede ao rei que os liberte e este entrega os pais já agonizantes.<sup>161</sup>

Os supostos restos do cavaleiro Bernardo del Carpio descansam na igreja de Santa María la Real, de Aguilar de Campoo, e próximo a ela encontra-se uma caverna, descoberta pelo cavaleiro Elpidio, onde se acredita que o herói esteve sepultado na antiguidade. Ainda hoje é mantido seu sepulcro e em sua lápide se encontram os dizeres: “*Aquí yace sepultado el noble y esforzado caballero Bernardo del Carpio, defensor de España, hijo de don Sancho Díaz, conde de Saldaña y de la infanta doña Ximena, hija del rey don Alfonso el II llamado el Casto. Murió por los años de 850*”.<sup>162</sup>

A tradição afirma que sob o reinado do rei Dom Alfonso II foi descoberta a tumba do Apóstolo Santiago, por um eremita, em Compostela, no ano 814, fato que converteu este lugar em um dos mais importantes centros de peregrinação cristã.<sup>163</sup>

Armistead insinua que a atitude do rei Don Alfonso II era manter a condição de bastardo de Bernardo para que, no caso de o monarca morrer sem descendência, a sucessão não fosse às mãos de Bernardo, filho da sua irmã, mas que seus reinos fossem às mãos dos monarcas franceses, pois o rei era casado com Berta, irmã de Carlos Magno.<sup>164</sup> A acusação parece ter sentido, pois Bernardo é herói antifrancês e suposto vencedor de Roncesvalles. O autor citado opina que o *romance* **Por las riberas de Arlanza** parece estar inspirado em um fragmento da *Primera Crónica General* e deve ter sido muito conhecido, dadas as numerosas versões que nos chegaram: no *Cancionero d'Évora*, no *Cancionero de Elvas*, em um *cartapacio* do século XVI conservado na Biblioteca de Palacio e em outro manuscrito do século XVII, cuja versão utilizamos.<sup>165</sup> No século XVI foi composta uma refundição artificial de desse *romance*,

<sup>161</sup> <http://hispanismo.org/historia-y-antropologia/19091-la-leyenda-de-bernardo-del-carpio.html>

<sup>162</sup> <http://www.bernardodelcarpio.org/asociacion/cueva/cuevadebernardo.html>

<sup>163</sup> <http://hispanismo.org/historia-y-antropologia/19091-la-leyenda-de-bernardo-del-carpio.html>

<sup>164</sup> ARMISTEAD, *Romancero*. P. 120.

<sup>165</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Bernardo del Carpio*. P. 186.

com rima consonante em *-ança*. Salinas fala sobre o poema em sua obra *De musica libri septem* (1577), também é citado por Francisco de Quevedo, em seus livros de rimas, e por Covarrubias, clérigo e escritor espanhol. Lope de Vega o utiliza em sua comédia *Mocedades de Bernardo del Carpio*. O romance não sobreviveu como tema independente na tradição oral moderna. (ARMISTEAD, 1994).

### Por las riberas de Arlanza

1 Por las riberas de Arlanza<sup>166</sup> Bernardo el Carpio cabalga  
 en un caballo morcillo enjaezado de grana<sup>167</sup>,  
 la lanza terciada lleva y en el arzón una adarga<sup>168</sup>;  
 mirábanle los de Burgos toda la gente admirada  
 5 porque no se le suele armar sino a la cosa señalada<sup>169</sup>.  
 También le miraba el rey que está volando una garza<sup>170</sup>;  
 decía el rey a los suyos: -Esta es una buena lanza<sup>171</sup>;  
 o era Bernardo del Carpio o era Muza el de Granada.-  
 Estando en estas razones Bernardo el Carpio llegaba;  
 10 sosegando va el caballo, mas no dejara la lanza<sup>172</sup>;  
 habló como hombre esforzado, desta suerte al rey hablaba:  
 -Bastardo me llaman, rey, siendo hijo de tu hermana;  
 tú y los tuyos lo dicen, que ningún otro lo osaba.  
 Cualquiera que tal ha dicho ha mentido por la barba<sup>173</sup>,  
 15 que ni mi padre es traidor ni mala mujer tu hermana,  
 que cuando yo fui nacido ya mi madre era casada.  
 Metiste a mi padre en hierros y a mi madre en orden sacra<sup>174</sup>  
 por dejar esos tus reinos a aqueos reyes de Francia<sup>175</sup>;  
 con gascones y leoneses y con la gente asturiana  
 20 yo iré por su capitán o moriré en la batalla.

<sup>166</sup> O fato sucedeu em Burgos e o rio que passa pela cidade é o Arlanzón.

<sup>167</sup> Morcillo: de cor preta avermelhada, enjaezado de grana: enfeitado de cor vermelha.

<sup>168</sup> Lanza terciada: lança colocada de forma diagonal, para arremeter com ela, arzón: parte dianteira da sela de cavalgar, adarga: escudo de couro oval ou de forma de coração.

<sup>169</sup> sino a cosa señalada: por algum motivo em especial.

<sup>170</sup> Está volando una garza: o rei está praticando o esporte da falcoaria.

<sup>171</sup> Esta es una buena lanza: pessoa hábil com as armas. Esta expressão converteu-se em frase proverbial e se diz com ironia de alguém que não se aprecia muito.

<sup>172</sup> Mas no dejara la lanza: Bernardo deteve o cavalo, mas continuou armado em atitude de ataque diante do rei, o que demonstrava um sinal de rebeldia.

<sup>173</sup> Ha mentido por la barba: mentiu com descaro, dito tão energicamente por um cavaleiro era como um desafio a duelar. Dirigida ao rei e aos seus constituía uma ofensa e falta de respeito.

<sup>174</sup> Ferros: o rei colocou o pai de Bernardo na prisão. Ordem sacra: ordem religiosa, a mãe está encerrada em um convento.

<sup>175</sup> Aquesos: arcaísmo de "aquellos".

### Pelas riberas de Arlanza

Pelas riberas de Arlanza cavalga Bernardo o Carpio  
 em um cavalo preto enfeitado de vermelho,  
 leva a lança preparada e na frente da sela um escudo;  
 os de Burgos olhavam para ele todos admirados  
 porque não é costume armar-se senão com motivo especial.  
 Também olhava-o o rei que está perseguindo uma garça;  
 dizia o rei aos seus: -Esta é uma boa lança;  
 ou era Bernardo do Carpio ou era Muza de Granada.-  
 Estando nestes raciocínios, Bernardo o Carpio chegava;  
 vai aquietando o cavalo, mas não deixara a lança;  
 falou como homem esforçado, deste modo falava ao rei:  
 Rei, me chamam bastardo, sendo filho da tua irmã;  
 tu e os teus o dizem, o que nenhum outro ousava.  
 Qualquer um que assim disse, mentiu com descaro,  
 pois nem meu pai é traidor nem má mulher a tua irmã,  
 pois quando eu nasci minha mãe já era casada.  
 Colocaste meu pai na prisão e a minha mãe na ordem sacra  
 para deixar esses teus reinos àqueles reis da França;  
 com gascões e leoneses e com o povo asturiano  
 eu irei como seu capitão ou morrerei na batalha.



1. Morte de Roldán em Roncesvalles, segundo David Aubert. *Chroniques des empereurs*, Bruxelles, 1462, Bibliothèque du marquis de Paulmy. Bibliothèque de l'Arsenal. <http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=roldan>
2. Carlos Magno encontra o corpo de Rolando (iluminura de Jean Fouquet em uma crônica francesa, meados do século XV). <http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=roldan>

### 3.1. c - Romances sobre Fernán González

A lenda sobre o mítico Fernán González é desenvolvida no *Poema de Fernán González*, texto anônimo do século XIII, custodiado no Monastério de San Lorenzo de El Escorial, e teve grande repercussão na literatura.<sup>176</sup> A forma em prosa do poema encontra-se na *Primera Crónica Geral*. A obra pode ter sido escrita por um clérigo do mosteiro de San Pedro de Arlanza, Burgos, pois a vida do herói desenvolve-se em torno desse lugar. O poema parece ter a finalidade de divulgar o culto ao sepulcro do herói, enterrado ali, e ganhar peregrinos e esmolos. Ramón Menéndez Pidal data o poema em 1255.<sup>177</sup> Entre outras fontes, podem ser citadas a *Historia Turpini*, incluída no *Codex Calistinus compostelano*, o *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy canônico de Santo Isidoro de León e depois bispo de Tuy, a *Rebus Hispanie Sive Historia Gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada, arcebispo de Toledo, e o *Liber regum*.<sup>178</sup> O hispanista Charles Carroll Marden fez em 1904 uma extraordinária edição crítica e paleográfica com uma interessante introdução e glossário, e pressupõe que o poema foi escrito em 1250.<sup>179</sup>

Conforme os estudos de Josué Villa Prieto:

El Poema de Fernán González es junto con el Libro de Alexandre el cantar de gesta más importante de la literatura castellana plenomedieval [séculos XI-XIII]. Su autor permanece en el anonimato, aunque muy posiblemente sea un clérigo asociado al monasterio de San Pedro de Arlanza. Como otras piezas del Mester de Clerecía, género a la que esta composición épica pero culta pertenece, se compone de 740 estrofas en cuaderna vía [estrofe da métrica espanhola utilizada pelo Mester de Clerecía, escola narrativa medieval que Gonzalo de Berceo iniciou no s. XIII] y verso alejandrino en hemistiquios septisílabos; gran parte de ellas se han disipado con el tiempo del único manuscrito incunabile conservado (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid, b-IV-21, ca. 1460- 1480 [...]), hecho que ha animado a muchos filólogos a reconstruir las pérdidas partiendo de las alusiones habidas en otras obras posteriores a su redacción primigenia, especialmente en la crónica de Alfonso X.<sup>180</sup>

A cópia do século XV não seria o documento mais antigo conservado, pois em 1960 foi encontrada uma telha com quinze versos do poema em castelhano antigo na

<sup>176</sup> [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH\\_24\\_002\\_150\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH_24_002_150_0.pdf)

<sup>177</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Reliquias de la poesía épica española*. 1951.

<sup>178</sup> GARCÍA VALDÉS, *El Chronicon mundi* de Lucas de Tuy. Edición crítica y estudio.

<sup>179</sup> CHALON. *Anuario de estudios medievales*, Vol. 9. 1974–79, pp. 351–362

<sup>180</sup> Dialnet-LaAlabanzaACastillaEnElPoemaDeFernanGonzalezCa1250-4193580.pdf

cidade de Villamartín de Sotoscueva (Merindad de Sotoscueva) na província de Burgos. A telha está datada no século XIV e portanto anterior á cópia do século XV.<sup>181</sup> Os romances sobre Fernán González são posteriores aos poemas de Gonzalo de Berceo (1198-1264) e seu modelo, o *Libro de Alexandre*. Assim como Alexandre teve como ideal de sua vida a libertação da Grécia do poder dos reis da Babilônia e da Pérsia, Fernán González é movido a tornar Castilla independente, estender seu território e defendê-la contra as incursões dos mouros, navarros e leoneses; também desejava proteger o mosteiro de San Pedro de Arlanza (onde supostamente descansam seus restos). "Con ayuda de los romances que desde el siglo XIV empiezan a circular sobre Fernán González, se constituye éste en figura preeminente de la Historia de Castilla, figura que casi se iguala, si no supera a veces, a la de su conterráneo el Cid Campeador."<sup>182</sup>

Conforme Armistead, o romance **Infancia de Fernán González** parece refundir poemas anteriores da lenda hagiográfica de San Eustaquio ou da lenda profana de Sancho Abarca. Do romance original somente chega até nós a breve versão que reproduzimos, do manuscrito de Juan de Pedraza segundo a edição de Rodriguez Moñino. (1963, pp. 5-7).<sup>183</sup>

A visão da monarquia visigoda está altamente idealizada esquecendo-se das disputas internas, culpando os muçulmanos de todos os males, devido ao sentimento de cruzada que o conde Fernán González caracteriza, e o convertem "en un arquetipo caballeresco al reunir el conjunto de virtudes que conforman el ideal de nobleza".<sup>184</sup>

No romance, a infância de Fernán González antecipa sua vocação de cavaleiro. Ele é criado por um misterioso carvoeiro que lhe ensina o uso das armas e lhe transmite suas habilidades como cavaleiro. Podemos observar o contraste entre sua infância humilde e sua grandeza posterior. A figura do carvoeiro tem conexão com a lenda de San Eustaquio, pois os filhos do santo são salvos por um carvoeiro. Essa profissão era muito humilde e talvez por isso o cavaleiro misterioso que rapta o infante se esconde por trás dela. Esse homem é enigmático, pois ensina a Fernán as artes de cavaleiro e não as de seu ofício. (ARMISTEAD, 1994, p.124)

<sup>181</sup> [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH\\_24\\_002\\_150\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH_24_002_150_0.pdf)

<sup>182</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--1/html/ff07f282-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernán-gonzález--1/html/ff07f282-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

<sup>183</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 124.

<sup>184</sup> Dialnet-LaAlabanzaACastillaEnElPoemaDeFernanGonzalezCa1250-4193580.pdf

Na lenda de Fernán González, ele é citado para ir às cortes pelo rei Sancho de León. O herói aproveita essa ocasião para reclamar o pagamento do cavalo e da ave de caça. Isto provoca a ira do rei, que o manda aprisionar. Mas, nesse *romance* parece que o chamado para ir às cortes não corresponde àquela circunstância da lenda, senão a outra posterior, pois na época dos supostos feitos narrados, Castilla era um condado dependente do reino de León, sem rei próprio. (ARMISTEAD, 1994, p. 124)

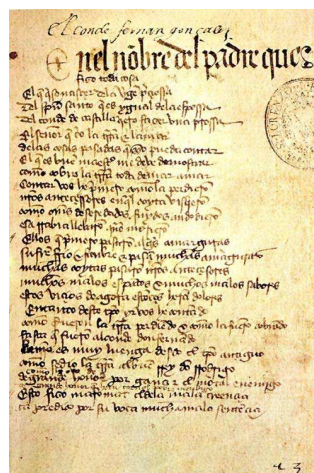
As produções históricas demonstram como as proezas heroicas dos protagonistas inspiraram outros heróis ao longo do tempo, tanto na Ilíada e na Odisseia, quanto nas crônicas da Península Ibérica elaboradas nas cortes dos séculos XIII a XIV, pois apoiam o processo de hegemonização do território ibérico, recuperado pela Reconquista. (RUCQUOI, 1995, p. 262)

### Infancia de Fernán González

1 En Castilla no habié rey ni menos emperador,  
sino un infante niño y de poco valor.<sup>185</sup>  
Andábanlo por hurtar caballeros de Aragón;  
hurtado le ha un carbonero de los que hacen carbón:  
5 No le muestra a cortar leña ni menos hacer carbón:  
Muéstrale a jugar las cañas<sup>186</sup> y muéstrale justador<sup>187</sup>,  
también le muestra a jugar los dados<sup>188</sup> y las tablas muy mejor.  
-Vámonos -dice-, mi ayo<sup>189</sup>, a mis tierras de Aragón;  
a mí me alzarán por rey y a vos por gobernador.

### Infância de Fernán González

Em Castilla não havia rei nem tampouco imperador,  
senão um infante menino e de pouco valor.  
Andavam por raptá-lo os cavaleiros de Aragão;  
sequestrado foi por um carvoeiro, daqueles que fazem carvão:  
Não lhe ensina a cortar lenha nem tampouco a fazer carvão:  
Ensina-lhe os jogos de destreza e o combate dos cavaleiros,  
também ensina-lhe a jogar dados e tabuleiro muito melhor.  
-Vamo-nos -diz-, meu aio, às minhas terras de Aragão;  
a mim me elevarão a rei e a vós a governador.



<sup>185</sup> Este verso é hipométrico. Rodríguez Moñino sugere repetir a palavra "niño" para corrigi-lo: "sino un infante niño, / niño y de poco valor". (1970, 504).

<sup>186</sup> Cañas: jogo de destreza de cavaleiros no qual os grupos que disputavam lançavam-se canas simulando lanças e tentando proteger-se dos contrários.

<sup>187</sup> Justador: que participa em *justas* ou combates a cavalo com lanças.

<sup>188</sup> Este verso é hipométrico, Rodríguez Moñino sugere como correção: "también a jugar los dados". (1970, 504).

<sup>189</sup> Ayo: nas casa nobres, era o homem encarregado de educar e cuidar das crianças e dos jovens.

1. [www.spanisharts.com](http://www.spanisharts.com)

Telha com quinze versos do poema em castelhano antigo na cidade de Villamartín de Sotoscueva, Burgos.

2. [castellavetula.wordpress.com](http://castellavetula.wordpress.com).

Primeira página do Manuscrito da Biblioteca de El Escorial (s. XV).  
El poema de Fernán González.

### Fernán González se niega a ir a las cortes

1 -Buen conde Fernán González, el rey envía por vos  
 que vayades a las cortes que se hacían en León;  
 que si vos allá vais, conde, daros han buen galardón:  
 daros ha a Palenzuela y a Palencia la mayor,  
 5 daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión,  
 daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón,  
 daros ha a Tordesillas y a torre de Lobatón  
 y si más quisiéredes, conde, daros ha a Carrión<sup>190</sup>.  
 Buen conde, si allá no ides, daros hían<sup>191</sup> por traidor.-  
 10 Allí respondiera el conde y dijera esta razón:  
 -Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no,  
 que yo no he miedo al rey ni a cuántos con él son.  
 Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son:<sup>192</sup>  
 d'ellos me dejó mi padre, d'ellos me ganara yo;<sup>193</sup>  
 15 los que me dejó mi padre poblélos de ricos hombres<sup>194</sup>,  
 las que yo me hube ganado poblélas de labradores<sup>195</sup>;  
 quien no tenía más de un buey dábale otro que eran dos;<sup>196</sup>  
 al que casaba su hija dole yo muy rico don;  
 al que le faltan dineros también se los presto yo.  
 20 Cada día que amanece por mí hacen oración;  
 no la hacían por el rey que no la merece, non:<sup>197</sup>  
 él le puso muchos pechos y quitáraselos yo.<sup>198</sup>

<sup>190</sup> As cidades citadas atualmente são da província de Palencia, e Tordesillas é da província de Valladolid.

<sup>191</sup> Daros hían: arcaísmo de habíam de daros = haviam de daros.

<sup>192</sup> Luis de Camões cita este verso em *Disparates da India* (1553), como expressão para caracterizar ricos e fanfarrões.

<sup>193</sup> D'ellos ... d'ellos: uns e outros. O verso converteu-se em expressão proverbial, como está documentado em cartas do século XVI, na *Floresta* de Santa Cruz e no *Vocabulario* de Correas.

<sup>194</sup> Hombres y labradores: estas formas indicariam que o resto dos versos diziam-se com -e paragórico.

<sup>195</sup> No verso 15: los: refere-se aos castelos e no verso 16: las: refere-se às vilas, ambos do verso 13.

<sup>196</sup> Ter um boi ou ter dois faz uma grande diferença. Um campesino com dois bois considerava-se rico porque podia lavar suas terras sozinho, sem depender de que lhe emprestassem ou lhe alugassem outro animal para juntar ao seu no trabalho.

<sup>197</sup> Non: arcaísmo de "no".

<sup>198</sup> Pechos: impostos ou tributos que eram pagos ao rei ou ao senhor dos bens ou fazendas.

### Fernán González nega-se a ir às cortes

-Bom conde Fernán González, o rei te chama,  
 para ir às cortes que se faziam em León;  
 que se vais lá, conde, te darão bom galardão:  
 te dará Palenzuela e Palencia a maior,  
 te dará as nove vilas, com elas Carrión,  
 te dará Torquemada, a torre de Mormojón,  
 te dará Tordesillas e a torre de Lobatón  
 e se mais quiserdes, conde, te dará Carrión.  
 Bom conde, se não fores lá, te teriam por traidor.-  
 Ali respondera o conde e dissera esta razão:  
 -Mensageiro és, amigo, não mereces culpa, não,  
 pois eu não temo ao rei nem a quantos com ele estão,  
 Vilas e castelos tenho, todos estão ao meu comando:  
 uns me deixou meu pai, outros eu ganhei;  
 os que meu pai me deixou povoei-os de ricos homens,  
 as que eu ganhei as povoei de lavradores;  
 quem não tinha mais de um boi, dava-lhe outro que são dois;  
 a quem casava sua filha dou-lhe eu dote muito bom;  
 a quem lhe faltam dinheiros eu também empresto-lhe.  
 Cada dia que amanhece por mim fazem oração;  
 não a faziam pelo rei, que não a merece, não:  
 ele lhes pôs muitos pesos e eu os tirei.



1. F.González. Obra de Juan Ricci. Mosteiro de San Millán de Yuso.

2. Escultura em Arco de Santa María de Burgos

[https://es.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A1n\\_Gonz%C3%A1lez](https://es.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A1n_Gonz%C3%A1lez)

O romance **Fernán González se niega a ir a las cortes** foi encontrado em várias folhas soltas, nos *Cancioneros de Galanes e de Romances*, na *Primera Silva*, e com certos agregados no *Cancionero* de 1550, cuja versão transcrevemos. No início do século XVII foi escrita outra versão para uma obra teatral, e Lope de Vega trabalha o texto em sua comédia *El conde Fernán González*. Isto demonstra que o romance era muito conhecido nos séculos XV, XVI e XVII, pois há numerosas citações, alusões e referências em fontes castelhanas e portuguesas da época.<sup>199</sup>

Fernán González responde de modo altaneiro ao mensageiro do rei Sancho I de León, que convocou as cortes para que o conde compareça. No verso 11, o conde confirma a inviolabilidade do mensageiro consagrada pelo direito medieval, diante do costume bárbaro de matar o mensageiro de más notícias. Este direito aparece em diversos *cantares de gesta* e *crônicas*, e chegou a ser usado como expressão proverbial, como em *Dom Quixote*<sup>200</sup>. Também é citado em glosas, comédias de Lope de Vega e de Calderón de la Barca e serviu de base para um romance de Quevedo.<sup>201</sup>

### 3.1. d - Romances sobre os Infantes de Salas (ou de Lara)<sup>202</sup>.

Os romances dos infantes de Salas (ou de Lara, segundo fontes mais tardias) relatam episódios de um ciclo épico castelhano muito antigo, referente a fatos ocorridos no século X. Seu cenário é Castilla e a corte moura de Córdoba. Numerosas fontes nos transmitem a lenda a partir de 1289.<sup>203</sup> Conforme Von Richthofen<sup>204</sup> e Armistead<sup>205</sup>, Menéndez Pidal reconstruiu, a partir de suas prosas em crônicas (a *Primera Crónica General*, a *Crónica de 1344* e algumas interpolações dos séculos XIV e XV, onde se incorporam alguns elementos tomados da lenda de Roldán) mais de quinhentos versos do primitivo poema épico dos infantes de Lara. Graças a esse trabalho podemos identificar os fatos narrados no extenso conjunto de romances que relatam distintos episódios da lenda dos infantes.

<sup>199</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 55.

<sup>200</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2004. Parte II, 10, p. 616. "Mensageiro, sois, amigo, no merecéis culpa, non."

<sup>201</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 131.

<sup>202</sup> Salas era a cidade natal dos Infantes, que pertencia à região de Lara.

<sup>203</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 130.

<sup>204</sup> VON RICHTHOFEN, *Une Critique textuelle concernant Roncevaux, les Infants de Lara et le Cid dans les Chroniques de Castille*. P. 151.

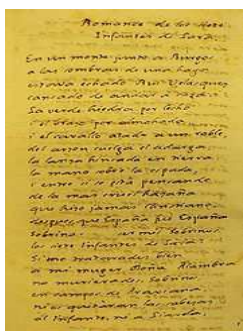
<sup>205</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 130.

A existência de alguns personagens que viveram no final do século X está bastante documentada. Menéndez Pidal, em seus trabalhos de investigação, nos informa o núcleo histórico da lenda dos Infantes de Lara. Na corte de Garci Fernández, no ano 987, vivia um nobre castelhano de nome Rodrigo Velásquez, que contrai núpcias com Dona Lambra. Muitos são convidados para as festas das bodas e entre eles Gonzalo Gustioz, sua esposa Dona Sancha (irmã de Dom Rodrigo) e seus sete filhos, os infantes de Lara. Durante a festa se produz um desentendimento, e posteriormente é morto um criado de Dona Lambra, despertando o ódio para com os infantes de Salas. Dona Lambra chora pela afronta à sua honra, e incita o seu marido a tomar vingança. Dom Rodrigo arma uma traição para que os infantes sejam mortos pelos mouros.<sup>206</sup>

Esse episódio da lenda é relatado no poema. O diálogo reproduzido reflete o caráter oral do *romanceiro* e nos apresenta a exigência de desagravo de Dona Lambra e a promessa de vingança de Dom Rodrigo contra os ofensores.

O *romance Quejas de Doña Lambra* foi impresso no *Cancionero de Romances* (cuja versão utilizamos), na *Primera Silva* e se inclui também no *Cancionero* de 1550, servindo de colofão a uma versão de *Los Infantes de Salas*. Parece ter sido muito conhecido nos séculos XV e XVI devido à quantidade de citações de seus versos que se encontram em textos dessa época. (ARMISTEAD, 1994, p. 65)

Desde o ponto de vista métrico, o texto segue o esquema característico dos romances. Consta de 26 versos octossílabos com rima assonante nos pares. A rima aguda (em á) se resolve em frequentes consonâncias em -ar. Considerando a teoria sobre a origem épica da versificação dos *romances*, deveríamos descrevê-lo como um poema de 13 versos hexadecassílabos monorrimos, divididos em dois hemístiquios de oito sílabas. O início *in media res* do *romance* é um procedimento frequente do *romancero*. Este fato não era nenhum obstáculo para a compreensão da narrativa, pois a história era bem conhecida pelo público.<sup>207</sup>



<sup>206</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1896, p. 153.

<sup>207</sup> [http://iesfredericmarti.xtec.cat/moodle/pluginfile.php/5014/mod\\_resource/content/1/dona\\_lambra.pdf](http://iesfredericmarti.xtec.cat/moodle/pluginfile.php/5014/mod_resource/content/1/dona_lambra.pdf)

1. Almanzor mostra as cabeças dos sete infantes a seu pai Gonzalo Gustioz. Gravado de Otto Venius, do século XVII.
2. Romance manuscrito dos sete infantes de Lara. Biblioteca Nacional da República Argentina.
3. Portal de Gonzalo de Berceo no Monasterio de San Millán de Suso, e os supostos sarcófagos dos sete infantes de Lara.  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_siete\\_infantes\\_de\\_Lara](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_siete_infantes_de_Lara)

### Quejas de doña Lambra

- 1 -Yo me estaba en Barbadillo, en esa mi heredad,<sup>208</sup>  
mal me quieren en Castilla los que me habían de aguardar.<sup>209</sup>  
los hijos de doña Sancha mal amenazado me han  
que me cortarían las faldas por vergonzoso lugar<sup>210</sup>
- 5 y cebaría sus halcones dentro de mi palomar<sup>211</sup>  
y me forzarían mis damas casadas y por casar;<sup>212</sup>  
matáronme un cocinero so faldas del mi brial<sup>213</sup>  
Si d'esto no me vengáis yo mora me iré a tornar.<sup>214</sup>  
Allí habló don Rodrigo, bien oiréis lo que dirá:
- 10 -Callede, la mi señora, vos no digades atal.<sup>215</sup>  
De los infantes de Salas, yo vos pienso de vengar;  
telilla les tengo ordida, bien gela cuido tramar,<sup>216</sup>  
que nascidos y por nacer dello tengan qué contar.<sup>217</sup>

### Queixas de dona Lambra

Eu estava em Barbadillo, nessa minha propriedade;  
mal me querem em Castilla os que haviam de proteger-me:  
os filhos de dona Sancha muito me têm ameaçado  
que me cortariam as saias em lugar vergonhoso  
e cevaria seus falcões dentro de meu pombal  
e forçariam minhas damas casadas e aquelas por casar;  
mataram-me um cozinheiro que se refugiou em minha túnica  
Se disto não me vingais eu me tornarei moura.-  
Ali falou dom Rodrigo, ouvireis bem o que ele dirá:  
-Calai-vos minha senhora, não digas tal coisa.  
Dos infantes de Salas, eu penso vingar-vos,  
armadilha tenho-lhes urdida, penso armá-la bem,  
para que nascidos e por nascer disso tenham que contar.

<sup>208</sup> Barbadillo: na atual província de Burgos, onde dona Sancha e seus filhos tinham acompanhado a dona Lambra depois das bodas. Heredad: propriedade.

<sup>209</sup> Aguardar: aqui no sentido de proteger, defender, com -a protético.

<sup>210</sup> Mal amenazado me han: esta expressão chegou a ser proverbial, como documentado por Francesillo de Zúñiga em sua *Crónica burlesca del emperador Carlos V* e Cristóbal de Castillejo. Cortar as faldas por vergonzoso lugar: era o castigo habitual das prostitutas. O verso converteu-se em proverbial e está citado em numerosas fontes dos séculos de ouro como *Quixote*, II, 50, el *Guzmán de Alfarache* II, II, 4, várias comédias de Lope de Vega, e la *Vida del escudero Arcos de Obregón*, de Vicente Espinel. (ARMISTEAD, pp. 65 e 60)

<sup>211</sup> Possuir pombais era privilégio da nobreza e matar pombas alheias era penalizado pela lei. Neste caso, dado o contexto, pode ter uma alusão sexual. (ARMISTEAD, 1994, p 65)

<sup>212</sup> Casadas y por casar: nesta última ameaça emprega-se uma expressão totalizadora frequente na épica, de caráter hiperbólico. Tais fatos eram insultos à honra social e familiar.

<sup>213</sup> So: arcaísmo de bajo = sob ou debaixo. Brial: vestido feminino de fino tecido que chegava até os pés. A afronta que dona Lambra sofreu foi a morte do seu criado que buscou refugio junto a ela, prática usual de um criado com sua ama.

Os infantes não respeitaram a proteção que Dona Lambra outorgava ao criado. (ARMISTEAD, 1994, p 66)

<sup>214</sup> Yo mora me iré tornar: o fato de recorrer aos mouros para que eles vinguem sua honra supõe uma grave ofensa para um cavaleiro cristão. (ARMISTEAD, 1994, p 60)

<sup>215</sup> Callede, ... no digades...: Nestes versos encontramos numerosos arcaísmos como as terminações verbais -ades, -edes e o uso de "vos" como pronome átono em lugar de "os".

<sup>216</sup> Telilla: metáfora para uma armadilha. Gela: arcaísmo de "se la". Cuido: "pienso".

<sup>217</sup> disso: arcaísmo de "de eso". Que dará de falar aos homens da atualidade e de futuras gerações.



fidesibera.blogspot.com

### 3.1. e - Romances sobre El Cid Rodrigo Díaz de Vivar

Os três ciclos épicos correspondentes à morte e testamento do rei Fernando I e a partilha do reino entre seus filhos, o cerco de Zamora e as lutas fratricidas entre herdeiros, e das mocidades do Cid são inspirados em sucessos do século XI, aparecem sempre conectados entre si e podem ser apreciados no *Romancero*.<sup>218</sup>

O Cid aparece na érica como jovem cavaleiro ao serviço do rei Fernando I, que reuniu sob seu poder os reinos de León, Castilla e Galicia e, após sua morte, serve a Sancho II, monarca de Castilla. Quando o rei de Castilla é assassinado, o Cid passa a servir Alfonso VI de León, que também passa a ser soberano de Castilla.

O verdadeiro nome do Cid (1043-1097) era Ruy Díaz de Vivar, ou Rodrigo Díaz de Vivar, por ser natural de Vivar, localidade perto de Burgos, da comunidade de Castilla e León. O título de *Cid* foi dado pelos mouros, palavra derivada da forma árabe original *Side*, literalmente "senhor", que conhecemos como Cid, e era usada pelos sefarditas de Marrocos, devido ao seu contato com os árabes. Também é conhecido com o nome de *Cid Campeador*, por ter vencido em batalha a um famoso cavaleiro navarro, chamado Jimeno Garcés. O Cid, nesse célebre encontro, contava com poucos anos e desde esse momento começou a ser chamado com o adjetivo *Campeador*, derivado do latim *Campi doctor*, (vencedor, que realiza façanhas nos campos de combate).<sup>219</sup> Também foi chamado *Cid matamoros*, pelo seu heroísmo e conquistas militares.

Talvez, já pelo século XII, houvesse uma primitiva redação do *Mio Cid* conhecida em prosa poética. Sem dúvida havia alguns relatos dos sucessos contemporâneos conservados em sua maioria pela tradição. Poderia tratar-se, do mesmo modo que o poema conservado, de um ritmo periódico repartido organicamente e regularmente variado, destinado à recitação, no qual cada unidade oratória tinha um hemistíquio mais ou menos extenso.<sup>220</sup>

Como um diário de guerra escrito por um dos integrantes do cortejo do Cid, destaca-se a versão conservada da epopeia do Cid na tardia cópia de Per Abad. A mais antiga epopeia do Cid pôde, talvez parcialmente, ter sido redigida primeiramente em prosa e depois submetida a ritmo e distribuída em versos, ampliada e provida dos elementos épicos. A maioria dos críticos data a obra aproximadamente no ano 1200.<sup>221</sup>

<sup>218</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p 73.

<sup>219</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cid.htm>

<sup>220</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, p. 151-152.

<sup>221</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, cantar 123, verso 1085 *Aquí conpieça la gesta de mio Cid de Bivar* = aqui começa o cantar propriamente dito.



1. Estátua do Cid por Anna Hyatt Huntington na Avenida de Don Juan de Austria de Sevilla, Andalucía, España. [http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo\\_D%C3%ADaz\\_de\\_Vivar](http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_D%C3%ADaz_de_Vivar)
2. Cid Campeador (mural de José Vela Zanetti) <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cid.htm>
3. Estátua de Dom Rodrigo Ruiz Díaz de Vivar. [estatuas-de-sevilla.blogspot.com](http://estatuas-de-sevilla.blogspot.com)

O *romance Urraca e Rodrigo* recolhe um episódio da épica tardia do Cid. Rodrigo, como emissário do rei Sancho, se dirige aos muros de Zamora para conversar com Urraca sobre a entrega da cidade. Urraca Fernández, infanta de León era filha primogênita de Fernando I de León e de sua esposa, a rainha Sancha e tinha herdado Zamora após a partilha realizada por seu pai, antes de morrer. Seu irmão e rei, Don Sancho, não satisfeito com a partilha, queria tomar Zamora. Urraca resiste detrás dos muros da cidade e fala muito magoada com o Cid, e revela sua frustração amorosa.<sup>222</sup>

De modo diferente do que acontece no *Cantar de Mio Cid*, no *romance* ocorre um diálogo amoroso no qual a infanta Urraca aparece como mulher rancorosa, e reclama com Rodrigo que ele a abandonou para se casar com outra mulher, que não é filha de rei como ela. A tradição épica atribuiu a Urraca a fama de mulher apaixonada, o que provavelmente propiciou a lenda de seus amores com Rodrigo Díaz de Vivar.<sup>223</sup>

Urraca, madrinha de armas de Rodrigo, diz que ele foi armado cavaleiro no templo de Santiago de Compostela, portanto está sob a proteção do apóstolo. Este fato é de grande importância devido ao caráter de "matamouros" do Cid, assim como Santiago, e de aliado das tropas cristãs do santo que, segundo a lenda, aparecia nas batalhas lutando a favor dos cristãos. Conforme Franco Jr. (1990, p.53): “Apenas com o crescente fluxo de peregrinos transpirenaicos a Compostela, Santiago passou a ser preponderantemente o santo guerreiro ibérico, o Matamoros”.

<sup>222</sup> ARMISTEAD, Romancero. 1994, p. 79.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 79.

Armistead (1994, p. 79) informa que o *romance* foi impresso em Praga, em 1550, está incluído no *Cancionero de Romances*, (versão que damos), na *Primera Silva* de Zaragoza, na *Silva* de Barcelona e nos *Romances* de Sepúlveda. Alguns versos estão conservados na tradição oral moderna, unidos a versões portuguesas de outros *romances*, como *Quejas de Urraca*, *Silvana* y *La muerte del príncipe Don Juan*.

Esse *romance* foi utilizado por Menéndez Pidal (1968, p. 60) para exemplificar sua teoria sobre a origem do *Romancero* como fragmento da épica castelhana.

### Urraca y Rodrigo (El Cid)

1 -Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano.  
Acordársete debería de aquel tiempo ya pasado  
cuando fuiste caballero en el altar de Santiago,  
cuando el rey fue tu padrino, tú, Rodrigo, el ahijado;<sup>224</sup>

5 mi padre te dio las armas, mi madre te dio el caballo,  
yo te calcé las espuelas, porque fueses más honrado,<sup>225</sup>  
que pensé casar contigo mas no lo quiso mi pecado.<sup>226</sup>  
Casaste con Jimena Gómez, hija del conde Lozano;<sup>227</sup>  
con ella hubiste dineros, conmigo hubieras estado;<sup>228</sup>

10 bien casaste tú, Rodrigo, muy mejor fueras casado:  
dejaste hija de rey por tomar de su vasallo.  
-Si os parece, mi señora, bien podemos desligallo.<sup>229</sup>  
-Mi ánima penaría si yo fuere en discrepalo.<sup>230</sup>  
-Afuera, afuera los míos, los de a pie y de a caballo,

15 pues de aquella torre mocha una vira me han tirado:<sup>231</sup>  
no traía el asta de hierro, el corazón me ha pasado;<sup>232</sup>  
ya ningún remedio siento, sino vivir más penado.

### Urraca e Rodrigo (El Cid)

Fora, fora, Rodrigo, o soberbo castelhana  
Deverias lembrar daquele tempo já passado  
quando tornastes cavaleiro no altar de Santiago,  
quando o rei foi teu padrinho, tu, Rodrigo, o afilhado;  
meu pai te deu as armas, minha mãe te deu o cavalo,  
eu te calcei as esporas, para que fosses mais honrado,  
pensei em casar contigo, mas infelizmente não foi assim.  
Casas-tes com Jimena Gómez, filha do conde Lozano;  
com ela terias dinheiro, comigo alcançarias estado;  
bem casastes tu, Rodrigo, muito melhor terias casado:  
pois deixastes filha de rei para casar com a de seu vassalo.  
-Se preferes, minha senhora, bem podemos desfazê-lo.  
-Minha alma penaria se eu estivesse de acordo.  
-Fora, fora os meus, os que estão a pé e os que estão a cavalo.  
pois daquela torre sem capitel me atiraram uma seta:  
não trazia a haste de ferro, [mas] o coração me traspassou;  
já nenhum remédio sinto, senão viver mais aflito.

<sup>224</sup> O rei é o pai de Urraca, Fernando I, que apadrinhou o Cid no ato de armá-lo cavaleiro.

<sup>225</sup> Calzar las espuelas: era uma parte importante da cerimônia ao armar cavaleiro.

<sup>226</sup> O hemistíquio é hipermétrico, podendo ser suprimido *lo* ou *mas*. Urraca lamenta que as circunstâncias não tenham sido favoráveis para os amantes.

<sup>227</sup> Lozano: orgulhoso. O *romancero* toma com frequência como nome próprio um adjetivo referido ao conde.

<sup>228</sup> Hubieras estado: terias alta condição social.

<sup>229</sup> Desligallo: lambdacismo de "desligarlo" (deshacerlo) = desatar ou desfazer o matrimônio.

<sup>230</sup> Discrepalo: lambdacismo de estar em desacordo.

Urraca diz que não teria perdão de Deus se o matrimônio acabasse por sua causa.

<sup>231</sup> Torre mocha: torre sem capitel. Vira: seta.

Corresponde a uma metafórica seta de amor.

<sup>232</sup> Me ha pasado: a seta não era de ferro, porque era de amor, mas atravessou- lhe o coração.



No *romance Las almenas del Toro* podemos observar características do *Romancero*, que algumas vezes evita toda referência histórica para criar um momento meramente imaginário. O fato contrasta com outros exemplos nos quais o *romance* é extremamente fiel aos acontecimentos históricos. O *Romancero* é um gênero literário que mistura elementos líricos e narrativos. No aspecto narrativo, conta um episódio que é suficientemente interessante para ser escutado ou lido, e também repetido e memorizado. Ao ser transmitido oralmente, algum aspecto que já não interessa ou não é relevante na época é eliminado ou modificado no processo transmissor. De igual modo, se são necessários outros elementos para tornar mais compreensível a história, eles são incorporados formando o que se denomina a tradição oral moderna. No aspecto poético, em muitas ocasiões a informação não é óbvia, não é descrita, é apresentada por meio de metáforas, símbolos ou referentes velados.<sup>233</sup>

No poema **Las almenas del Toro** parece haver lembranças misturadas de vários episódios históricos e lendários das lutas fratricidas entre os herdeiros do rei Fernando I, o cerco de Zamora, os amores incestuosos de Alfonso VI e sua irmã Urraca, a presença do Cid como rival amoroso de Alfonso e o desterro do Cid. Todos estes episódios parecem ofuscar a presença de Elvira, filha de Fernando I, que teve pouca notoriedade na épica que relata esses acontecimentos, e está totalmente ausente no *Romancero*, a não ser nesse *romance* no qual ela está veladamente mencionada. Todos os detalhes do texto fariam pensar que se trata de Urraca, sua irmã.<sup>234</sup>

Nas crônicas, o Cid aparece como *valedor*, ou pessoa que ampara Urraca, diante do moribundo Fernando I, mas não consta nenhuma atuação parecida com relação a Elvira. Segundo a tradição épica das *Mocedades de Rodrigo*, o Cid acompanhou Sancho no cerco de Zamora. A lenda atribuiu amores entre Cid e Urraca. Todos estes elementos parecem combinar-se nestes versos. Também o rei manda tirar setas desde a base da muralha para quem se encontra no alto, lembrando o poema de Urraca e Rodrigo, quando este se queixa de ter sido atingido por uma seta de amor.<sup>235</sup>

Desse *romance* somente estão conservadas três versões antigas: a primeira em folhas de El Escorial, a segunda (que utilizamos) impressa por Timoneda *Rosa Española*, f.40r) e outra que Lope de Vega inclui em sua comédia *Las Almenas del Toro*. A existência das diferentes versões na tradição oral moderna em regiões tão

<sup>233</sup> <https://e-spainia.revues.org/10843?lang=pt>

<sup>234</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 81.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p.81

distantes e diversas como Portugal e os sefarditas do Oriente e do Marrocos parecem testemunhar a favor de sua antiguidade. (ARMISTEAD, 1994, p. 81)

### Las almenas del Toro

1 En las almenas del Toro, allí estaba una doncella  
vestida de paños negros,<sup>236</sup> reluciente como estrella.  
Pasara el rey don Alonso, namorado se había d'ella.<sup>237</sup>  
Dice, si es hija de rey, que se casaría con ella,  
5 y si es hija de duque serviría por manceba.<sup>238</sup>  
Allí hablara el buen Cid, estas palabras dijera:  
-Vuestra hermana es, señor, vuestra hermana es aquélla.  
-Si mi hermana es - dijo el rey-, fuego malo encienda en ella.<sup>239</sup>  
Llámenme mis ballesteros<sup>240</sup>, tírenle sendas saetas  
10 y aquel que la errare que le corten la cabeza.-  
Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:  
-Mas aquel que le tirare pase por la misma pena.<sup>241</sup>  
-Íos<sup>242</sup> de mis tiendas, Cid, no quiero que estés en ellas.  
-Pláceme -respondió el Cid-, que son viejas y no nuevas;  
15 irm'he<sup>243</sup> yo para las mías que son de brocado y seda,  
que no las gané holgando ni bebiendo en la taberna:  
ganélas en las batallas con mi lanza y mi bandera.

### As Almenas del Toro

Nas Almenas del Toro, ali estava uma donzela  
vestida de panos pretos, reluzente como estrela.  
O rei dom Alonso passara, havia se apaixonado por ela.  
Diz, se é filha de rei, que se casaria com ela,  
e se é filha de duque, serviria como concubina.  
Ali falara o bom Cid, dissera estas palavras:  
-Vossa irmã é, senhor, aquela é vossa irmã.  
-Se minha irmã é -disse o rei-, mau fogo a queime.  
Chamem meus flecheiros, atirem-lhe várias setas  
e aquele que errar que lhe cortem a cabeça.-  
Ali falara o bom Cid, deste modo respondera:  
-Mas aquele que lhe atirar, que passe pela mesma pena.  
-Ide de minhas tendas, Cid, não quero que estejas nelas.  
-Agrada-me -respondeu o Cid-, que sejam velhas e não novas;  
ir-me-ei para as minhas que são de brocado e seda,  
pois não as ganhei folgando nem bebendo na taverna:  
ganhei-as nas batalhas com minha lança e minha bandeira.

<sup>236</sup> Paños negros: de luto., pois parece recente o falecimento de seu pai, Fernando I.

<sup>237</sup> Namorado: aférese de enamorado. O rei que aparece, Afonso VI não sitiou nem Toro nem Zamora.

<sup>238</sup> Manceba: amante, concubina. Se a donzela é filha de reis merece ser esposa legítima, pois para o rei é desonroso casar com uma mulher sem sangue real.

<sup>239</sup> A mulher que desperta o desejo do rei lembra os amores incestuosos de Alfonso e Urraca, sua irmã. O segundo hemistíquio significa: "tomara que morra queimada" ou "arda em brasas", como uma maldição.

<sup>240</sup> Ballesteros: soldados que levam armas portáteis para disparar setas. O rei manda tirar setas desde a base da muralha para quem se encontra no alto, lembrando o poema de Urraca e Rodrigo, quando este se queixa de ter sido atingido por uma seta de amor.

<sup>241</sup> Quer dizer que sofra o mesmo castigo do verso 10: que lhe cortem a cabeça.

<sup>242</sup> Íos: o mesmo que *idos* ou *marchaos*, com queda do *d* intervocálico.

<sup>243</sup> Irm'he: he de irme. O rei desterra o Cid, e ele responde menosprezando as tendas de campanha do rei e as compara com as suas, de melhor qualidade.



<http://fresno.pntic.mec.es/janm0003/page5.html>

O *romance La Jura de Santa Gadea* narra um episódio acontecido no século XI, fundindo dois motivos épicos: a jura de Alfonso VI na igreja de Santa Gadea de Burgos (1072) e o desterro do Cid. No primeiro episódio, considerado como o final do ciclo do cerco de Zamora, os castelhanos, antes de aceitar como seu soberano a Alfonso, rei de León, fazem que ele jure que não participou do assassinato de seu irmão Sancho de Castilla. O *romance* especifica as condições do juramento, e o Cid diz ao rei que se ele jura em falso lhe sucedam todos os males enumerados, com uma morte indigna, por pessoas de baixa condição.<sup>244</sup> Conforme Armistead, esse episódio épico não aparece em fontes históricas até o século XIII, recolhido na *Chronicon Mundi*, de 1236, de El Tudense e Rodrigo Jiménez de Rada el Toledano, em 1243. Também consta na *Crónica de Castilla*, refundição da *Primera Crónica General*, em 1289. O episódio parece novelesco e não real, pertencente a algum poema épico perdido.<sup>245</sup> Segundo Martínez Diez, trata-se de uma dramatização poética carente de base histórica e documental, e afirma: "No precisaba Alfonso VI de ningún juramento solemne ni de ninguna nueva proclamación en Burgos."<sup>246</sup>

Com relação ao desterro do Cid, as causas podem ter sido variadas, mas a tradição está vinculada a esta narração. Conforme García Fitz "El Cid se convierte en conciencia social y guardián del bien común, pasando a representar el 'mito del cambio social asumible, no revolucionario', al actuar como garante de la continuidad del ejercicio correcto de la autoridad."<sup>247</sup>

Menéndez Pidal encontra nesse poema formulações que lembram o *Cantar de Mio Cid*<sup>248</sup>, mas Di Stefano analisou de forma detalhada essas formulações e as considera opostas às do *Cantar*.<sup>249</sup> A atitude do Cid no *romance*, como vassalo arrogante que enfrenta seu senhor, é diferente da figura do Cid no *Cantar*, onde o cavaleiro fiel procura obter o favor do rei a todo momento.

Segundo Armistead (1994, p. 90), chegaram até nós três versões deste *romance*. A mais antiga (que reproduzimos) pertence a um manuscrito da British Library, Eg. 1875, fol. 59, segundo a edição de Menéndez Pidal (1973, pp. 92-94) aproximadamente de finais do século XV. Foi incluído no *Cancionero de Romances*, em uma versão mais curta, e reproduzido com algumas diferenças e agregados no *Cancionero* de 1550.

<sup>244</sup> ARMISTEAD, p. 89.

<sup>245</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>246</sup> MARTÍNEZ DIEZ. *El Cid Histórico*, Cap. 4, p. 71.

<sup>247</sup> GARCÍA FITZ. *Bibliografía Cidiana: últimas aportaciones*, pp. 197-224.

<sup>248</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras completas de R. M. Pidal*, XI. 89-106.

<sup>249</sup> DI STEFANO. "Los versos finales del romance "En Santa Agueda de Burgos", pp. 141-158.

### La jura de Santa Gadea

1 En Santa Águeda de Burgos, do juran los hijos de algo,<sup>250</sup>  
allí toma juramento el Cid al rey castellano:  
si se halló en la muerte del rey don Sancho su hermano.<sup>251</sup>  
Las juras eran muy recias, el rey no las ha otorgado.<sup>252</sup>

5 -Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,  
de las Asturias de Oviedo que no sean castellanos,  
si ellos son de León yo te los do por marcados;<sup>253</sup>  
caballeros vayan en yeguas, en yeguas que no en caballos;<sup>254</sup>  
las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;  
10 abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo;<sup>255</sup>  
las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;<sup>256</sup>  
trayan capas aguaderas, no capuces ni tabardos;<sup>257</sup>  
con camisones de estopa, no de holanda ni labrados;<sup>258</sup>  
mátente con agujadas, no con lanzas ni con dardos;  
15 con cuchillos cachicuernos<sup>259</sup>, no con puñales dorados;  
mátente por las aradas, no por caminos hoyados;  
sáquente el corazón por el derecho costado<sup>260</sup>  
si no dices la verdad de lo que te es preguntado:  
si tú fuiste<sup>261</sup> o consentiste en la muerte de tu hermano.-

### A jura de Santa Gadea

Em Santa Agueda de Burgos, onde juram os fidalgos,  
ali o Cid toma juramento ao rei castelhanao:  
se estava comprometido na morte do rei dom Sancho seu irmão.  
As juras eram muito fortes, o rei não as outorgou.  
-Vilões te matem, Afonso, vilões e não fidalgos,  
das Asturias de Oviedo, que não sejam castelhanos,  
se eles são de León eu os designo para ti;  
cavaleiros vão nas suas éguas, nas éguas e não em cavalos;  
[que] tragam as rédeas de corda e não com freios dourados;  
tragam sandálias calçadas e não sapatos com laço;  
tragam as pernas nuas, [e] não calças de pano fino.  
vistam capotes, [e] não capas nem tabardos;  
com camisas de estopa, não de fino tecido nem bordadas;  
que te matem com ferrão, não com lanças nem com dardos;  
com facas de chifres, não com punhais dourados;  
que te matem pelas searas, não por caminhos lavrados;  
que te tirem o coração pelo lado direito  
se não dizes a verdade daquilo que te é perguntado:  
se fostes tu ou consentistes na morte de teu irmão.-

<sup>250</sup> Santa Águeda: No *Cancionero de Romances* é Santa Gadea, nome de uma igreja de Burgos que ainda está conservada. Hijos de algo: dessa expressão deriva a palavra "hidalgo" (fidalgo), para referir-se à nobreza.

<sup>251</sup> Significa se está comprometido na morte de seu irmão.

<sup>252</sup> Otorgado: aceptado = aceitado.

<sup>253</sup> Te los doy por marcados: te los designo, los señalo para ti = eu os designo para ti.

<sup>254</sup> O verso 8 é hipermétrico. Nos outros *Cancioneros* o verso diz: "caballeros vengam em burras/que no em mulas ni en caballos". As burras não são cavalgaduras consideradas nobres.

<sup>255</sup> Abarcas: calçado de rústicos, de couro que cobre somente a planta do pé e se amarra com cordas, em oposição aos sapatos enfeitados dos nobres.

<sup>256</sup> Levar as pernas nuas era costume de pessoas de baixa condição.

<sup>257</sup> Trayan: arcaísmo de traigan = traíam. As capas aguaderas são capotes feitos com tecido impermeável usadas por pastores ou campesinos. As capas ou tabardos, de tecidos finos eram usadas pelos nobres.

<sup>258</sup> De holanda: tecido fino. Labrados: bordados.

<sup>259</sup> Cachicuernos: facas com cabo de cornos de animais.

<sup>260</sup> Sáquente: arcaísmo de "que te saquen", assim como nos versos 14 e 16, mátente: "que te maten".

<sup>261</sup> Fuiste, neste caso: estuviste.



1 e 2 . *La Jura de Santa Gadea* (1887), de Armando Menocal.

<https://burgospedia1.wordpress.com/2012/10/>

20 Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado:  
 -Mucho me aprietas, Rodrigo; Rodrigo, mal me has tratado.  
 Mas hoy me tomas la jura, cras<sup>262</sup> me besarás la mano.-  
 Allí respondió el buen Cid, como hombre muy enojado:  
 -Aqueso<sup>263</sup> será, buen rey, como fuere galardonado;  
 25 que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijos d'algo.<sup>264</sup>  
 Por besar mano de rey no me tengo por honrado;  
 porque la besó mi padre me tengo por afrentado.  
 -Vete de mis tierras, Cid-, mal caballero probado;  
 vete, no m'entres<sup>265</sup> en ellas hasta un ano pasado.  
 30 -Que me place -dijo el Cid-, que me place de buen grado  
 por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.  
 Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.<sup>266</sup>  
 Ya se partía el buen Cid de Vivar, esos palacios;  
 las puertas deja cerradas, los alamudes echados,<sup>267</sup>  
 35 las cadenas deja llenas de podencos y de galgos;  
 con él lleva sus halcones, los pollos y los mudados;<sup>268</sup>  
 con él van cien caballeros, todos eran hijos de algo,  
 los unos iban a mula y los otros a caballo.  
 Por una ribera arriba al Cid van acompañando;  
 40 acompañándolo iban mientras él iba cazando.<sup>269</sup>

Ali respondeu o bom rei, ouvireis bem o que falou:  
 -Apertas-me muito, Rodrigo; Rodrigo, tens-me tratado mal.  
 Pois hoje me tomas a jura, amanhã me beijarás a mão.-  
 Ali respondeu o bom Cid, como homem muito enfadado:  
 -Isso será, bom rei, como me darás galardão;  
 pois lá nas outras terras dão salário aos fidalgos.  
 Por beijar mão de rei não me tenho por honrado;  
 porque a beijou meu pai me tenho por afrontado.  
 -Saia das minhas terras, Cid, mal cavaleiro probado;  
 saia, não entre nelas até que tenha passado um ano.  
 -Agrada-me -disse o Cid-, agrada-me com prazer  
 por ser a primeira coisa que mandas em teu reinado.  
 Tu me desterras por um, eu me desterro por quatro.-  
 Já partia o bom Cid de Vivar, desses palácios;  
 as portas deixa fechadas, os ferrolhos passados,  
 as correntes deixa cheias de cães de caça e galgos;  
 com ele leva seus falcões, os filhotes e os adultos;  
 com ele vão cem cavaleiros, todos eram fidalgos,  
 uns iam de mula e os outros a cavalo.  
 Por uma ribeira acima vão acompanhando o Cid;  
 acompanhando-o iam enquanto ele ia caçando.

<sup>262</sup> Cras, significa "mañana" = amanhã., como consta nos *Cancioneros*.

<sup>263</sup> Aqueso: em <http://lexicoon.org/es/aqueso>, pronome que procede do latim, *eccum*, que significa "ese" ou "eso" = esse ou isso.

<sup>264</sup> Hijos d'algo: como no verso 1 (hijos de algo), atualmente "hidalgo" = fidalgo.

<sup>265</sup> No m'entres: no me entres = não entres.

<sup>266</sup> Refere-se aos anos. Percebemos a arrogância do Cid ao multiplicar por quatro o castigo imposto.

<sup>267</sup> Alamudes: barras de ferro usadas para fechar portas e janelas

<sup>268</sup> Halcones: falcões usados na falcoaria. Pollos: aqui refere-se aos falcões novos que não mudaram as penas. Mudados: falcões maduros que já mudaram suas penas. Os detalhes e a insistência com os animais (cachorros e aves) de caça entende-se porque esta era uma atividade própria dos nobres.

<sup>269</sup> O Cid está retratado neste romance como um cavaleiro soberbo e seguro de si, que se permite a extravagância de ir à caça, antes de cumprir o desterro imposto pelo rei.



<http://antonimer-elcid.blogspot.com.br/p/el-destierro.html>

O romance **El Cid en las cortes** descreve um episódio relatado também no *Cantar de Mio Cid*<sup>270</sup>, quando Alfonso VI realiza uma convocatória de cortes em Toledo, com o objetivo de reparar a afronta feita pelos condes de Carrión ao Cid, ofendendo suas filhas. Muitos versos coincidem nos dois textos e outros versos incorporam elementos ausentes no *Cantar*. Menéndez Pidal<sup>271</sup> sugere que pode derivar "de alguna de las refundiciones del Mio Cid que sirvieron de fuente a las crónicas de los siglos XIII y XIV". Milá y Fontanals<sup>272</sup> opina de modo diferente, que este romance foi baseado na *Crónica general*. Foi impresso no *Cancionero de Romances*, dele é copiado na *Primera Silva*, e no *Cancionero* de 1550<sup>273</sup>, com algumas adições (versão que utilizamos).

As "Cortes" mencionadas no romance referem-se às assembleias gerais do reino, apresentadas como simultâneas, mas podem entender-se como convocadas em ocasiões diferentes e sucessivas. O rei manda armar as cortes "para cumplir de justicia al chico con el mayor", ou seja, para fazer justiça. O "chico" é neste caso o Cid, que pertence à baixa nobreza e o maior, da alta nobreza, corresponderia a seus ofensores. A demora do Cid também é mencionada no *Cantar* (versos 3013-3014, p. 298): "aún non era llegado el que en buen hora nació / porque se tarda el rey non ha sabor". O cortejo do Cid aparece uniformizado. Os uniformes são sinal da magnificência dos soldados. A roupa usada pelo Cid é de destaque também no *Cantar* (versos 3085-3099, p. 304).

Os condes de Carrión casaram com as filhas do Cid e logo as abandonaram, depois que foram humilhadas e espancadas, como relata o *Cantar* (versos 2697-2762, pp. 276-280). Os infantes são irônicos, e a expressão "merescimos ser casados con hijas de un labrador" não corresponde às filhas do Cid, que não são filhas de lavrador, pois Rodrigo também é nobre, e é usada hiperbolicamente para indicar a diferença entre as famílias. No *Cantar* eles dizem: "deviemos casar con fijas de reyes o de emperadores / ca non pertencién fijas de infançones". (versos 3297-3298, p. 318)



[http://www.museodeburgos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=807&Itemid=121](http://www.museodeburgos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=807&Itemid=121)

<sup>270</sup> *Poema de Mio Cid*, pp. 294-300.

<sup>271</sup> MENÉNDEZ PIDAL: *España del Cid*, pág. 231

<sup>272</sup> MILÁ Y FONTANALS, Manuel: *De la poesía heroico-popular castellana*, pág. 156.

<sup>273</sup> *Cancionero de Romances 1550: Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, pp. 226-227.

### El Cid en las cortes

- 1 Tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón:  
 las unas armara en Burgos, las otras armó en León,  
 las otras armó en Toledo donde los hidalgos son  
 para cumplir de justicia al chico con el mayor.
- 5 Treinta días da de plazo, treinta días que más no  
 y el que a la postre viniese que lo diesen por traidor.  
 Veinte nueve son pasados, los condes llegados son;  
 treinta días son pasados y el buen Cid no viene, non.<sup>274</sup>  
 Allí hablan los condes: -Señor, daldo por traidor.-<sup>275</sup>
- 10 Respondiérale el rey: -Eso non faría, non,<sup>276</sup>  
 qu'el buen Cid es caballero de batallas vencedor  
 pues que en todas las mis cortes no lo había otro mejor.-  
 Ellos en aquesto estando, el buen Cid que asomó  
 con trecientos caballeros, todos hijosdalgo son:
- 15 todos vestidos de un paño, de un paño y de una color  
 si no fuera el buen Cid que traía un albornoz;  
 el albornoz era blanco, parecía un emperador;  
 capacete en la cabeza que relumbra como el sol.  
 -Manténgavos Dios, el rey, y a vosotros sálveos Dios,  
 20 que no hablo yo a los condes que mis enemigos son.-  
 Allí dijeron los condes, hablaron esta razón:  
 -Nos somos hijos de reyes, sobrinos de emperador;  
 merecimos ser casados con hijas de un labrador.-<sup>277</sup>  
 Allí hablara el buen Cid, bien oiréis lo que habló:
- 25 -Convidáraos yo a comer, buen rey, tomástelo vos  
 y al alzar de los manteles dijísteme esta razón:<sup>278</sup>  
 que casase yo a mis hijas con los condes de Carrión;  
 diéraos yo en respuesta:  
 "preguntar lo he yo a su madre, la madre que las parió  
 30 preguntar lo he yo a su ayo, al ayo que las crió  
 Dijérame a mí el ayo: "Buen Cid, no lo hagáis, no,  
 que los condes son muy pobres<sup>279</sup> y tienen gran presunción".  
 Por no deshacer vuestra palabra, buen rey, hiciéralo yo.  
 Treinta días duraron las bodas, que no quisieron más, no;
- 35 Cien cabezas matara de mi ganado mayor,<sup>280</sup>  
 de gallinas y capones, buen rey, no os lo cuento, no.<sup>281</sup>

<sup>274</sup> Non: forma arcaica de "no".

<sup>275</sup> Daldo: dadlo, com metátese.

<sup>276</sup> O verso tem formas arcaicas.

<sup>277</sup> O verso evidencia ironia, mas não corresponde, pois as filhas do Cid têm sangue nobre.

<sup>278</sup> Al alzar de los manteles: quando terminaram de comer, recolhendo as toalhas de mesa.

<sup>279</sup> Muy pobres: parece ser um erro, pois o correto seria "muy ricos".

<sup>280</sup> Ganado mayor: gado bovino.

### O Cid nas cortes

- O rei armara três cortes, todas as três no mesmo momento:  
 umas armara em Burgos, as outras armou em León,  
 as outras armou em Toledo onde os fidalgos estão  
 para fazer justiça ao pequeno com o maior.  
 Dá trinta dias de prazo, trinta dias nada mais  
 e aquele que depois viesse que fosse considerado traidor.  
 Vinte e nove [dias] passaram, os condes chegaram;  
 trinta dias passaram e o bom Cid não veio, não.  
 Ali falaram os condes: -Senhor, considerai-o traidor.-  
 Respondera-lhes o rei: -Isso não faria, não,  
 pois o bom Cid é cavaleiro vencedor de batalhas  
 e em todas minhas cortes não havia outro melhor.-  
 Estando eles nesse preito, o bom Cid apareceu  
 com trezentos cavaleiros, todos fidalgos são:  
 todos vestidos de um pano, de uma única cor  
 se não fosse o bom Cid que trazia um albornoz;  
 como o albornoz era branco, parecia um imperador;  
 com o capacete na cabeça que resplandecia como o sol.  
 -Rei, Deus mantenha-vos, e a vós outros Deus os salve,  
 pois eu não falo aos condes que são meus inimigos.-  
 Ali disseram os condes, falaram esta razão:  
 -Nós somos filhos de reis, sobrinhos de imperador;  
 merecemos ser casados com filhas de um lavrador.-  
 Ali falara o bom Cid, ouvireis bem o que falou:  
 -Eu vos convidei a comer, bom rei, vós aceitastes  
 e ao levantar as toalhas de mesa me dissestes esta razão:  
 que eu casasse as minhas filhas com os condes de Carrión;  
 eu vos dei esta resposta:  
 "hei de perguntar a sua mãe, a mãe que as pariu;  
 "hei de perguntar a seu ayo, ao ayo que as criou".  
 O ayo disse a mim: "Bom Cid, não o façais, não,  
 pois os condes são muito pobres e têm grande presunção".  
 Para não ir contra vosso desejo, bom rei, eu o fiz.  
 Trinta dias duraram as bodas, pois não quiseram mais, não;  
 Cem cabeças matara de meu gado maior,  
 de galinhas e capões, bom rei, eu não os conto, não.

<sup>281</sup> O Cid ordenou matar todos esses animais para preparar um magnífico banquete de bodas.

### 3.2 - ROMANCES SOBRE TEMA ÊPICO DE FRANÇA E DE BRETANHA

No *Romancero* há muitos *poemas* que têm como protagonistas personagens da literatura épica francesa e relatam episódios e histórias da corte de Carlos Magno. Neles podem encontrar-se elementos hispânicos e episódios semelhantes aos da épica francesa. Outros parecem ser de total criação folclórica da Península, com aparência dos relatos franceses.

Conforme Armistead, o romance castelhano **Lanzarote y el ciervo de pie blanco** apresenta uma história que se encontra presente em outros poemas narrativos da Idade Média, como o *Lai de Tyolet* francês ou o *Roman van Lancelot* holandês. O protagonista de ambos é Tyolet ou Lancelot, cavaleiro da corte do rei Artur que, diante do pedido de uma donzela que está sob o domínio de um cervo com poderes mágicos, sai à caça do animal para obter como recompensa a mão da moça. No poema *Lai de Tyolet*, o rei Logres tem uma filha legítima e três filhos bastardos, que pretendem tirar de sua irmã os direitos de herança. Por esse motivo o pai os amaldiçoa e são metamorfoseados em seres bestiais ou inumanos: um cervo, um cão e um pagão. Nos dois poemas, *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* e *Lai de Tyolet*, Lancelot vence o cervo e sai ferido, enquanto no *romance* aparece um eremita, que alerta o herói contra uma armadilha feminina para destruir os homens. O eremita deste *romance* não aparece no poema francês nem no holandês.<sup>282</sup>

O romance *Lanzarote e o cervo de pé branco* parece não derivar de nenhum desses outros poemas, mas de alguma novela de cavalaria em castelhano a respeito das aventuras de Lanzarote. Deve ter sido conhecido há muito tempo, antes de sua versão impressa no *Cancionero de Romances*, de 1550, por causa dos abundantes testemunhos indiretos. Armistead informa que há um *contrafactum* no *Cancionero Musical de Palacio*, outro no *Cancionero General de 1511*, outro na *Flor de enamorados*, de 1562 e uma citação em Praga; Antonio de Nebrija menciona interessantes variantes em sua *Gramática*, de 1492, e na *Comedia Thebayda* (Valencia, 1521) se inclui um comentário de vários de seus versos. Sobreviveu nas Canárias e Andalúcia, o que evidencia sua popularidade, ainda que as versões modernas fragmentem o *romance* e pretendam transformá-lo em um conto, incorporando a vitória do herói sobre o cervo.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> ARMISTEAD, Romancero. 1994, p. 252.

<sup>283</sup> Ibidem, p. 252.

A grande filóloga argentina Gloria Chicote, em seu artigo sobre o *romance Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, citando os estudos de Laurence Harf-Lancner<sup>284</sup>, escreve o seguinte:

[...] diferencia tres etapas estructurantes que aparecen en el desarrollo de este motivo, contribuyendo a marcar la empresa maravillosa en la aventura: 1) el caballero penetra en un espacio fronterizo de la floresta; 2) la irrupción de un animal blanco que introduce lo sobrenatural en lo real; 3) cuando el héroe siguiendo el animal entra en otro mundo, la aventura se convierte en maravillosa.<sup>285</sup>

A supracitada autora, comentando ainda sobre o mesmo *romance*, afirma que a proposta feita pela dama tem um antecedente direto no *Lai de Tyolet*, pois a primeira aventura de Tyolet como cavaleiro, para poder ganhar a mão da filha do rei de Logres, consiste em trazer a pata de um cervo de pé branco, tarefa que consegue realizar após vencer vários obstáculos interpostos por outro cavaleiro que também pretende o prêmio. No *Lai de Tyolet*, além da caça do cervo, são incluídos outros elementos sobrenaturais, tais como o dom de um assobio mágico que uma fada proporcionou a Tyolet, habilidade que ele utiliza para caçar com facilidade. O final é diferente do desenlace do *romance*. Episódios semelhantes podem ser observados na continuação de *Perceval*, em *Didot Perceval*, em *Peredur* e no *Lancelot* holandês. As aventuras do *Lai de Tyolet* e do *romance Lanzarote y el ciervo de pie blanco* apresentam os aspectos da temática cortês: a cavalaria e o amor. Na Idade Média, junto com a versão feérica (maravilhosa, pertencente ao mundo das fadas) da caça do cervo de pé branco, também existiu uma versão cristã: a lenda de Santo Eustáquio, derivada de um conto oriental, na qual o herói sai para caçar e o cervo branco resulta ser o próprio Cristo. Ambas modalidades, a caça maravilhosa e a caça mística, convivem desde o século VIII e confluem nos *romans* do Grial. (cf. L. HARF-LANCNER, op. cit.).

A personagem citada no poema *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, nos versos 6-9, parece ser uma donzela, assim como aparece nos outros poemas europeus. No entanto, quando Lanzarote é alertado pelo eremita sobre os perigos e provável morte que ele sofreria tentando encontrar o cervo de pé branco, solicitado pela donzela, o cavaleiro fala da mulher como *La Dueña de Quintañones*, mulher casada ou mulher não

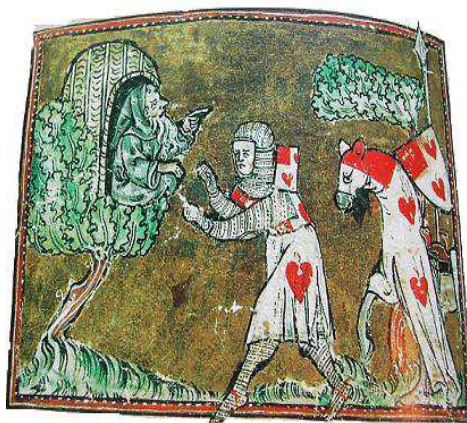
<sup>284</sup> <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/27412/1/50-001-2002-0043.pdf>

(Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées, Champion, Paris, 1984, cap. 9).

<sup>285</sup> CHICOTE, Gloria Beatriz. *La caza del ciervo de pie blanco. Resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote*. Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. L, núm. 1, enero-junio, 2002, p. 46.

virgem. *La Dueña Quintañoña* era personagem proverbial nos séculos de Ouro, como aparece em *Sueño de la muerte*, de Quevedo, encarnando o paradigma da velhice.<sup>286</sup>

Gloria Chicote observa algumas mudanças que o poema teve ao longo do tempo. Nas versões contemporâneas do *romance* existem modificações significativas. Quase ninguém lembra do significado mágico do cervo branco que persegue Lanzarote. Na versão asturiana o herói e o animal são substituídos por "Don Bernardo", que se gaba entre as damas, e um "toro pinto", elementos muito mais próximos do imaginário cultural do povo. As versões modernas evidenciam mais uma vez que, além das variantes discursivas e as constantes "resemantizaciones" que determinam sua sobrevivência, o *Romancero Hispánico* continua aportando a possibilidade quase mágica de oferecer peças para reconstruir o universo medieval. (cf. CHICOTE)<sup>287</sup>.



1- Lanzarote e o cervo

2- Lanzarote e o eremita

<https://www.google.com.br/search?q=ilustraciones+del+romance+Lanzarote+y+el+ciervo&espv=2&biw=1777&bih=861&tbn=isch&imgil=cI->

<sup>286</sup> ARMISTEAD, Romancero. 1994, p. 252.

<sup>287</sup> <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/27412/1/50-001-2002-0043.pdf>

CHICOTE, Gloria Beatriz. *La caza del ciervo de pie blanco. Resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote*. Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. L, núm. 1, enero-junio, 2002, p. 57.

### Lanzarote y el ciervo de pie blanco

- 1 Tres hijuelos había el rey, tres hijuelos que no más;  
por enojo que hubo d'ellos todos malditos los ha:  
el uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,  
el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar.<sup>288</sup>
- 5 Andábase Lanzarote entre las damas holgando,  
grandes voces dio la una: -Caballero, estad parado.  
Si fuese la mi ventura, cumplido fuese mi hado  
que yo casase con vos y vos conmigo de grado<sup>289</sup>  
y me diédeses en arras<sup>290</sup> aquel ciervo del pie blanco.
- 10 -Dároslo he yo, mi señora, de corazón y de grado  
y supiese yo las tierras donde el ciervo era criado.-  
Ya cabalga Lanzarote, ya cabalga y va su vía,<sup>291</sup>  
delante de sí llevaba los sabuesos por la trailla.  
Llegado había a una ermita donde un ermitaño había.
- 15 -Dios te salve, el hombre bueno. -Buena sea tu venida.  
Cazador me parecéis en los sabuesos que traía.<sup>292</sup>  
-Dígame tú, el ermitaño, tú que haces santa vida  
ese ciervo del pie blanco ¿dónde hace su manida?  
-Quedáisos aquí, mi hijo, hasta que sea de día;
- 20 contaros he lo que vi y todo lo que sabía:  
por aquí pasó esta noche dos horas antes del día,  
siete leones con él y una leona parida,<sup>293</sup>  
siete condes deja muertos y mucha caballería.  
Siempre Dios te guarde, hijo, por doquier que fuer tu ida,
- 25 que quien acá te envió no te quería dar la vida.  
Ay, dueña de Quintañones, de mal fuego seas ardida,  
que tanto buen caballero por ti ha perdido la vida.

### Lanzarote e o cervo de pé branco

- O rei tinha três filhinhos, três filhinhos e não mais;  
pelo enfado que teve deles a todos amaldiçoou:  
um tornou-se cervo, o outro tornou-se cão,  
o outro tornou-se mouro, passou as águas do mar.  
Lanzarote andava folgando entre as damas,  
uma delas disse a grandes vozes: -Cavaleiro, detenha-te.  
Oxalá fosse minha ventura, e fosse meu destino  
que eu me casasse com vós e vós comigo de bom grado  
e me desses como presente aquele cervo de pé branco.  
-Eu o darei, minha senhora, de coração e de bom grado  
se eu conhecesse as terras onde o cervo foi criado.-  
Lanzarote cavalga já, já cavalga e toma seu caminho;  
diante de si levava os cães de caça pelas coleiras.  
Havia chegado a uma ermida onde havia um eremita.  
Deus te salve, homem bom. -Boa seja tua vinda.  
Me pareceis caçador pelos cães que trazeis.  
-Dizei-me, eremita, vós que fazeis santa vida:  
esse cervo de pé branco onde faz sua morada?  
-Ficai aqui, meu filho, até que seja de dia;  
Hei de contar-vos o que vi e tudo o que soube:  
por aqui passou esta noite duas horas antes do dia,  
sete leões com ele e uma leoa parida,  
sete condes deixa mortos e muita cavalaria.  
Deus te guarde sempre, filho, por onde for tua ida,  
pois quem aqui te enviou não te queria dar vida.  
Ai, dona de Quintañones, de mal fogo sejas ardida,  
já que tanto bom cavaleiro perdeu a vida por ti.

<sup>288</sup> Os quatro primeiros versos têm assonância em -á

<sup>289</sup> Significa: oxalá que se cumprisse minha boa fortuna e meu bom destino casando-me contigo.

<sup>290</sup> Arras: doação (presente) que o esposo faz à esposa.

<sup>291</sup> Va su vía: toma teu caminho.

<sup>292</sup> Traia: deveria ser: "que traías (tú)".

<sup>293</sup> Os leões que servem de cortejo e proteção ao cervo também constam nos dois poemas.

Os temas de cavalaria da Bretanha eram conhecidos na Península Ibérica, como a famosa lenda do cavaleiro Tristão, sobrinho do rei Marc de Cornualles, e sua bela amante Isolda. Conforme Armistead, a história do *romance Tristão e Iseo* foi desenvolvida em verso desde o século XII em provençal e francês, e posteriormente foi trabalhada em prosa. Era conhecido na Cataluñia antes de 1160, pois o trovador Guerau de Cabrera o menciona em um poema. O *romance* teve longa difusão, está citado no *Juego de naipes trobado*, espécie de jogos de amor e brincadeiras, de Gerónimo de Pinar, dedicado à rainha Católica Isabel I, em 1495. As tramas alegóricas dos naipes sustentavam-se na complexidade de uma versificação que devia ser interpretada com engenhosidade. Versões desse *romance* foram publicadas no *Cancionero de romances* de 1550 e suas reedições, e em várias folhas soltas (pliegos sueltos), em 1605.<sup>294</sup>

O amor é um sentimento que inquietou a humanidade em todas as épocas e em todos os lugares. Ele provoca sensações, emoções, desejos, impulsos e muda a vida em todos os aspectos. O amor e a paixão podem levar os amantes aos extremos da felicidade e da tristeza intensas. As histórias de amor e de morte nos tocam profundamente, e uma dessas histórias eternizadas na literatura é a lenda de Tristão e Isolda, uma das mais importantes criações poéticas. Não se trata somente do testemunho de uma época, nem de um romance impossível com características do amor cortês. É o registro de um amor mais forte que as leis, que a moral e que a própria vida, e seus personagens representam certo mistério quanto a sua natureza mítica. (ROUGEMONT, 2003)

A história de Tristão e Isolda é um dos símbolos mais importantes da literatura medieval. Retrata a história de um amor impossível entre uma rainha e o sobrinho de seu marido, o rei de Cornualles. Tristão e Isolda representam os amantes que seguem sua paixão como uma força superior à sua própria vontade e sua obrigação moral. Vivem uma história onde confluem o amor, a traição, o destino e a morte, que unirá finalmente os amantes. Tudo isto faz pensar em questões sobre os indivíduos e os costumes da época da narrativa, como a concepção cristã do casamento, com seu valor de sacramento, muito superior ao erotismo, os costumes feudais com relação à sexualidade, pelos quais a união íntima era somente um meio de reprodução e continuidade do poder dinástico. (BARROS, 1994)

A história não se encaixa nos padrões nem nos paradigmas tradicionais, mas oferece elementos que geravam e geram nos leitores inquietudes da temática amorosa.

---

<sup>294</sup> ARMISTEAD, *Romancero*. pág. 260.

O amor impossível de Tristão e Isolda e seus esforços por vivê-lo e consumá-lo constantemente fazem desse amor uma relação sublime, onde confluem o prazer dos corpos e o sentimento nobre. Pode-se apreciar uma mudança no modo de conceber as relações amorosas. O sentimento leva ao desejo sexual, mas o purifica e transforma. A mulher adquire um novo papel na relação, o que lhe permite protagonismo igual ao do homem. O amor é concebido como uma união de corpo e alma, onde os amantes estão unidos além das leis morais ou das convenções sociais. A partir do século XII a concepção do amor e o papel da mulher começam a mudar o que poderá apreciar-se nos séculos posteriores, no rol protagônico da mulher. (ROSENFELD, 1986)

Estamos diante de uma obra literária de construção fictícia, carregada de simbolismos e exageros, onde encontramos uma riqueza de elementos tão intangíveis como os sentimentos, sobretudo o amor.

Rougemont expressa a condição dos amantes:

Encontram-se, portanto, numa situação apaixonadamente contraditória: amam, mas não se amam; pecaram, mas não podem arrepender-se, pois não são responsáveis; confessam-se, mas não desejam curar-se, nem mesmo implorar o perdão... Em verdade, como todos os grandes amantes, eles se sentem arrebatados "para além do bem e do mal", numa espécie de transcendência das nossas condições comuns, num absoluto inefável, incompatível com as leis que governam o mundo, mas que eles sentem como mais real do que este mundo. A fatalidade que os persegue, e à qual se abandonam gemendo, elimina a oposição do bem e do mal; ela chega a conduzi-los para além das origens de todos os valores morais, para além do prazer e do sofrimento, para além do domínio onde as coisas se distinguem e os contrários se excluem.<sup>295</sup>

Na sociedade dos séculos XII e XIII irrompe a expressão de um sentimento como nunca antes se havia manifestado, como o amor de Tristão e Isolda. Não por tratar-se de uma história de adultério, mas pelo que o seu amor representa, pois trata-se de um sentimento elevado a um nível de nobreza, e assim esse amor transforma-se em um valor desejado e admirado pela sociedade. Este “novo amor” situa o homem e a mulher diante do desejo amoroso em uma igualdade que não era conhecida até esse momento, pois nega um sistema de valores que subordinavam o pensamento e atitudes da mulher diante do homem. Esta situação poderia entender-se como uma valorização do desejo sexual, nascida do profundo amor que os amantes sentem um pelo outro. Tristão e Isolda são prisioneiros do seu amor, mas Isolda é igual a Tristão. Ela ama,

---

<sup>295</sup> ROUGEMONT. *História do Amor no Ocidente*, p. 34.

deseja, se entrega, como um personagem ativo movido pelo amor, a paixão e o desejo, adquirindo maior preponderância e deixando de ocupar um segundo plano ou um lugar subordinado aos desejos masculinos. O amor entre homem e mulher, como sentimento enobrecedor, sacode a estrutura social medieval e o imaginário sobre o qual ele se sustentava. Quem ama tenta ser cada dia melhor para a pessoa amada e isso transforma o sentimento, enaltecendo-o, e sobrepondo-o a situações reprováveis. Na relação de Tristão e Isolda há uma ambivalência, pois ao mesmo tempo em que se torna evidente que um amor adúltero é impossível e não pode chegar a se concretizar de maneira feliz, destruindo tudo, incluindo seus próprios protagonistas, também ficará de modo permanente como representação da relação de um casal de amantes que se entrega até as últimas consequências. (ROUGEMONT, 2003)

### Tristán e Iseo

- 1 Herido está don Tristán de una mala lanzada;  
diérasela el rey su tío con una lanza herbolada,<sup>296</sup>  
diósela dende una torre, que de cerca no osaba.<sup>297</sup>  
Tan mal está don Tristán, que a Dios quiere dar el alma.
- 5 Váselo a ver doña Iseo, la su linda enamorada,<sup>298</sup>  
cubierta de paño negro que de luto se llamaba.  
-Quien vos hirió, don Tristán, heridas tenga de rabia  
y que no hallase hombre que hubiese de sanalla.<sup>299</sup>  
Tanto están boca con boca como una misa rezada;<sup>300</sup>
- 10 llora el uno, llora el otro, la cama toda se baña.  
El agua que de allí sale una azucena regaba,<sup>301</sup>  
toda mujer que la bebe luego se hace preñada.<sup>302</sup>  
-Que así hice yo, mezquina, por la mi ventura mala:<sup>303</sup>  
no más que d'ella bebí, luego me hice preñada;<sup>304</sup>
- 15 empreñéme de tal suerte que a Dios quiero dar el alma.-  
Allí murió don Tristán y su linda enamorada.

<sup>296</sup> Herbolada: impregnada com ervas venenosas. O rei Marc feriu Tristão ao descobrir seus amores com Iseo, sua esposa.

<sup>297</sup> Dende: desde. Que de cerca no osaba: porque de perto não ousava. Esse ataque, de uma torre segura e com uma lança envenenada, é uma atitude covarde, não é própria de um rei.

<sup>298</sup> Váselo a ver, assim como "diérasela" e "diósela" dos versos 2 e 3, e "empreñéme", do verso 14, são formas pronominais arcaicas por: "va a verlo", "se la diera", "se la dio" e "me preñé".

<sup>299</sup> Sanalla: lambdacismo de "sanarla".

<sup>300</sup> Os amantes se beijam demoradamente, tanto quanto dura a celebração de uma missa.

<sup>301</sup> A açucena, assim como as flores em geral, costumam usar-se como símbolos eróticos da virgindade.

<sup>302</sup> Beber uma flor consiste na união de dois motivos folclóricos: as ervas más que engravidam a mulher que as pisa, e o da fonte fecundante que produz gravidez quando se bebe dela.

<sup>303</sup> Reforça a ideia de que é impossível deixar de amar-se. É o mito do amor como força superior à vontade e às razões éticas.

<sup>304</sup> D'ella: de ella

### Tristão e Isolda

- Dom Tristão está ferido de uma lança certeira;  
o rei seu tio o feriu com uma lança envenenada,  
ele a lançou de uma torre, pois de perto não ousava.  
Tristão está tão mal que quer dar a alma a Deus.  
Dona Isolda vai vê-lo, a sua linda namorada,  
coberta de pano preto, que de luto se chamava.  
-Quem vos feriu, dom Tristão, tenha feridas de raiva  
e que não se ache homem que possa saná-la.-  
Tanto estão boca com boca como uma missa rezada;  
chora um, chora outro, toda a cama fica banhada.  
A água que sai dali regava uma açucena,  
toda mulher que a bebe logo fica grávida.  
-Eu fiz assim, infeliz, por minha má ventura:  
assim que dela bebi, logo fiquei grávida;  
engraveidei de tal modo que a Deus quero dar a alma.-  
Ali morreu dom Tristão e sua linda namorada.



1. <http://tarruellaliteratura.blogspot.com.br/2012/10/tristan-e-isolda.html>

2. <http://weheartit.com/tag/tristan%20and%20isolde?page=4&before=39186644>

### 3.3 - ROMANCES HISTÓRICOS

Os *romances* também narram em verso muitos acontecimentos históricos, registrando-os de modo popular e veiculando as notícias narradas. Alguns *romances* são mais eruditos, provavelmente escritos com posterioridade aos fatos narrados, e evidenciam que seus autores inspiraram-se em variadas fontes históricas e crônicas antigas. (ARMISTEAD, 1994, p. 143).

Entre os assuntos tratados nos *Romances históricos* estão a Conquista e a Reconquista, e mostram como os iberos se empenharam na defesa e na expansão dos territórios, baseados no ideal de *imperium* herdado dos romanos. (RUCQUOI, 1992,p.70)

Entre os *romances* históricos alguns se destacam, como aqueles referentes ao reinado de Pedro I de Castilla, chamado *Pedro el Cruel* ou *El Justiciero*, que descrevem os fatos, tradições e crenças da época. Os poemas conservados evidenciam serem escritos pelos contrários ao rei dom Pedro I. Isto favorece a hipótese sobre a utilização dos romances como propaganda política. (Ibidem, p. 143)

O *romance* **Fernando el emplazado** é um exemplo disso. Narra uma lenda surgida em razão da morte repentina do rei Fernando IV de Castilla, em setembro de 1312, em Jaén. O rei, após escutar acusações caluniosas, teria mandado matar injustamente dois cavaleiros, os quais ter-lhe-iam augurado que, como castigo divino, ele morreria ao cumprir-se trinta dias a partir daquele momento. Essa crença também se encontra narrada em numerosos textos históricos datados entre os séculos XIV a XVI, sendo o mais antigo deles a *Crónica de Alfonso XI*. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, I, pp. 310-314)

Nas crônicas antigas, os cavaleiros injustiçados pelo rei não são identificados, mas as interpretações tardias (e propagandistas) vinculam esses homens à família dos Carvajal, que aparentemente aproveitaram a falsa acusação da morte do cavaleiro Juan de Benavides e a grande inimizade entre as famílias (Carvajal e Benavides) para apresentar dois integrantes da família Carvajal como mártires da injustiça e do castigo rigoroso do rei Fernando IV. (ARMISTEAD, 1994, p. 144).

Conforme Armistead, Juan de Mena menciona este *romance* em *Laberinto da Fortuna*, na estrofe 287. Uma versão manuscrita conserva-se na *Genealogía de los Carvajales*, de Lorenzo Galíndez de Carvajal, morto em 1528. Foi impresso, em folhas

soltas, e conservado atualmente em Cambridge, em Praga<sup>305</sup> (versão que utilizamos) e na Biblioteca Nacional de Madrid. Cópia do romance aparece no *Cancionero de romances*, e a partir dele outras versões são feitas em 1550 na *Silva de Zaragoza*, e em 1552 na *Silva de Barcelona*. Federico García Lorca recriou o tema na sua obra *El Romancero Gitano*, publicada em 1928, com o *Romance del Emplazado*, misturando o tradicional, o popular e sua própria inventiva e originalidade.<sup>306</sup>

Menéndez Pidal relaciona este romance com *La muerte de Fernando III*, e declara que ambos constituiriam o mais antigo testemunho de romances conservado, noticiando um acontecimento sucedido no século XIII.<sup>307</sup> A contaminação entre os dois romances parece dar-se pelo nome idêntico dos dois monarcas, mas existe uma diferença marcante: nos primeiros dez versos dos romances o rei é piedoso e protetor dos pobres e necessitados, nos versos seguintes de *Fernando el Emplazado* o rei Fernando IV é rigoroso em excesso e injusto ao castigar os dois irmãos. (ARMISTEAD, 1994, pp. 144-145)



1 e 2. Óleo de José Casado del Alisal, 1860. Palacio del Senado de España, Madrid, España.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos\\_Carvajal](http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Carvajal)

<sup>305</sup> *Pliegos Poéticos Españoles en la Universidad de Praga*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Joyas Bibliográficas. XXXIX (I, 343)

<sup>306</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 144.

<sup>307</sup> Segundo a tese de Menéndez Pidal, os dez primeiros versos deste romance identificam-se com *La muerte de Fernando III*, e mostram a contaminação com o *romance*, "constituindo o mais antigo testemunho romancístico conservado, al ser tema noticioso de um sucesso acaecido no século XIII."

## Romances sobre el Reino de Castilla

### Fernando el Emplazado<sup>308</sup>

- 1 Várame nuestra Señora que dicen de la Ribera<sup>309</sup>  
 donde el buen rey don Fernando tuvo la su cuarentena;<sup>310</sup>  
 dende el miércoles corvillo hasta el jueves de la cena<sup>311</sup>  
 el rey no afeitó su barba ni se lavó su cabeza;<sup>312</sup>
- 5 una silla era su cama, un canto su cabecera,<sup>313</sup>  
 cuarenta pobres comían cada día a la su mesa;<sup>314</sup>  
 de lo que a los pobres sobra el rey hacía su cena.  
 Con vara de oro en mano bien hace servir su mesa;<sup>315</sup>  
 dícenle sus caballeros do había de tener la fiesta.<sup>316</sup>
- 10 -A Jaén -dice-, señores, con mi señora la reina.-  
 En Jaén tuvo la Pascua y en Martos el cabodaño.<sup>317</sup>  
 Pártese para Alcaudete, ese castillo nombrado,<sup>318</sup>  
 el pie tiene en el estribo, aún no había descabalgado  
 cuando le daban querella de dos hombres hijosdalgo<sup>319</sup>
- 15 y dábanle la querella de dos hombres como villanos:  
 -Justicia, justicia, el rey, pues que somos tus vasallos,  
 de don Pedro Caravajal y don Rodrigo su hermano  
 que nos corren nuestras tierras y nos roban nuestro campo,<sup>320</sup>  
 fuérrannos nuestras mujeres a tuerto e desaquisado<sup>321</sup>
- 20 y cómennos la cebada, no nos la quieren pagar.  
 Hacen otras desvergüenzas que era vergüenza contallo.<sup>322</sup>

<sup>308</sup> Emplazado: pessoa citada em determinado tempo e lugar.

<sup>309</sup> Várame = válgame

<sup>310</sup> Cuarentena: quaresma

<sup>311</sup> Dende: desde. Miércoles corvillo: quarta de cinzas.

Jueves de la cena: quinta santa, termina a quaresma e começa a paixão.

<sup>312</sup> O rei manifesta sinais de luto e penitência

<sup>313</sup> Canto: pedra, colocada no lugar de travesseiro.

<sup>314</sup> Na hagiografia de Fernando III o Santo, o rei instituiu o costume, na quinta feira santa, para que os monarcas ofereçam comida a doze pobres, como referência aos doze apóstolos. Este costume permaneceu vigente até 1800. No romance, exageradamente, o rei convida quarenta pobres e, como extremo de humildade, come o que sobra deles.

<sup>315</sup> Vara de ouro: o cetro, símbolo de autoridade real.

<sup>316</sup> Dícenle: le dicen. Do: donde. Fiesta: a do domingo da ressurreição, fim da semana da paixão.

<sup>317</sup> Martos: cidade da Provincia de Jaen. Cabodaño: funeral celebrado no primeiro aniversário da morte de uma pessoa.

<sup>318</sup> Alcaudete: cidade fortificada da atual província de Jaén.

<sup>319</sup> Querella: queixas. Hijosdalgo: hidalgos = fidalgos. O rei escutou as queixas dos vilões contra os fidalgos, sem constatar a veracidade dos fatos, aparentemente querendo vingar as ofensas realizadas nas suas terras.

<sup>320</sup> Corren nuestras tierras: fazem incursões

<sup>321</sup> A tuerto y desaguizado: contra o direito e a justiça.

<sup>322</sup> Contallo: contarlo= contá-lo.

### Augúrios contra o rei Fernando

Abençoa-me, nossa Senhora que dizem da Ribeira  
 onde o bom rei dom Fernando teve sua Quaresma;  
 onde a quarta feira de cinzas até a quinta feira santa da ceia  
 o rei não fez sua barba nem lavou sua cabeça;  
 uma cadeira era sua cama, uma pedra sua cabeceira,  
 quarenta pobres comiam à sua mesa cada dia  
 do que sobra dos pobres o rei fazia seu jantar.  
 Com cetro de ouro em mão faz servir bem sua mesa;  
 seus cavalheiros perguntam-lhe onde devia ter a festa.  
 -A Jaén - diz-, senhores, com minha senhora a rainha.-  
 Em Jaén teve a Páscoa e em Martos a missa de defunto.  
 Partem para Alcaudete, esse castelo mencionado;  
 tem o pé no estribo, ainda não havia desmontado  
 quando lhe davam denúncias de dois homens fidalgos  
 e lhe davam denúncias de dois homens como vilões:  
 -Justiça, justiça, rei, pois que somos teus vassallos,  
 de dom Pedro Caravajal e dom Rodrigo seu irmão  
 que invadem nossas terras e nos roubam nosso campo,  
 forcem nossas mulheres contra o direito e a justiça  
 e comem nossa cevada, não querem pagar-nos por ela.  
 Fazem outras desvergonhas que seria vergonha contá-lo.

-Yo haré d'ellos justicia; tornáos a vuestro ganado.<sup>323</sup>  
 Manda pregonar el rey y por todo su reinado  
 que cualquier que los hallase le darían buen hallazgo;<sup>324</sup>  
 25 hallólos el Almirante allá en Medina del Campo<sup>325</sup>  
 comprando muy ricas armas, jaeces para sus caballos  
 para ir a ver el pregón qu'el buen rey había dado.<sup>326</sup>  
 -Presos, presos, caballeros; presos, presos, hijosdalgo.  
 -No por vos, el Almirante, si de otro no es mandado.<sup>327</sup>  
 30 -Sed presos, los caballeros, que del rey traigo mandado.  
 -Pues así es, el Almirante, plácenos de muy buen grado.-  
 Por las sus jornadas ciertas<sup>328</sup> a Jaén habían llegado.  
 -Manténgate Dios, el rey. -Mal vengades, hijosdalgo.-  
 Mandóles cortar los pies, mandóles cortar las manos  
 35 y mandólos despeñar de aquella peña de Martos.  
 Allí habló el menor d'ellos, el menor y más osado:  
 -¿Por qué nos matas, el rey, siendo tan mal informado?  
 Pues quejámonos de ti al juez que es soberano,<sup>329</sup>  
 que dentro de treinta días con nosotros seas en plazo  
 40 y ponemos por testigo a Sanct Pedro y a Sanct Pablo,  
 ponemos por testimonio al apóstol Sanctiago.<sup>330</sup>  
 Y sin más poder decir mueren estos hijosdalgo  
 Antes de los treinta días malo está el rey Fernando,<sup>331</sup>  
 el cuerpo cara oriente y la candela en la mano.  
 45 Allí falleció su alteza d'esta manera citado.<sup>332</sup>

-Eu farei deles justiça; tornai-vos a vosso gado.-  
 O rei manda proclamar e por todo seu reinado  
 que a qualquer um que os achasse lhe dariam boa recompensa;  
 achou-os o Almirante lá em Medina do Campo  
 comprando armas muito ricas, adornos para seus cavalos  
 para ir ver o pregão que o bom rei tinha dado.  
 -Presos, presos, cavaleiros, presos, presos fidalgos.  
 -Não por vós, Almirante, se de outro não sois ordenado.  
 -Sede presos, cavaleiros, pois trago mandado do rei.  
 -Pois assim é, Almirante, gostamos muito.-  
 No tempo oportuno a Jaén tinham chegado.  
 -Que Deus te mantenha, rei. -Mal-vindos, fidalgos.-  
 Mandou-lhes cortar os pés, mandou-lhes cortar as mãos  
 e mandou-os arremessar daquela rocha de Martos.  
 Assim falou o menor deles, o menor e mais ousado:  
 -Por que nos matas, rei, estando tão mal informado?  
 Pois nos queixamos de ti ao juiz que é soberano,  
 para que dentro de trinta dias te encontres conosco  
 e tomamos por testemunhas São Pedro e São Paulo,  
 tomamos por testemunha o apóstolo Santiago.-  
 E sem mais poder dizer morrem estes fidalgos.  
 Antes dos trinta dias o rei Fernando está mal,  
 o corpo com o rosto para o Oriente e a candeia na mão.  
 Ali faleceu sua alteza [que] desta maneira foi contado.

<sup>323</sup> D'ellos: de ellos.

<sup>324</sup> Hallazgo: recompensa

<sup>325</sup> Hallólos: los halló.

<sup>326</sup> Qu'el: que el. Os cavalheiros estão comprando adornos para seus cavalos para ir ao pregão do rei, o que parece ser mostra de inocência, pois nada têm a temer.

<sup>327</sup> O almirante não possui autoridade suficiente para prender os nobres, mas eles não oferecem resistência.

<sup>328</sup> Por las sus jornadas ciertas: no tempo certo, sem demoras.

<sup>329</sup> Quejámonos: nos quejamos. Juez soberano: Deus.

<sup>330</sup> Como prova de sua inocência, os nobres colocam os santos como testemunhas.

<sup>331</sup> Em versões tardias, os irmãos aparecem ao rei, já doente, para lembrar que o prazo está vencendo.

<sup>332</sup> Falleció: falleció.

O romance *El Prior de San Juan* é considerado como um dos mais antigos que se conhecem, pois refere-se a um acontecimento do ano 1328, durante o reinado de Alfonso XI, monarca de Castilla, León e Galicia e, ao que parece, foi composto imediatamente depois dos sucessos referidos, e não tardiamente sobre a base de crônicas. Narra a suposta rebelião de dom Hernán Rodríguez de Valbuena, prior de San Juan, e a reação do rei Alfonso XI. O romance chegou até nós em duas versões, uma em folhas de El Escorial (a que utilizamos)<sup>333</sup>, na qual Timoneda baseia seu texto da *Rosa Española*, e outra versão que está incluída na *Segunda Silva*, de 1550. Também há um manuscrito sevilhano do século XVI. (ARMISTEAD, 1994, p 148).



1. Rey Alfonso XI de Castilla, León y Galicia. <http://dionblog.com/category/navarre/>
2. Alfonso XI em uma miniatura medieval das Crônicas de [Jean Froissart](#) (c. 1410)
3. detalhe da miniatura medieval - [http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso\\_XI\\_de\\_Castilla](http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_XI_de_Castilla)

Conforme Armistead, quando Alfonso XI era menor de idade, García López de Padilla foi *maestre* da ordem de Calatrava. A ele se atribui o fato de ter instigado o rei contra o prior de San Juan; entretanto, na data que os fatos relatados aconteceram García López de Padilla estava em Aragón. Em todas as versões do romance é mencionado um membro da família Padilla que incitou a traição do rei. Isso pode ter contribuído para que desde tempos bem antigos o episódio fosse identificado como acontecido no reinado de Pedro I, pois María de Padilla, a amante do rei, pertencia a essa família. No manuscrito de Sevilla se menciona Pero López de Padilla, que ocupou altos cargos no reinado de Alfonso XI, e vivia em 1330, sendo provável que ele tenha provocado a situação descrita no romance.<sup>334</sup>

<sup>333</sup> CATALÁN. *Siete siglos de Romancero (Historia y Poesia)*, pp. 17-18.

<sup>334</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 148.

## El prior de San Juan

- 1 Don García de Padilla, ese que Dios perdonase,  
tomara al rey por la mano y apartólo en poridad.<sup>335</sup>  
-Un castillo hay en Consuegra<sup>336</sup> que en el mundo no hay su par;  
mejor sería para vos, el rey, que para el prior de San Juan.
- 5 Convidédesle, el buen rey, convidédesle a yantar;<sup>337</sup>  
la comida que le diéredes como dio el Toro a don Juan.<sup>338</sup>  
que le cortéis la cabeza sin ninguna piedad;  
desque se la hayás cortado, en tenencia me lo dad.<sup>339</sup>  
Ellos en aquesto estando, el prior llegado ha.
- 10 -Mantenga Dios a tu alteza y tu corona real.  
-Bien vengáis, el buen prior, digádesme una verdad:  
el castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?<sup>340</sup>  
-El castillo con la villa, señor, a vuestro mandar.  
-Pues convid'os, el prior, para conmigo yantar.
- 15 -Pláceme -dijo-, el buen rey, de muy buena voluntad.  
Deme licencia tu alteza, licencia me quiera dar:  
monjes nuevos son venidos, irélos aposentar.  
-Vais con Dios, Hernán Rodrigo, luego vos queráis tornar.-  
Vase para la cocina do su cocinero está;
- 20 así hablaba con él como si fuera su igual:  
-Tomes estos mis vestidos, los tuyos me quieras dar  
y a la hora de medio día salieses tú a pasear.<sup>341</sup>  
Vase a la caballeriza do su macho fue a achar:  
-Macho rucio, macho rucio, Dios te me quiera guardar;<sup>342</sup>
- 25 de dos me has escapado, con aquesta tres serán.  
Si de aquesta tú me escapas, luego te entiendo ahorrar.<sup>343</sup>  
Presto le echaba la silla, comiienza de cabalgar;  
llegando a Azoguejo el macho empieza a roznar.

<sup>335</sup> Apartólo: lo apartó. En poridad: em segredo

<sup>336</sup> Consuegra: cidade na atual província de Toledo, era sede do priorado. Sua fortaleza estava sob o mando do prior Hernán Rodríguez de Valbuena.

<sup>337</sup> Convidédesle: convidálo. Yantar: comer ao meio-dia, em certas regiões, como na Galícia, ainda se utiliza esta expressão.

<sup>338</sup> Diéredes: daréis. Don Juan: Juan el Tuerto, tutor de Alfonso XI quando era menor. O rei convidou Don Juan a comer na cidade de Toro, mas era um pretexto para matá-lo.

<sup>339</sup> Hayás: hayáis. En tenencia me lo dad: Pede ao rei que, após a morte do prior, lhe seja dado o castelo de Consuegra "em tenencia", como posse temporal, para guardar e defender, não como "heredad".

<sup>340</sup> Digádesme una verdad: decidme la verdad. Digades: decid. ¿por quién está?: a favor de quem está?

<sup>341</sup> A troca de vestidos serve para que o rei não perceba que o prior fugiu e pense que está passeando.

<sup>342</sup> Vase: se va. Macho rucio: mulo, de cor marrom claro.

<sup>343</sup> Ahorrar: aqui significa libertar, deixar livre.

## O prior de São João

- Dom García de Padilla, esse que Deus perdoou,  
tomara o rei pela mão e afastou-o em segredo:  
-Há um castelo em Consuegra que não tem par no mundo;  
seria melhor para vós, rei, que para o prior de São João.  
Convidai-o, bom rei, convidai-o para jantar;  
a comida lhe dareis como deu o Toro a dom João:  
cortai-lhe a cabeça sem nenhuma piedade;  
depois de terdes cortado, dai-me [o castelo] em posse temporal.  
Estando eles nessa situação, o prior chegou.  
-Deus mantenha sua alteza e sua coroa real.  
-Bem-vindo, bom prior, disse-me uma verdade:  
o castelo de Consuegra, disse-me, a favor de quem está?  
-O castelo com a vila, senhor, está às vossas ordens.  
Pois convidou-vos, prior, para jantar comigo.  
-Com prazer, bom rei, de muita boa vontade.  
Dai-me licença alteza, queira me dar licença:  
monges novos são chegados, irei hospedá-los.  
-Vai com Deus, Hernán Rodrigo, queiras tornar logo.-  
Vai para a cozinha onde seu cozinheiro está;  
assim falava com ele, como se fosse seu igual:  
-Tomai estas minhas roupas, queiras dar-me as tuas  
e na hora de meio dia saís tu a passear.-  
Vais ao estábulo onde seu mulo foi achar:  
-Mulo pardo, mulo pardo, Deus queira te guardar;  
duas vezes me fugiu, com esta serão três.  
Se desta tu me escapas, logo eu te libertarei.-  
Sem demora coloca-lhe a sela, começa a cavalgar;  
chegando a Azoguejo o mulo começa a zurrar.



www.romanicodigital.com

Media noche era por filo, los gallos quieren cantar<sup>344</sup>  
 30 cuando entraba por Toledo, por Toledo esa ciudad;  
 antes que el gallo cantase a Consuegra fue a llegar.  
 Halló las guardas velando, empiézales a hablar:  
 -Digádesme, veladores, digádesme la verdad:  
 este castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?  
 35 -El castillo con la villa por el prior de Sant Juan.  
 -Pues abriésesdes la puerta, catalde aquí donde está.<sup>345</sup>  
 La guarda, desde que le oyera, abriólas de par en par.<sup>346</sup>  
 -Tomádesme allá ese macho, d'él me quieras tú curar;<sup>347</sup>  
 déjesme la vela a mí, que yo la quiero velar.  
 40 Velá, velá, veladores, así la rabia mala os mate,  
 que quien a buen señor sirve este galardón le dan.-  
 Él estando en aquesto el mal rey llegado ha;<sup>348</sup>  
 halló las guardas velando, comenzóles de hablar:  
 -Digádesme, veladores, que Dios vos quiera guardar,  
 45 el castillo de Consuegra, digades, ¿por quién está?  
 -El castillo con la villa por el prior de Sant Juan.  
 -Pues abrí hora las puertas, catalde aquí do está.  
 -Afuera, afuera, buen rey, qu'el prior llegado ha.<sup>349</sup>  
 -Macho rucio, macho rucio, muermo te quiera matar;<sup>350</sup>  
 50 siete caballos me has muerto y con éste ocho serán.  
 Abrasme, el buen prior, allá me dejes entrar,  
 que por mi corona te juro de nunca te hacer mal.<sup>351</sup>  
 -Hacérlovos, el buen rey, agora en mi mano está.<sup>352</sup>  
 Mándale abrir la puerta, dale muy bien de cenar.

Era perto da meia noite, os galos querem cantar  
 quando entrava por Toledo, pela cidade de Toledo;  
 antes que o galo cantasse chegou a Consuegra.  
 Encontrou os guardas vigiando, começa a falar-lhes:  
 -Dizei-me, veladores, dizei-me a verdade:  
 este castelo de Consuegra, dizei, a favor de quem está?  
 -O castelo com a vila é a favor do prior de São João.  
 -Pois abri-lhe a porta, olhai aqui onde está.-  
 O guarda, desde que lhe ouvira, abriu-as de par em par.  
 -Tomas-me lá esse mulo, queiras dele cuidar;  
 deixa a vigília para mim, pois eu quero velar.  
 Velai, velai, veladores, desta forma grande raiva os mate,  
 pois quem a bom senhor serve este galardão lhe dão.-  
 Estando ele em tal situação, o mau rei chegou;  
 achou os guardas velando, começou a falar-lhes:  
 -Dizei-me, veladores, que Deus vos guarde,  
 o castelo de Consuegra, dizei, a favor de quem está?  
 -O castelo com a vila a favor do prior de São João está.  
 -Pois abris agora as portas, olhais aqui onde está.  
 -Fora, fora, bom rei, pois o prior já chegou.  
 -Mulo pardo, mulo pardo, doença queira te matar;  
 sete cavalos me mataste e com este oito serão.  
 Abre-me, bom prior, ali me deixes entrar,  
 pois pela minha coroa juro-te que nunca te farei mal.  
 -Fazê-lo a vós, bom rei, agora na minha mão está.-  
 Manda abrir-lhe a porta, dá-lhe uma boa ceia.

<sup>344</sup> Este verso é como fórmula, muito conhecido. Assim começa o famoso romance do *Conde Claros*.

<sup>345</sup> Catalde: forma com metátese por "catadle" ou "miradle".

<sup>346</sup> La guarda: Guarda era palavra feminina até o Século de Ouro. Desde: desde que. abriólas: las abrió.

<sup>347</sup> Tomádesme: tóname. Curar: cuidar

<sup>348</sup> Mal rey: esta expressão parece estranha pois sempre se usa a fórmula "buen rey", mas pode ser que complete a lamentação do verso 41, de que sua fidelidade seja paga com traição.

<sup>349</sup> O rei Alfonso XI foi a Valladolid, onde lhe negaram a entrada.

<sup>350</sup> Muermo: doença dos cavalos. Não está claro por que o rei amaldiçoa o mulo do prior. Talvez porque ele correu muito e o rei arreventou sete cavalos na perseguição. A maldição parece ser contra o prior.

<sup>351</sup> O primeiro. hemistíquio excede uma sílaba. Deveria ser: "por mi corona te juro" ou que por mi corona juro".

<sup>352</sup> Hacérlovos: hacerlo a vos. Agora: ahora. O prior está em condições de poder fazer mal ao rei, mas o fato histórico é que o prior permitiu a entrada do rei em Valladolid, onde houve um almoço para marcar a reconciliação. O rei destituiu o cortesão que instigou a intriga.

## Romances sobre el rey don Pedro el Cruel

Pedro I de Castilla, chamado *el cruel* ou *el justiciero*, era filho de Alfonso XI e de Maria de Portugal. Enrique, conde de Trastámara e irmão do rei dom Pedro, disputa o trono em uma guerra civil e termina matando-o e reinando em Castilla a partir de 1369, não por ambições pessoais, senão para dar fim às cruéis atitudes de Pedro I.

No *romance Augurios del rey don Pedro* aparece um pastor, de modo misterioso, e faz presságios e admoestações ao rei, refletindo um episódio contado no capítulo III da *Crónica del rey don Pedro*, de Pero López de Ayala, de 1369.<sup>353</sup> Na crônica há uma profecia, decifrada por um adivinho chamado "el moro de Granada sabidor", que prediz o triste fim do rei. Desconhecemos qual pode ter sido a fonte original desta profecia. Conforme Armistead, esse *romance* foi impresso em folhas soltas (pliegos sueltos). De um deles existem muitos exemplares na Biblioteca Nacional de Madrid, na Biblioteca de Cataluña e em Praga. O outro está no El Escorial. Está incluído na *Segunda Silva*, de Zaragoza e Timoneda publica uma refundição em sua *Rosa Española*. Não sobreviveu na tradição oral, pois o único fragmento recolhido na atualidade, em León, é produto, sem dúvida, da memorização de um texto impresso.<sup>354</sup>

No romance, estando o rei dom Pedro em uma caçada, em Jerez, um mensageiro aparece em forma de vulto que desce do céu e vaticina um fim desastroso para o rei, porque ele mantém prisioneira a sua esposa dona Blanca. Observamos elementos sobrenaturais e maravilhosos nesse personagem que emerge na presença do rei, parecendo ser de outro mundo. A figura do pastor é alegórica e muito conhecida na iconografia e na poesia cortesã dos séculos XV e XVI.<sup>355</sup>

Dona Blanca de Borbón era a esposa legítima de Pedro I. O rei a abandonou, a colocou na prisão e mandou assassiná-la, achando que com a morte dela acabaria o mal augúrio. Com Dona Blanca, Pedro I não teve filhos, inclusive a lenda diz que ela morreu virgem, mas o rei obteve das cortes o reconhecimento como herdeiro de seu filho dom Alonso, que teve com sua amante María de Padilla, pois teriam casado em segredo, e por conseguinte ela seria sua legítima esposa.<sup>356</sup>

<sup>353</sup> ORDUNA. *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano*. 1994-1997.

<sup>354</sup> ARMISTEAD, *Romancero*. p. 152.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>356</sup> <http://www.asociacionmedievalseguntina.es/index.php/historia>

### Augurios del rey don Pedro

- 1 Por los campos de Jerez a la caza va el rey don Pedro  
Al pasar de una laguna quiso ver volar<sup>357</sup> un vuelo;  
vido volar una garza, desparóle un sacre<sup>358</sup> nuevo,  
remontárale un neblí<sup>359</sup> que a sus pies cayera muerto.
- 5 A sus pies cayó el neblí, túvolo por mal agüero.<sup>360</sup>  
Tanto volaba la garza parece subir al cielo;  
por donde la garza sube vio bajar un bulto negro;  
mientras más se acerca el bulto más temor le va poniendo.  
Tanto se abajaba el bulto parece llegar al suelo;
- 10 delante de su caballo, a cinco pasos de trecho  
d'él saliera un pastorcito, sale llorando y gimiendo,  
la cabeza sin caperuza, revuelto trae el cabello  
y los pies llenos de abrojos, el cuerpo lleno de vello  
y en su mano una culebra, en la otra un puñal sangriento,<sup>361</sup>
- 15 en su hombro una mortaja y una calavera al cuello,<sup>362</sup>  
a su lado de traílla traía un perro negro:  
los aullidos que daba a todos ponen gran miedo.<sup>363</sup>  
A grandes voces decía: -Morirás, el rey don Pedro,  
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
- 20 desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta d'ello;  
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello  
y si tornares con ella darte Dios un heredero  
y si no, sepas por cierto, te verná desmán por ello:  
serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno<sup>364</sup>
- 25 y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;  
morirás a puñaladas, tu casa será el infierno.<sup>365</sup>

<sup>357</sup> Voar: é tecnicismo de falcoaria (cetrería) que pode ser "fazer que uma ave se levante e voe para atirar nela" ou "soltar o falcão para que persiga a ave"

<sup>358</sup> Deparóle: soltou, lançou a ave sobre a garça. Sacre: ave parecida ao falcão, usada para caçar.

<sup>359</sup> Neblí: ave de rapina

<sup>360</sup> Os augúrios relacionados com pássaros têm antiga e longa tradição.

<sup>361</sup> A "culebra" (cobra) pode simbolizar astúcia e prudência, mas também é um animal demoníaco. O "puñal" (faca) pode ser o prenúncio do que causará a morte do rei dom Pedro.

<sup>362</sup> A mortalha e a caveira como sinais ou avisos de morte.

<sup>363</sup> A crença popular diz que os cães uivam augurando a morte próxima, por isso os homens presentes ficam com medo.

<sup>364</sup> As filhas que Pedro I teve com María de Padilla: Beatriz, Constanza e Isabel.

### Presságios do rei dom Pedro

Pelos campos de Jerez o rei dom Pedro vai caçar.  
Ao passar por uma lagoa quis ver uma ave voar;  
viu uma garça voar, lançou sobre ela um falcão novo,  
voou alto a ave de rapina e caiu morta aos seus pés.  
Aos seus pés caiu a ave, entendeu isso como mal presságio.  
Tanto voava a garça que parecia subir ao céu;  
por onde a garça subia viu descer um vulto preto;  
quanto mais se aproximava o vulto mais temor lhe causava.  
Tanto se abaixara o vulto, [que] parecia chegar ao chão;  
diante de seu cavalo, a um trecho de cinco passos  
dele saiu um pastorzinho, saiu chorando e gemendo,  
a cabeça sem capote, trazia o cabelo em desordem  
e os pés cheios de espinhos, o corpo cheio de pelugem  
e na sua mão uma cobra, na outra um punhal ensanguentado,  
em seu ombro uma mortalha e uma caveira ao pescoço,  
ao seu lado pela correia trazia um cachorro preto:  
os uivos que dava impunham grande medo a todos.  
Dizia a grandes vozes: -Morrerás, rei dom Pedro,  
pois matastes sem justiça os melhores de teu reino;  
desterrastes a tua mãe, darás contas a Deus por isso;  
colocastes em prisão dona Branca, magoastes a Deus por isso  
e se reatares com ela Deus dar-te-á um herdeiro  
e se não, saibas por certo, [que] te virá desgraça por isso:  
tuas filhas serão más por tua culpa e teu mal governo;  
e teu irmão dom Enrique haverá de herdar teu reino;  
morrerás a facadas, tua casa será um inferno.



1. [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro\\_i\\_elcruel.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro_i_elcruel.htm)
2. Estátua orante de Pedro I de Castilla, Museo Arqueológico Nacional de Madrid.  
<http://www.abc.es/espana/20150203/abci-pedro-cruel-castilla-201502021856.html>

### 3.4 - ROMANCES FRONTEIRIÇOS

Os *romances* fronteiriços constituem uma crônica popular dos acontecimentos reais ou baseados na realidade e enfeitados com vívidos detalhes poéticos, com relação às lutas da Reconquista nas fronteiras entre os reinos cristãos e os muçulmanos. São uma variedade dos *romances* históricos e a última manifestação da epopeia histórica.

Nesses *romances* observamos, nas palavras de Menéndez Pidal: “instantâneas recogidas por el ojo sobresaltado del algarador, diálogos vibrantes que más que referidos parecen escuchados, rápidas pinturas que más parecen vistas que descritas”.<sup>366</sup>

O estilo desses *romances* dá a impressão de que eles combinam a historicidade épica com a expressiva descrição de roupas, armas e castelos. Alguns dos *romances* fronteiriços têm um começo antigo e logo uma continuação erudita, que narra os fatos de uma perspectiva cristã, aportando detalhes específicos, como o lugar das batalhas, as armas utilizadas e a quantidade de soldados. Essa forma prosaica contrasta com o estilo leve, ágil e fresco do *romance* tradicional. Também é fácil encontrar nesses poemas a narrativa de fatos não importantes e a menção de personagens secundários que adquirem notoriedade. (ARMISTEAD, 1994, p.181)

Segundo o professor Armistead, **Cerco de Baeza** é considerado o *romance* fronteiriço mais antigo dos conservados; refere-se a um acontecimento ocorrido em 1368 e teria sido composto naquela mesma época ou pouco depois, quando ainda era utilizado o nome depreciativo de Pero Gil para o rei Pedro I de Castilla que, por razões de inimizade política, teria ajudado Muhammad V a conquistar o trono de Granada, contra o rei Bermejo. A *Crónica* de Pero López de Ayala<sup>367</sup> relata como o rei cristão e o rei mouro puseram cerco a várias cidades, entre as quais se encontraria Baeza, na atual província de Jaén, na Espanha. O *romance* foi recolhido por Gonzalo Argote de Molina em sua obra *Nobleza del Andalucia*, que foi publicada em 1588, em Sevilla.<sup>368</sup>

O *romance* **El alcaide de Alhama** também narra fatos da conquista de Granada e reflete a desolação causada pela perda de Alhama, lugar importante e próximo da cidade de Granada. Em 1482 o exército dos Reis Católicos, comandado por Rodrigo Ponce de León, marquês de Cádiz, tomou Alhama, acontecimento que, sem dúvida, foi um duro golpe para os mouros. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, I, pp. 143-144)

<sup>366</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *El Romancero*, cap. V de *Epopeya castellana a través de la literatura española*, 1959, pág. 149.

<sup>367</sup> ORDUNA. *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano*. 1994-1997.

<sup>368</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, 1994, p. 182.

O poema parece incompleto ou fragmentado. Conforme Armistead (1994, p. 201), as versões orais modernas, dos sefarditas de Marrocos, incorporam a perda de uma filha donzela que era a "flor de Granada" e Ginés Pérez de Hita, em sua novela *Historia de las guerras civiles de Granada*, agrega mais dez versos narrando as peripécias da moça, seu sequestro, seu cativo com o marquês de Cádiz, que a fez batizar como dona Maria de Alhama, e também a morte do alcaide por ordem do rei mouro. (RODRIGUEZ MOÑINO, 1973, p. 598) Podemos apreciar no *romance* os aspectos humano e pessoal do alcaide ou governador de Alhama, um protagonista secundário que toma relevância e desperta simpatia nos ouvintes, descrevendo sua dor ao mensageiro e relatando suas perdas irreparáveis.

### Cerco de Baeza

1 Cercada tiene a Baeza ese arráez<sup>369</sup> Audallá Mir  
con ochenta mil peones<sup>370</sup>, caballeros cinco mil;  
con él va ese traidor, el traidor de Pero Gil.  
Por la puerta de Bedmar la empieza de combatir;  
5 pone escalas al muro, comiézale a conquistar;<sup>371</sup>  
ganada tiene una torre, non le pueden resistir  
cuando de la de Calongue escuderos vi salir:  
Ruy Fernández va delante, aquese caudillo ardil,  
arremete con Audallá, comiézale de ferir,  
10 cortado le ha la cabeza, los demás dan a fuir.<sup>372</sup>

### El alcaide de Alhama

1 -Moro alcaide, moro alcaide el de la barba vellida<sup>373</sup>,  
el rey vos manda prender porque Alhama<sup>374</sup> era perdida.  
-Si el rey me manda prender porque es Alhama perdida  
el rey lo puede hacer, mas yo nada le debía<sup>375</sup>  
5 porque yo era ido a Ronda a bodas de una mi prima;  
yo dejé cobro<sup>376</sup> en Alhama el mejor que yo podía.  
Si el rey perdió su ciudad yo perdí cuanto tenía:  
perdí mi mujer e hijos, la cosa que más quería.

### Cerco de Baeza

Baeza está cercada pelo caudilho Audallá Mir  
com oitenta mil peões, cinco mil cavaleiros;  
com ele vai esse traidor, o traidor de Pero Gil.  
Pela porta de Bedmar começa a combatê-la;  
põe escadas no muro, começa a conquistá-la;  
ganha tem uma torre, não lhe podem resistir  
quando da porta de Calongue escudeiros vi sair:  
Ruy Fernández vai adiante, aquele caudilho ardiloso.  
arremete contra Audallá, começa a feri-lo.  
cortou-lhe a cabeça, os demais fugiram.

### O alcaide de Alhama

-Mouro alcaide, mouro alcaide, o da barba abundante,  
o rei vos manda prender porque Alhama está perdida.  
-Se o rei me manda prender porque Alhama está perdida  
o rei pode fazê-lo, mas eu nada lhe devia  
porque eu estava em Ronda nas bodas de uma prima minha;  
eu tomei providências em Alhama, [fiz] o melhor que pude.  
Se o rei perdeu sua cidade eu perdi [tudo] quanto tinha:  
perdi minha mulher e filhos, tudo que eu mais amava.

<sup>369</sup> Arráez: caudilho árabe. Audallá: esta grafia era a habitual no século XVI para o nome *Abdalá*, muito comum entre os muçulmanos e significa "servidor".

<sup>370</sup> Peones: soldados que combatem a pé.

<sup>371</sup> Conquerir: conquistar.

<sup>372</sup> Dan a fuir: arcaísmo: fogem.

<sup>373</sup> Alcaide: era o governador de uma fortaleza.

Vellida: abundante, como elogio, sinônimo de virilidade.

<sup>374</sup> Alhama: topônimo frequente em diversas partes da Península Ibérica. Aqui refere-se a uma cidade da província de Granada.

<sup>375</sup> Este verso expressa a ideia de que o rei pode castigar seu vassalo, ainda que injustamente.

<sup>376</sup> Dejó cobro: tomei as providências para deixar a cidade em segurança.



1. <https://alvarcam.wordpress.com/2013/10/15/romance-de-la-perdida-de-alhama/>

2. [lionsandlilies.wordpress.com](https://lionsandlilies.wordpress.com)

### 3.5 - ROMANCES NOVELESCOS E DE CAVALARIA

Os *romances* novelescos e de cavalaria desenvolvem as mais variadas temáticas, refletindo os ideais do mundo da cavalaria medieval, e se difundiram e cantaram narrando episódios amorosos, conflitos pessoais e familiares, e aventuras e peripécias de heróis e donzelas. Muitas vezes os poemas relatam histórias de temas folclóricos que já apareceram em composições de outras línguas europeias, com características similares (baladas de caráter pan-europeu ter-se-iam adaptado perfeitamente às circunstâncias peninsulares) e situam a ação em fatos acontecidos ou imaginários, derivados de narrações medievais em verso, utilizadas como fontes intermediárias. Quase sempre se encontra ausente o elemento mágico, pois os *romances* tratam de aventuras novelescas e amorosas muito realistas nas quais não aparecem personagens mitológicos nem mágicos. (BÉNICHOU, 1968, pp. 219-226) A ética da cavalaria está presente nesses poemas, alguns baseados em fontes literárias francesas e italianas, outros desenvolvendo motivos lendários medievais, com estilos diversos, desde aqueles especificamente narrativos até os marcadamente líricos. Esses *romances* tratam temas universais sob um olhar próprio da Espanha, não possuem dados de localização e sua temática é de grande interesse do ponto de vista humano e psicológico. A falta de explicações detalhadas é comum em vários *romances*, pois a simplificação da narrativa parece indicar que os ouvintes já tinham conhecimento do tema. Pode-se observar que os episódios são contados com máxima condensação. (Ibidem)

Conforme Armistead, o *romance* **Hermanas reina y cautiva** desenvolve a mesma narrativa que o poema francês do século XII *Floire et Blancheflor*, muito conhecido na Europa durante a Idade Média. Existem uma balada inglesa e outra dinamarquesa e muitas refundições cultas sobre o tema, demonstrando sua enorme difusão geográfica e sua antiguidade.<sup>377</sup> Todas as composições narram que um cavaleiro, que voltava com sua esposa de uma peregrinação a Santiago de Compostela, é assassinado pelos enviados de um rei mouro, a mulher é levada como cativa e entregue à rainha, que toma se afeiçoa a ela. Ambas estão grávidas e dão à luz no mesmo dia. A partir desse momento começam as diferenças entre os dois poemas. No poema francês, a ação se concentra nas aventuras amorosas dos jovens já adultos, Floire, o filho da rainha, e Blancheflor, a filha da cativa; enquanto o *romance* narra a

---

<sup>377</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 269.

troca dos bebês e o reconhecimento das duas mulheres, que descobrem serem irmãs, e que os mouros fizeram-nas cativas em oportunidades diferentes. No âmbito hispânico podem ser encontradas versões sefarditas, orientais e marroquinas, portuguesas, e de várias províncias de Espanha: asturianas, andaluzas, catalãs, de Santander e das ilhas Canárias. (ARMISTEAD, 1994, p. 269).

Armistead considera o romance muito antigo e afirma: "[...] lo venerable del argumento, la existencia de otras baladas y la amplia difusión geográfica abogan por su antigüedad." <sup>378</sup> Corresponde ao número 48 do catálogo de Menéndez Pidal <sup>379</sup>.

No verso 1 do poema a palavra Jarifa é um arabismo que significa formosa, elegante, mas aqui parece determinar um nome próprio, como também é utilizado em outros romances. A expressão *perra mora* não é depreciativa da personagem, mas se utiliza como fórmula, assim como também *buen rey*. Em algumas versões sefarditas se encontra como segundo hemistíquio "la que mora en Almeria", coincidindo com a história "original" na qual o cavaleiro Flores é filho do rei de Almeria. Flores é o nome próprio do protagonista francês, *Floire*, mas no romance parece ser usado como topônimo, como o reino governado pelo casal que viajou a Santiago de Compostela. Esse lugar de peregrinação (no romance: Santiago de Galicia), aparece também no romance medieval francês, mas nas versões sefarditas é omitido ou substituído por uma formulação menos cristã, como "libro de oro en la mano". (ARMISTEAD, 1994, p. 269)

No verso 13 observamos a troca dos bebês, fato que não ocorre no poema francês. Tal vez esse topos possa ter tido uma função narrativa nas primeiras versões do poema. O conteúdo do episódio parece enfatizar mais o sofrimento da cativa cristã. A visita que a moura faz à cristã na cozinha, a partir do verso 17 do romance, não consta na maioria das versões. A cativa diz o nome de batismo que colocaria na sua filha, Blancaflor, que coincide com o poema francês. (Ibidem)

O reconhecimento das duas irmãs é realizado por vários sinais: as roupas, a "blanca camisa", e "el fuerte lunar", a cicatriz no corpo deixada por um gavião.

Essa versão possui o final bem detalhado e relata a proposta do mouro, de casar a cristã cativa com seu irmão, a rejeição da rainha a tal proposta, declarando sua fé cristã, e o pedido que faz à sua irmã, para que relate as notícias à mãe de ambas. Outras versões apenas insinuam o diálogo no final do reconhecimento das irmãs, ou, em algumas, acontece a fuga das duas. (ARMISTEAD, 1994, p. 271)

<sup>378</sup> ARMISTEAD. *Romancero*, p. 269.

<sup>379</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Catálogo del Romancero judeo-español de Marruecos*. P. 145.

**Hermanas reina e cautiva**

- 1 Jarifa, la perra mora, señora de gran valía,  
dice que tiene deseos de una cristiana cautiva.  
Echaron mares abajo, echaron mares arriba  
y encuentran al rey de Flores<sup>380</sup> y a su mujer que venían
- 5 de cumplir una promesa de Santiago de Galicia  
de pedir al rey del cielo que les diese niño o niña.  
Al rey de Flores mataron y a su mujer la cautivan;  
les llevaron a entregar a la reina de Turquía.  
La mora estaba preñada, la cristiana estaba encinta;
- 10 ¿quísolo Dios y su Madre que ellas paren en un día;  
la mora parió en la cama, la cristiana en la cocina;  
la cristiana parió un niño, la mora parió una niña.  
Al moro, cuando viniera, cambian el niño y la niña  
las pícaras de parteras por ganarse las albricias.
- 15 -Cúidame bien la cristiana, cúidame bien la cautiva,  
que con lo que yo sobrare muy bien se la cuidaría.-  
Ya pasaron quince días, fue la mora a la cocina:  
-¿Qué tal estás mi cristiana? ¿Qué tal estás mi cautiva?  
¿Qué tal estás, mi cristiana? ¿Cómo tienes a la niña?
- 20 -La mi niña buena está; yo, como mujer parida.  
-Si estuvieras en tu tierra bautizaras a la niña.  
-La pusiera Blancaflor y Rosa de Alejandría  
que así se llama mi madre y una hermana que tenía  
que la cautivaron moros días de Pascua Florida
- 25 cogiendo rosas y flores para la Virgen María.  
-¿Conocerás a tu hermana por una blanca camisa?  
-Sí, señora, sí, por cierto; muy bien la conocería,  
que en su brazo derecho un fuerte lunar tenía  
que se le hizo un gavián cuando era pequeña y niña.-
- 30 Juntaron brazos con brazos y arman una gritería.  
El moro no estaba lejos pero desde allí lo oía:  
-¿Qué es esto, la mi mujer? ¿Qué es esto, la mujer mía?  
¿Ha hecho mal la cristiana o te ha hecho mal la cautiva?  
-No me ha hecho mal la cristiana ni tampoco la cautiva.
- 35 Por las señas que me da ella es una hermana mía.  
-Si ella fuera hermana tuya yo muy bien la casaría  
con un hermano que tengo señor y de gran valía.  
-No lo quiera Dios del cielo, ni la sagrada María,  
que dos hijas de una madre casadas en morería.
- 40 Ten para allá el tu niño, ten para acá la mi niña  
y le dices a mi madre que aunque estoy en morería  
debajo de mi refajo traigo a la Virgen María  
y la rezo tres rosarios, tres rosarios cada día:  
uno rezo a la mañana y otro por el mediodía
- 45 y otro rezo por la noche mientras el moro venía.

**Irmãs rainha e cativa**

- Jarifa, a cadela moura, senhora de grande valor,  
diz que tem desejos de uma cristã cativa.  
Andaram mares abaixo, andaram mares acima  
e encontram o rei de Flores e sua mulher que voltavam  
de cumprir uma promessa em Santiago de Galicia  
de pedir ao rei do céu que lhes desse menino ou menina.  
Ao rei de Flores mataram e a sua mulher mantêm cativa;  
levaram-na e entregaram-na à rainha da Turquia.  
A moura estava prenha, a cristã estava grávida;  
Deus quis e sua Mãe que elas parissem em um dia;  
A moura pariu na cama, a cristã na cozinha;  
a cristã pariu um menino, a moura pariu uma menina  
Ao mouro, quando veio, trocam o menino e a menina  
as ardilosas parteiras, para ganharem os presentes.
- Cuida-me bem a cristã, cuida-me bem a cativa,  
pois com o que me sobrar muito bem a cuidaria.-  
Já passaram quinze dias, a moura foi à cozinha:  
-Que tal estás, minha cristã? que tal estás minha cativa?  
Que tal estás, minha cristã? Como está a menina?  
-Minha menina está boa; eu, como mulher parida.  
-Se estivesses na tua terra batizarias a menina.  
-Chama-la ia Blancaflor e Rosa de Alejandria  
pois assim se chama minha mãe e uma irmã que eu tinha  
a qual prenderam os mouros nos dias de Páscoa Florida  
colhendo rosas e flores para a Virgem Maria.  
-Conhecerás tua irmã por uma camisa branca?  
-Sim, senhora, sim, por certo; muito bem a conheceria,  
pois em seu braço direito tinha um forte sinal  
que lhe fez um gavião quando era pequena e menina.-  
Juntaram braços com braços e armam uma gritaria.  
O mouro não estava longe, mas dali ouvia:  
-Que é isto, minha mulher? Que é isto, mulher minha?  
Te fez mal a cristã ou te fez mal a cativa?  
-Não me fez mal a cristã nem tampouco a cativa.  
Pelos sinais que me dá ela é minha irmã.  
-Se ela fosse sua irmã eu a casaria muito bem  
com um irmão que tenho, senhor e de grande valor.  
-Não o queira Deus do céu, nem a sagrada Maria,  
que duas filhas de uma mãe sejam casadas com mouros.  
Aqui tens teu menino, dá-me aqui minha menina  
e diga à minha mãe que ainda estou entre mouros  
debaixo de minhas saias trago a Virgem Maria  
e rezo-lhe três rosários, três rosários cada dia.  
um rezo pela manhã e outro pelo meio dia  
e outro rezo pela noite enquanto o mouro vinha.

<sup>380</sup> O topônimo "Flores" entende-se como antropônimo do nobre.

No verso 45, a expressão "mientras el moro venía" parece significar o momento em que o esposo reclamava seus direitos conjugais, e as palavras da esposa demonstram que nem nas situações de maior intimidade com o mouro ela deixava de ser cristã.



1. <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-2.8#q=romance%20hermanas%20reina%20y%20cautiva>

Outro assunto frequente nos *romances* novelescos é a fidelidade da esposa com o marido ausente. No *romance Señas del marido* podemos observar essa temática, que é mais complexa que a dos *romances* épicos e históricos, e mostra a evolução do gênero, para um tema mais completo e sem *fragmentarismo*.

O marido, depois de muitos anos ausente, regressa disfarçado e irreconhecível. Na presença da esposa, antes de dar-se a conhecer, decide submetê-la a uma prova de fidelidade, lembrando o teste de Ulisses com Penélope, quando o herói regressa a Ítaca. Armistead (1994, p. 287) comenta que Menéndez Pidal classifica este *romance* como "de tema odiseico", classificação absolutamente metafórica, pois não parece existir nenhuma outra semelhança entre a história de Ulisses e as baladas europeias (italianas, francesas, portuguesas, catalãs e castelhanas), que também desenvolvem tal temática. Esse assunto teve grande produtividade na literatura universal.

Esse poema é um dos mais conhecidos na tradição popular hispânica. Menéndez Pidal declara: "Entre las muchas versiones de *Las señas del marido* se destaca una francesa, documentada ya en el siglo XV (mientras la española se publicó por primera vez en 1605), la cual está asonantada monorríma en é, lo mismo que el romance". Nessa versão há um diálogo entre a esposa e um desconhecido que anuncia a morte do marido na guerra, ainda que falte o motivo da prova de fidelidade que consta no *romance*.<sup>381</sup>

A versão publicada em 1605 por Juan de Ribera é o texto escrito mais antigo que se conhece. Wolf e Hofman publicam duas versões em 1945. O tema teve ampla difusão na tradição oral moderna, não só na Península Ibérica, mas também entre os sefarditas de Marrocos e na América (Estados Unidos, Argentina, Colômbia, Chile, Venezuela, Peru, Cuba y Porto Rico). (ARMISTEAD, 1994, p. 287)

<sup>381</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, p. 318.

### Señas del marido

- 1 -Caballero de lejas<sup>382</sup> tierras, llegáos acá y paréis,  
hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis:<sup>383</sup>  
preguntaros he por nuevas<sup>384</sup> si mi esposo conocéis.  
-Vuestro marido, señora, decid, ¿de qué señas<sup>385</sup> es?
- 5 -Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,  
muy grande jugador de tablas y también del ajedrez,<sup>386</sup>  
En el pomo de su espada armas trae de un marqués<sup>387</sup>  
y un ropón de brocado y de carmesí el envés;<sup>388</sup>  
cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués<sup>389</sup>
- 10 que ganó en unas justas<sup>390</sup> a un valiente francés.  
-Por esas señas, señora, tu marido muerto es.  
En Valencia le mataron en casa de un ginovés,<sup>391</sup>  
sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.<sup>392</sup>  
Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés.<sup>393</sup>
- 15 sobre todo lo lloraba la hija del ginovés;  
todos dicen a una voz que su enamorada es.<sup>394</sup>  
Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis.  
-No me lo mandéis, señor; señor, no me lo mandéis,  
que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
- 20 -No os metáis monja, señora, pues que hacello no podéis:  
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis.

<sup>382</sup> Lejas terras: "lejanas", terras longínquas.

<sup>383</sup> Arrendéis: atar pelas rédeas

<sup>384</sup> Nuevas: notícias. A esposa requer do desconhecido informações sobre o esposo.

<sup>385</sup> Señas: traços característicos. Pedir sinais e a descrição constitui um elemento chave da balada, presente na canção francesa do século XV e em outros textos medievais.

<sup>386</sup> Os jogos mencionados são próprios da nobreza. Mencionar esta habilidade é tão elogiosa e séria como as outras: jovem, formoso, bom cortesão, nobre, bem vestido e valente. (ARMISTEAD, 1994, p. 288)

<sup>387</sup> Pomo: extremo da espada. Armas: sinais heráldicos.

<sup>388</sup> Ropón: vestimenta comprida e solta usada sobre as outras vestes. Carmesí: de cor vermelho intenso.

<sup>389</sup> Cabe: junto a. Ferro: a parte onde a lança fere. Pendón: insígnia militar com forma de bandeira ou pequeno estandarte.

<sup>390</sup> Justas: torneios ou jogos a cavalo.

<sup>391</sup> Ginovés: "genovés". Os genoveses tinham má reputação como banqueiros avaros e prestamistas. Valencia estava relacionada com o comércio e os bancos italianos.

<sup>392</sup> Sobre: aqui corresponde a uma discussão motivada por jogos de tabuleiro.

<sup>393</sup> Existe ironia e um tom paródico na expressão, pois o esposo foi morto em um jogo, num ambiente de baixo nível.

<sup>394</sup> A descrição positiva do esposo ausente fica contrastada com o adultério. A intenção é provocar a ira da esposa traída e testar sua fidelidade com a proposta de tomar um amante.

### Sinais do marido

- Cavaleiro de terras longínquas, chegai aqui e parai,  
fincai a lança em terra, atai pelas rédeas vosso cavalo:  
hei de perguntar-vos por notícias, se meu esposo conheceis.  
-Vosso marido, senhora, dizei-me, que sinais ele tem?  
-Meu marido é moço e branco, homem gentil e bem cortês,  
é um grande jogador de tabuleiro e também de xadrez,  
No punho da sua espada traz armas de um marquês  
e uma vestimenta de brocado e as costas de carmesim;  
junto ao ferro da lança traz um pendão português  
que ganhou em uns torneios [ao enfrentar] um valente francês.  
-Por esses sinais, senhora, [posso dizer] que teu marido está morto.  
Mataram-lhe em Valência, na casa de um genovês,  
sobre o jogo de tabuleiro um milanês o matou.  
Muitas damas choraram-no, cavaleiros com armas,  
especialmente chorava por ele a filha do genovês;  
todos acham que ela é sua namorada.  
Se haveis de tomar amores, não me deixeis por outro.  
-Não me peçais isso, senhor, senhor não me peçais isso,  
pois antes que isso eu faça, senhor, freira me vereis.  
-Não vos torneis freira, senhora, pois fazê-lo não podeis:  
pois vosso marido amado diante de vós o tens.



<http://romancesdelrecuerdo.blogspot.com.br/>

<http://www4.gvsu.edu/>

O *romance* **La Bella malmaridada** desenvolve o tema do marido que regressa ao lar e surpreende a esposa com seu amante. Este assunto aparece em muitas obras medievais em prosa e em verso da literatura europeia.

Conforme Armistead, existem versões do poema nos *Cancioneros* e na tradição oral catalã, portuguesa, castelhana e sefardita. Esse *romance* está documentado no *Cancionero* de Juan de Molina, em 1527, nos *Romances* de Sepúlveda e no *Cancionero* de Velázquez de Ávila. Aparece em "pliegos sueltos" do século XVI y em vários *Cancioneros*. Isso demonstra que deve ter sido muito conhecido nos séculos de ouro, na lírica tradicional hispânica. No século XVII Lope de Vega escreveu uma comédia com o mesmo título. O músico e poeta renascentista espanhol Gabriel Mena serviu na corte dos Reis Católicos entre 1496 y 1502 e fez uma música para este *romance*. No *Cancionero para cantar la noche de Navidad*, Francisco de Ocaña inclui uma composição na qual indica que este poema se cantava como música natalina "al tono de la bella malmaridada".<sup>395</sup>

Conforme José Carlos Terradas:

La bella malmaridada es quizá el romance más famoso y reproducido. Difícil sería encontrar un poeta del siglo XVI que desconociera sus versos. Tantas veces fue glosado que en el Cancionero de Amberes aparece una copla contra los glosadores. Sobre su origen varios estudiosos se han pronunciado sin llegar a respuesta concreta. Francisco Asenjo Barbieri nos dice que desconoce si la composición tuvo en su inicio el modelo de villancico o de romance ya que de las dos formas era muy conocido. [...] Es difícil encontrar una recopilación romanceril donde no se incluya "Blanca Niña" o "Albaniña": su belleza, su final trágico, la tensión lograda por las preguntas y respuestas entre la mujer y el marido, lo hacen imprescindible para cualquier colección de romances. En su estudio sobre el origen de esta obra, William J. Entwistle afirma: "El cuento de la Blancaniña nació en Francia, allá en el siglo XIII. Era el conocido fabliau de Le chevalier a la robe vermeille, que se leen en el Recueil général des fabliaux, de Montaiglon et Renaud y en otras colecciones". Esta composición francesa trataba básicamente de lo mismo que cuenta el romance español.<sup>396</sup>

No caso específico do *romance* "La Bella malmaridada", observamos um diálogo no qual o personagem masculino que está cortejando a mulher mal casada não entende por que o marido está longe de casa tendo uma esposa tão bela e atrativa, e conta a ela que viu o marido traindo-a com outras mulheres, e que também falava mal da esposa. Pede à bela mulher que, se ela decidir ter um amante, seja ele o escolhido. A

<sup>395</sup> ARMISTEAD, *Romancero*.1994. pág. 320.

<sup>396</sup> TERRADAS. *Los Romances de Malmaridada a la luz de códigos cultos*, p. 150.

mulher diz que a vida ao lado do marido é insuportável, e detalha as vantagens e atenções que o futuro amante terá se levá-la com ele. O marido chega nesse momento, encontra a esposa com outro homem e ameaça matá-la por traidora. Ela insiste em se culpar e liberar o frustrado amante do castigo, e sugere as providências que o esposo pode tomar para puni-la, e até o mesmo epitáfio que poderia ser colocado no seu túmulo. Estas punições são exageradas diante de um adultério não consumado, mas denotam a infelicidade da mulher que assume um pecado não cometido.

### La bella malmaridada

1 -La bella malmaridada, de las lindas que yo vi,  
véote tan triste, enojada, la verdad dila tú a mí;  
si has de tomar amores por otro no dejes a mí,  
que a tu marido, señora, con otras dueñas lo vi,  
5 besando y retozando, mucho mal dice de ti:  
juraba y perjuraba que te había de herir.-  
Allí habló la señora, allí habló y dijo así:  
-Sácame tú, el caballero, tú sacáseme de aquí;  
por las tierras donde fueres bien te sabría yo servir:  
10 yo te haría bien la cama en que hayamos de dormir,  
yo te guisaré la cena como a caballero gentil,  
de gallinas y de capones y otras cosas más de mil;  
que a este mi marido ya no lo puedo sufrir,  
que me da muy mala vida cual vos bien podéis oír.-  
15 Ellos en aquesto estando, su marido helo aquí:  
-¿Qué hacéis, mala traidora? Hoy habedes de morir.  
-Y ¿por qué, señor, por qué?, que nunca os lo merecí,  
nunca besé a hombre, mas hombre besó a mí.  
Las penas que él merecía, señor, daldas vos a mí:  
20 con riendas de tu caballo, señor, azotes a mí;  
con cordones de oro y sirgo<sup>397</sup> viva ahorques a mí;  
en la huerta de los naranjos<sup>398</sup> viva entierres a mí  
en sepultura de oro y labrada de un marfil  
y póngasme encima un mote' señor, que diga así:  
25 "Aquí está la flor de las flores, por amores murió aquí.  
Cualquier que muere de amores mándese enterrar aquí,  
que así hice yo, mezquina, que por amores me perdí".

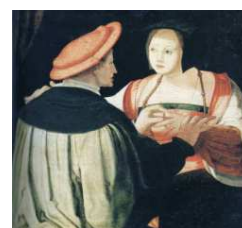
### A bela mal casada

-A bela mal casada, das lindas que eu vi,  
vejo-te tão triste, enfadada, dissei-me a verdade a mim;  
se tomarás amores não me deixes por outro  
pois a teu marido, senhora, com outras donas o vi,  
beijando e brincando, diz muito mal de ti:  
jurava e voltava a jurar que havia de ferir-te.-  
Ali falou a senhora, ali falou e disse assim:  
-Tira-me tu, cavalheiro, tira-me tu daqui;  
pelas terras onde fores bem saberia eu te servir:  
eu te faria bem a cama em que havemos de dormir,  
eu te prepararei a janta como a cavaleiro gentil,  
com galinhas e frangos cevados e outras mil coisas mais.  
com este meu marido já não posso mais sofrer,  
pois me dá vida muito má, como vós bem podeis ouvir.-  
Estando eles nisto, seu marido, eis aqui:  
-Que fazeis, má traidora? Hoje haveis de morrer.  
-E por que, senhor, por que?, pois nunca o mereci,  
nunca beijei a homem, mas homem beijou a mim.  
As penas que ele merecia, senhor, dai-as vós a mim:  
com as rédeas de teu cavalo, senhor, dai-me chicotes;  
com cadarços de ouro e seda torcida, enforca-me;  
no pomar das laranjas, enterra-me viva  
em sepultura de ouro e lavrada de um marfim  
e ponhas em cima um epitáfio, senhor, que diga assim:  
"Aqui está a flor das flores, por amores morreu aqui.  
Qualquer um que morre de amores mande-se enterrar aqui,  
pois assim eu fiz, coitada, e por amores me perdi.

<http://www.musicaantigua.com/la-bella-malmaridada-1a-parte-glosas-sobre-la-cancion-de-malcasada-en-el-s-xv/>

<sup>397</sup> Sirgo: seda torcida

<sup>398</sup> As frutas e flores podem ter simbolismo erótico.



Os *romances* com a temática da mulher mal casada apresentam muito mais que uma união matrimonial infeliz, também descrevem as características da esposa, do marido e do amante, seus perfis psicológicos e as causas do adultério. É possível perceber que, além do castigo da mulher supostamente justo, existe um ambiente repressor e uma crítica contra os matrimônios não realizados por amor. A mulher espanhola não pede perdão, ela reconhece sua falta e solicita a morte para si. Isto demonstra que o adultério não é considerado de maneira cômica no *Romancero Hispánico*, e converte o poema em uma história com desenlace trágico. (CRUZ, 1987, pp. 45-58).

Baseado em estudos de Bénichou (1968, p. 142-144), Armistead (1994, p. 310) afirma que o tema da esposa adúltera cujo marido regressa inesperadamente enquanto sua mulher está com seu amante, a quem rapidamente trata de ocultar, é muito fértil na literatura espanhola antiga e na tradição oral, como também na baladística internacional.

O *romance* **Blancaniña** também recria essa temática: o esposo está ausente e volta antes do esperado. O poema é semelhante ao *romance* "La Bella malmaridada", pois encontramos o mesmo contexto, o encontro da mulher com o sedutor, a volta antecipada do marido, os apaixonados não consumam a relação sexual, o reconhecimento do adultério por parte da mulher e o castigo final solicitando a morte.

O professor José Carlos Terradas comenta esse *romance* e observa os epítetos "Alba", "Blanca Niña" e "Rosa Blanca", com referência aos diferentes autores que assim mencionavam a protagonista em suas respectivas obras: [a] Juan de Timoneda, em *Rosas de romances*, pp. xxiii-xxv, [b] Mercedes Díaz Roig, em *El Romancero Viejo*, p. 263, e [c] Paul Bénichou, em *Romancero judeo-español de Marruecos*, p. 142. Ele afirma:

Lo primero que salta a la vista en este tipo de romances es el nombre de la malmaridada: "Alba" [a], "Blanca niña" [b], "Rosa Blanca" [c]. Imágenes que refieren lo lumínico, la claridad incipiente y sin mácula. Nos trae a la imaginación algo que no se ha desarrollado del todo, que es joven, y que tal vez por esto no ha sido corrompido. Podríamos sospechar que el nombre no designa únicamente a la muchacha, nombra a ésta en tanto que posee las cualidades que refieren Alba, Blanca (juventud, claridad, sin mácula).<sup>399</sup>

O diálogo entre o amante e a mulher, chamada Blanca, inicia-se com o homem que lhe pergunta se deve ficar desarmado essa noite, após sete anos de portar as armas. O motivo dessa precaução não está explícito, mas mostra-se evidente que pode ser o

<sup>399</sup> TERRADAS, *Los Romances de Malmaridada a la luz de códigos cultos*, p. 150.

receio de que o esposo regresse imprevistamente. Blanca tranquiliza o pretendente explicando que seu marido está longe, caçando (o que parece propiciar o adultério da mulher), e continua com imprecações contra o marido, reforçando a ideia de um personagem feminino que se encontra infeliz com sua vida matrimonial. Abruptamente chega o marido e encontra a mulher penteando os cabelos, ação que na poesia tradicional frequentemente tem conotação erótica, sendo mais um indício da insatisfação sexual da mulher. (ARMISTEAD, 1994, p. 311). O marido faz várias perguntas sobre as atitudes da esposa e sobre o aparecimento de objetos estranhos que observa na sua propriedade, associados à virilidade: o cavalo, as armas, a lança, que confirmam a presença de um amante.

Ramón Menéndez Pidal também comenta sobre o tema do adultério em seu *Romancero Hispánico*:

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica [...] las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance de La bella malmaridada, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene. Derivada de un fabliau del siglo XIII [...] contiene una serie de preguntas hechas por el marido, el padre o el hermano a la mujer sorprendida con su amante, preguntas reiteradas con un propósito cómico, pues las burdas respuestas de la mujer satisfacen al preguntante; sólo en la versión española Blanca sois, señora mía [...] las preguntas del marido [...] toman un sesgo fulmíneo y condenatorio, convirtiendo la canción cómica, de sal gorda, en un romance altamente trágico.<sup>400</sup>

A mulher responde com impudência para afugentar as suspeitas, até que, vendo-se descoberta, solicita a morte, que julga bem merecida. O código de honra exigia que a mulher surpreendida em adultério fosse castigada pelo marido ou devolvida ao seu pai, e que devia ser reeducada, castigada ou morta. Outros castigos podiam ser o assassinato da mulher e do amante, ou a morte dela e um duelo entre o esposo e o amante.

Esse *romance* não menciona o castigo sofrido pelos amantes descobertos, o desenlace fica em suspense. Mas o ponto alto do texto é o reconhecimento da culpa da mulher, o que denota o caráter moral e trágico do poema, onde se apresenta a mulher como uma pessoa inconstante que deve ser punida pelo seu temperamento leviano.

A versão utilizada foi impressa no *Cancionero de romances*, de 1550 e suas reedições. Também se encontra em *Flor de enamorados*, de 1562, e na *Rosa de amores*, de Timoneda. Na tradição oral podem ser encontradas versões catalãs, portuguesas,

---

<sup>400</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, pp. 331-332.

castelhanas (na Espanha e na América) e entre os sefarditas do Oriente e do Marrocos. (ARMISTEAD, 1994, p. 310). Lope de Vega usou este *romance* em quatro peças de teatro, uma delas *La locura por la honra*. (SWISLOCKI, 1986, p. 213-223).

### Blancaniña

- 1 -Blanca<sup>401</sup> sois, señora mía, más que el rayo del sol;  
¿si la dormiré esta noche desarmada y sin pavor?<sup>402</sup>  
Que siete años había, siete, que no me desarmo, no;  
más negras tengo mis carnes que un tiznado carbón.
- 5 -Dormilda, señor, dormilda desarmado sin temor,<sup>403</sup>  
que el conde es ido a la caza a los montes de León:  
rabia le mate los perros y águilas el su halcón  
y del monte hasta casa a él arrastre el Morón.-<sup>404</sup>  
Ellos en aquesto estando su marido que llegó:
- 10 -¿Qué hacéis, la Blancaniña, hija de padre traidor?<sup>405</sup>  
-Señor, peino mis cabellos, péinolos con gran dolor  
que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.  
Esa palabra, la niña, no era sino traición.<sup>406</sup>  
-¿Cúyo es aquel caballo que allá abajo relinchó?
- 15 -Señor, era de mi padre y envióslo para vos.  
-¿Cuyas son aquellas armas que están en el corredor?  
-Señor, eran de mi hermano y hoy os las envío.  
-¿Cuya es aquella lanza? Desde aquí la veo yo.<sup>407</sup>  
-Tomalda, conde, tomalda,<sup>408</sup> matadme con ella vos,  
20 que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

<sup>401</sup> O nome da protagonista varia em outras versões do poema: Alba, Rosa Blanca, Albaniña, etc.

<sup>402</sup> Si: usado como interrogativo: acaso? O adjetivo "desarmada" não se aplica ao amante, senão à noite.

<sup>403</sup> Dormilda: "dormidla", com metátese do grupo *dl*.

<sup>404</sup> Morón: montículo de terra, outeiro, o que faz pensar que a mulher deseja que um desabamento de terra arraste seu esposo. A autora deste trabalho passou sua infância na cidade de Morón, na Província de Buenos Aires, Argentina. A cidade de Morón caracteriza-se por possuir suaves elevações topográficas, semelhante à cidade de Morón, Andalucía, na Espanha, da qual toma seu nome.

<sup>405</sup> Neste verso não está explícita a suspeita de adultério, mas está implícita no apelativo *hija de padre traidor*, e portanto ela também é traidora.

<sup>406</sup> A esposa reclama da solidão em que se encontra quando o marido sai para caçar, mas na realidade está tentando disfarçar a perturbação que sente por estar ocultando o amante.

<sup>407</sup> Resulta estranho por que a menção da lança provoca a confissão da mulher, e não o cavalo ou as armas. Podemos considerar a identificação da lança com a virilidade, assim, o fato de descobrir a lança equivale a descobrir o amante.

<sup>408</sup> Tomalda: "tomadla", com metátese do grupo *dl*.

### Branca menina

- Branca sois, minha senhora, mais que o raio do sol;  
Poderei dormir esta noite desarmada e sem pavor?  
Tenho sete anos, sete, que não me desarmo, não;  
mais negras tenho minhas carnes do que um fuliginoso carvão.
- Durma, senhor, durma desarmado sem temor,  
pois o conde foi à caça nos montes de León:  
raiva lhe mate os cachorros e águias [matem] seu falcão  
e do monte até a casa a ele arraste o Morón.-  
Estando eles nisto seu marido chegou:
- Que fazeis, Branca menina, filha de pai traidor?  
-Senhor, penteio meus cabelos, os penteio com grande dor  
pois a mim me deixas sozinha e vós aos montes vais.  
Essa palavra, [que] a menina [falava], era de traição.  
-De quem é aquele cavalo que lá embaixo relinchou?  
-Senhor, era de meu pai e ele o enviou para vós.  
-De quem são aquelas armas que estão no corredor?  
-Senhor, eram de meu irmão e hoje enviou-as para vós.  
-De quem é aquela lança? Daqui eu a vejo.  
-Tomai-a, conde, tomai-a, matai-me vós com ela,  
pois esta morte, bom conde, eu bem que a mereço.



<http://romancesdelreuerdo.blogspot.com.br/>

**La dama y el pastor** é o primeiro *romance* documentado, pois chegou até nós por um antigo texto escrito. De acordo com estudos realizados por Armistead, sobre os trabalhos de Menéndez Pidal<sup>409</sup>, em 1421, Jaime d'Olesa, jovem estudante de Maiorca que se encontrava em Bologna estudando direito civil, entre suas anotações acadêmicas, citações bíblicas e outros assuntos, escreve em seu caderno uma versão castelhana deste *romance*. No século XVI aparecem vários textos impressos, todos em "pliegos sueltos" (folhas soltas). Aparece glosado nos "pliegos" de Praga e de Madrid, e sem glosa em um "pliego" de Londres, outro de Madrid e na biblioteca do marquês de Morbecq. O poema também surge documentado em 1525 em um hinário sefardita de Oriente, onde se indicava a melodia com a qual devia ser cantado, e ainda em outros hinários sefarditas do final do século XVI e no século XVII. A popularização desse *romance* se deve às muitas recriações em forma de "villancico" glosado. Conforme Armistead, a primeira recriação parece ter sido composta entre 1531 e 1532 por Alfonso de Alcaudete, e logo apareceu em vários "pliegos". A partir dessa versão surgiram diferentes glosas e "villancicos" no século XVI e nos séculos seguintes, no âmbito castelhano, catalão, entre os sefarditas e na América Hispânica.<sup>410</sup> A sua sobrevivência na tradição oral moderna pode ser observada entre os sefarditas de Oriente e também entre os de Marrocos. (LEVI, 1927, pp. 134-160)

Segundo Menéndez Pidal, há uma série de características nos *romances novelescos*, e podemos apreciar algumas delas no *romance La dama y el pastor*.<sup>411</sup> Procura-se eliminar o superficial e se agregam detalhes que parecem necessários. Sendo transmitidos por via oral, os poemas vão adquirindo aspectos do modo de falar dos ouvintes e transmissores e ficam atemporais. O lirismo e o dramatismo estão evidentes nas exclamações, reiteraões e enumerações, e pode ser percebido o *fragmentarismo*, já que os poemas descrevem ou relatam uma cena, um momento determinado e não toda a ação em sua completude. Sem mencionar nomes dos personagens nem o lugar onde acontece a situação, os poemas tomam caráter universal.

O *romance La dama y el pastor* desenvolve o tema folclórico com originalidade e inventiva, não se inspira em acontecimentos históricos, mas parece ser fruto do conhecimento coletivo. O castelhano arcaico do poema denota sua antiguidade.

---

<sup>409</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas. X-XI, La dama y el pastor*. I, pp. 339-343.

<sup>410</sup> ARMISTEAD, *Cancionero*. P. 332.

<sup>411</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Ibidem*, pp. 339-343.

Conforme Armistead (1994, p. 332), a dama encontra-se sozinha e se deleita com a beleza de seu corpo, aguardando por alguém que possa desfrutá-lo. Pode-se observar o contraste sensual entre seus pés e a erva verde onde está deitada. Quando vê o pastor, que nos versos 3 e 5 é chamado de "escudero", ela o qualifica de *mesurado* e *cortés*, duas virtudes de um jovem cavaleiro do amor cortês. No entanto, nos versos 9 e 10, a menção do gado e dos cachorros revela o ofício de pastor do suposto escudeiro, como aparece na maioria das versões antigas e modernas. Parece que a jovem tenta ambientar a cena de seu provável *affair* em uma corte palaciana, convertendo o jovem pastor em um escudeiro. As circunstâncias desse *romance* apresentam uma ruptura na constituição da temática romântica, pois um rústico pastor rejeita o oferecimento sexual de uma dama de aparente condição superior a ele. Esta situação é inversa à da *pastorela* francesa medieval, na qual se apresenta uma pastora que procura seduzir um cavaleiro. Essa modificação pode tratar-se da tentativa de moralizar o *romance*, enobrecendo seu protagonista, que se mantém fiel e firme em sua negativa, e fazendo a moralidade mais digna de imitação. A mulher começa o diálogo e incita o pastor a deitar-se com ela, e escuta a resposta negativa ao convite, de modo firme e decidido do jovem pastor. (Ibid.)

#### La dama y el pastor

- 1 -Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser,<sup>412</sup>  
 los pes tingo en la verdura esperando este plaser.-  
 Por hi passá ll'escudero mesurado y cortés;<sup>413</sup>  
 les paraules que me dixo todes eren d'amores.<sup>414</sup>
- 5 -Tate,<sup>415</sup> escudero, este coerpo, este coerpo a tu plaser:  
 las titilles agudilles qu'el brial queran fender.<sup>416</sup>  
 Allí dixo l'escudero: -No es hora de tender;<sup>417</sup>  
 la muller tingo fermosa, fijes he de mantener,  
 al ganado en la sierra que se me va a perder,
- 10 els perros en les cadenes que no tienen qué comer.<sup>418</sup>  
 -Allá vages, mal villano,<sup>419</sup> Dieus te quera mal feses:  
 por un poco de mal ganado dexes coerpo de plaser.

<sup>412</sup> Dona: mulher, em catalão.

<sup>413</sup> Hi: alí. Passá: Passou.

<sup>414</sup> Paraules: do catalão: palavras. D'amores: de amores.

<sup>415</sup> Tate: Expressão que se utiliza para indicar a alguém que se detenha, ou denota surpresa por tomar conhecimento de algo. Neste caso parece significar algo contrário, como "toma".

<sup>416</sup> Brial: vestido feminino. Fender: cortar, atravessar.

<sup>417</sup> Tender: tem sentido de deitar, de clara conotação sexual.

<sup>418</sup> Els: artigo catalão: os.

<sup>419</sup> Villano: rústico, habitante de uma vila, por oposição aos nobres e fidalgos.

#### A dama e o pastor

- Mulher gentil, mulher gentil, mulher de belo parecer,  
 tenho os pés na grama esperando este prazer.-  
 Por ali passou o escudeiro mesurado e cortês;  
 as palavras que me disse eram todas de amores.
- Toma, escudeiro, este corpo, este corpo ao teu prazer:  
 as tetinhas pontudas que o vestido querem atravessar.-  
 Ali disse o escudeiro: -Não é hora de deitar;  
 tenho mulher formosa, filhos hei de manter,  
 o gado na serra que eu posso perder,  
 os cachorros nas correntes que não têm o que comer.
- Vai lá, mau vilão, Deus queira te fazer mal:  
 por um pouco de gado ruim deixas corpo de prazer.



O romance **Fontefrida** é considerado uma das joias do *Romancero*. Seu conteúdo reúne elementos de origem clerical e outros comuns da canção tradicional, em especial aqueles vinculados aos ritos da primavera. Eugenio Asensio declara que "ningún romance viejo ejemplifica la confluencia de la cultura clerical y de la canción comunal con tal bella eficacia".<sup>420</sup> Francisco Rico sugere sua possível origem na Itália, de onde passou ao castelhano através do catalão.<sup>421</sup>

Pode ser observada uma fórmula com verossimilhança no romance *La dama y el pastor*, no verso 4: "les paraules que me dixo todes eren d'amores" e o verso 5 de Fontefrida "las palabras que le dice llenas son de traición", o que levaria a pensar na antiguidade do poema.

Existem testemunhos bem antigos do romance, aparece em "pliegos sueltos" e glosado em um *Cancionero* da British Library, no *Cancionero general*, cuja versão utilizamos, é citado na *Tragedia Policiano* de Sebastián Fernández, de 1547, no *Cancionero* de 1550, e na *Silva* de 1551. Também há várias versões orais modernas.<sup>422</sup>

Como o texto expressa, "fonte frida", fonte de água fria, a fonte e a água constituem elementos vinculados à vida e ao erotismo, à fertilidade e à renovação, e estão reunidos neste texto lírico que tem um final abrupto. Fonte Frida, ou Fontefrida, é um arcaísmo de "fonte fria", e no poema está usado como topônimo. A utilização da fonte como lugar de encontro amoroso, motivo muito utilizado na literatura, e a menção da água fria como elemento erótico são comuns na lírica tradicional europeia. Na exegese bíblica da Idade Média a água fria simboliza o conforto, mas, devido às conotações eróticas dadas a este elemento na tradição popular, pode entender-se como um duplo sentido nesse conforto.<sup>423</sup>

O romance trata da temática da fidelidade no amor, representada por uma rolinha. Na obra grega *Physiologus*, atribuída a Epifânio, uma coletânea de alegorias sobre a vida de certos animais, se apresenta a rolinha como símbolo da viuvez casta, que guarda fidelidade ao esposo falecido.<sup>424</sup> Desde as fábulas de Esopo, que identificava determinados animais com qualidades positivas ou negativas, na antiguidade greco-latina a rolinha era mencionada como exemplo de fidelidade. Este motivo foi muito utilizado na literatura medieval, tanto religiosa como profana. No poema, a rolinha

<sup>420</sup> ASENSIO. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. P. 230.

<sup>421</sup> RICO. *Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco*. P. 12.

<sup>422</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 357.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p.357, nota 2.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p.357, nota 3.

representa uma viúva que respeita e ama o esposo, ainda depois do falecimento dele. Em contraposição, a figura do rouxinol, simbolizando o desejo amoroso, a leveza e o prazer da vida, representa o homem sedutor, enganador ou falso amigo, que aproveita a chegada da primavera para conquistar a viúva. Esse simbolismo do rouxinol é comum na canção medieval, em especial a francesa e nos "bestiarios medievales".<sup>425</sup> A palavra *bestiario* tem origem no latim *bestiarium*, compendio de bestas. Os volumes ilustrados que descreviam animais, plantas ou motivos da natureza eram muito populares na Idade Média, e as histórias eram acompanhados por uma lição moral, refletindo a crença de que o mundo era a criação de Deus e que cada ser vivo tinha sua função nele.

Nos primeiros versos do poema o narrador apresenta os personagens, o rouxinol falante e a rolinha fiel, e o *locus*, no contexto primaveril da fonte e a resplandecente natureza do mês de maio. O verso 3 (si no es a tortolica qu'está viuda e con dolor) descreve a rolinha como uma viúva triste e angustiada, talvez com sentimentos mais pesados do que as outras aves; se não são todas as aves, pelo menos é a rolinha que busca consolação na fonte, devido à sua aflição.

As duas aves simbólicas começam o diálogo, iniciado pelo rouxinol (sedutor), que faz uma proposta amorosa bem sintética e explícita. A resposta da rolinha fiel (viúva) denota sua inabalável decisão de não aceitar suas insinuações amorosas nem uma proposta de casamento, e utiliza símbolos de seu luto pelo esposo morto: "*que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor, que si el agua hallo clara, turbia la bebía yo.*" A viúva foge do alegre e viçoso ambiente e reforça a ideia duas vezes. Evitar a água clara demonstra a intenção de fugir de todo prazer carnal. Isto também pode ser encontrado nos "bestiarios medievales", em textos italianos do século XIII e em fontes catalanas e francesas do século XV, nos quais a rolinha enturva a água para não ver seu próprio reflexo, que lembraria a imagem de seu falecido esposo.<sup>426</sup>

O poema apresenta recursos retóricos típicos do *romance*: as repetições *Fontefrida, Fontefrida*, as enumerações com profusão de adjetivos negativos *triste enemigo, malo, falso, mal traidor*, e a estruturas paralelística *ni poso en ramo verde, / ni en prado que tenga flor*.

---

<sup>425</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 358, notas 8 e 9.

<sup>426</sup> *Ibidem*.



<https://laslagunasderuidera.wordpress.com>

<https://elfarodeferia.wordpress.com>



### Fontefrida

1 Fonte Frida, Fonte Frida, Fonte Frida y con amor,  
do todas las avecicas van tomar consolación  
si no es la tortolica qu'está viuda y con dolor.  
Por allí fuera pasar el traidor del ruiseñor;  
5 las palabras que le dice llenas son de traición:  
-Si tú quisieses, señora, yo sería tu servidor.  
-Vete d'ahí, enemigo, malo, falso, engañador,  
que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor;  
que si el agua hallo clara, turbia la bebía yo;  
10 que no quiero haber marido porque hijos no haya, no,  
ni quiero placer con ellos ni menos consolación.  
Déjame, triste enemigo, malo, falso, mal traidor,  
que no quiero ser tu amiga ni casar contigo, no.

### Fontefrida

Fonte Frida, Fonte Frida, Fonte Frida e com amor,  
onde todas as avezinhas vão tomar consolação  
se não é a rolinha que está viúva e com dor.  
Por ali foi passar o traidor do rouxinol;  
as palavras que lhe diz são cheias de traição:  
-Se tu quisesses, senhora, eu seria teu servidor.  
-Vai-te daqui, inimigo, mau, falso, enganador,  
pois nem pouso em ramo verde nem em prado que tenha flor;  
e se encontrasse água clara, eu beberia-a turva;  
pois não quero ter marido porque filhos não quero ter, não,  
nem quero prazer com eles tampouco consolação.  
Deixa-me, triste inimigo, mau, falso, mau traidor,  
pois não quero ser tua amiga nem casar-me contigo, não.

## 3.6 - ROMANCES DE TEMA BÍBLICO

### David llora a Absalón

As histórias da Bíblia constituem uma das fontes de inspiração utilizadas pelo *Romancero*. Esses *romances* são mais eruditos e provavelmente compostos no final do século XIV e no século XV. Alguns desses poemas tiveram grande difusão impressa e também eram amplamente conhecidos na tradição oral.<sup>427</sup>

Vários *romances* abordam o tema da morte de Absalão, filho do rei Davi, de Israel, narrativa que se encontra na Bíblia, no II livro de Samuel, capítulos 18 e 19.<sup>428</sup>

<sup>427</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 367.

<sup>428</sup> A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, pp. 491-495.

Absalão levantou-se contra seu pai com o intuito de arrebatá-lo o trono, e foi derrotado pelas tropas de Davi em uma batalha, da qual fugiu penetrando na floresta de Efraim. O jovem de muita beleza possuía longos cabelos, que ficaram presos nos ramos de um carvalho, mantendo seu corpo pendurado. Assim foi encontrado pelo comandante Joab, das tropas de Davi, quem traspassou seu coração com três dardos, apesar de que o rei tinha ordenado que lhe poupassem a vida. Um mensageiro chega com a notícia da morte de Absalão diante do rei Davi, que fica extremamente triste e chora pelo assassinato de seu filho. O romance **David llora a Absalón** é muito fiel ao texto bíblico em vários detalhes e expressões,

As lamentações de Davi, as atitudes que toma e a repetição da frase *Fili mi, fili mi, fili mi Absalón*, citação literal da tradução bíblica da *Vulgata Latina*, onde também está repetida várias vezes, fazem pensar que essa expressão pode ter sido usada como estribilho.<sup>429</sup> Na versão da *Bíblia de Jerusalém*, em II de Samuel 19:1 e 5, podemos ler: "Meu filho Absalão!, meu filho! meu filho Absalão!" e "Meu filho Absalão! Absalão meu filho! meu filho!"<sup>430</sup>

A beleza de Absalão é muito ponderada na tradição literária, em especial a exuberância e formosura de seus cabelos, que eram o orgulho do príncipe e foram o motivo determinante de sua morte. Calderón de la Barca utiliza este episódio na comédia que leva por título *Los cabellos de Absalón*.<sup>431</sup>

O poema recolhe esse episódio, sendo publicado em um *pliego* de Praga e no *Cancionero de Romances*, de 1550 e suas reedições. Posteriormente é incluído glosado na *Segunda parte del Cancionero General*. Durante a Inquisição, no ano 1583, este romance é mencionado como uma das obras proibidas, motivo pelo qual foi excluído de outras coleções. Existem variações desse romance na *Primera Silva*, em *pliegos sueltos* da biblioteca de Cataluña, e nos *Tres libros de música* de Alfonso Mudarra. O tema tem sobrevivido nas tradições orais dos sefarditas do Oriente e do Marrocos.<sup>432</sup>

No verso 3 do poema encontramos a expressão *cubrióse la su cabeza*, que coincide com a narrativa bíblica como encontramos em II de Samuel, capítulo 19, verso 5: "O rei tinha o rosto coberto ...". Cobrir a cabeça ou o rosto significava gesto de pudor do parente em luto, em especial quando era uma pessoa da nobreza, para evitar ser vista de modo descomposto em uma circunstância de grande sofrimento. Quando Davi sobe a

<sup>429</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 374, notas 6 e 7.

<sup>430</sup> A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, p. 493.

<sup>431</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 375, nota 9.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 374.

um mirante, esta atitude lhe permite ver o mensageiro que traz a nefasta notícia da morte do seu filho Absalão.<sup>433</sup>

Davi compara a beleza dos olhos de seu filho Absalão ao jacinto, e com probabilidade refere-se à pedra preciosa mais que à flor do mesmo nome, pois está relacionada a "Sión", a cidade de Jerusalém, que passou a ser chamada assim por estar localizada no monte com esse nome, onde estava o Templo de Jerusalém. A partir do verso 10, Davi descreve a morte do filho pelas mãos de Ionatás, no entanto o relato bíblico diz que foi Joab quem matou o jovem, e assim está também no *pliego de Praga*. Esta confusão pode ter acontecido devido a que Ionatás, ou Jônatas, filho do rei Saul, era amigo e companheiro de Davi e teve um papel de destaque, mas estava morto na época do sucedido.<sup>434</sup>

A menção da mãe de Absalão sofrendo pela morte do filho parece servir com muita precisão para utilizar este *romance* como canção triste de luto, pois esse é um motivo comum dos "cantos de endechar", canções tristes para afligir-se. Nas versões orais costuma ampliar-se a relação dos familiares do falecido, seus filhos e sua viúva, usando vestimentas de luto e tendo atitudes de lamento.<sup>435</sup>

O poema culmina com mais lamentações de Davi, convidando a mãe do jovem a chorar a perda do amado filho, e volta a repetir a expressão que poderíamos considerar estribilho.



1. <https://davemcdowell.wordpress.com/2013/10/25/a-family-tragedy-2/>

2. Davi chora Absalón. Willem van Herp. Colección privada. Madrid

[http://www.academia.edu/9698881/Sources\\_of\\_Inspiration\\_Iconography\\_and\\_Van\\_Herps\\_self-portrait\\_on\\_two\\_copper\\_plates\\_from\\_Spanish\\_Collections](http://www.academia.edu/9698881/Sources_of_Inspiration_Iconography_and_Van_Herps_self-portrait_on_two_copper_plates_from_Spanish_Collections)

<sup>433</sup> BENMAYOR, *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva Recolección*, pp. 78-82.

<sup>434</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 374, notas 9-11.

<sup>435</sup> WARREN HAMOS. *Romancero y tradición: Los romances bíblicos entre los sefardíes*, p. 211.

### David llora a Absalón

- 1 Con rabia está el rey David rasgando su corazón  
sabiendo que allí en la lid le mataron a Absalón.  
Cubrióse la su cabeza y subióse a un mirador;  
con lágrimas de sus ojos sus canas regadas son;
- 5 hablando de la su boca dice esta lamentación:  
-Fili mi, fili mi, fili mi Absalón,  
¿qué es de la tu hermosura, tu estremada perfición?  
Los tus cabellos dorados parecían rayos de sol,  
tus lindos ojos azules ¡qué jacinta de Sión!
- 10 ¡Oh manos que tal hicieron, enemigas de razón!  
¡Oh Ionatás, qué heciste! No lo merecía, no:  
miraras que era mi hijo, engendrado en bendición,  
que quien le daba la muerte me doblaba la pasión;  
que si él era desobediente yo le otorgaba perdón.
- 15 Si mi mandado cumplieras, trujérasme a prisión.  
¡Oh madre que tal pariste! ¿Cómo habrás consolación?  
Rómpanse las tus entrañas, rásquese tu corazón,  
llorémosle padre y madre, el fruto de bendición,  
Fili mi, fili mi, fili mi, Absalón.

### Davi chora Absalão

Com raiva está o rei Davi rasgando seu coração  
sabendo que ali na lide mataram Absalão.  
Cobriu a sua cabeça e subiu a um mirante;  
com lágrimas de seus olhos seus cabelos brancos são regados;  
falando sua boca diz esta lamentação:  
-Filho meu, filho meu, filho meu Absalão,  
que é da tua formosura, tua extrema perfeição?  
Os teus cabelos dourados pareciam raios de sol,  
teus lindos olhos azuis, quais jacinto de Sião!  
Ó mãos que tal fizeram, inimigas da razão!  
Ó Joab, que fizeste! Não o merecia, não:  
vistes que era meu filho, gerado em benção,  
que quem lhe dava morte dobrava-me a paixão;  
que se ele era desobediente eu lhe outorgava perdão.  
Se meu mandato cumprisses, o trarias à prisão.  
Ó mãe que tal pariste! Como terás consolação?  
Rompam-se as tuas entranhas, rasgue-se teu coração,  
choremos-lhe pai e mãe, o fruto da benção,  
Filho meu, filho meu, filho meu, Absalão.

## 3.7 - ROMANCES DE TEMA CLÁSSICO

### Muerte de Alejandro



Alejandro na batalha de Issos. Mosaico da Casa do Fauno de Pompeia.

<http://www.abc.es/cultura/20150206/abci-alejandro-magno-ultimas-palabras-201502051733.html>

O *Romancero español* também desenvolve a temática mitológica da antiguidade greco-latina, em poemas mais eruditos, nos quais os assuntos mitológicos têm prioridade sobre os históricos. A professora Elbia Difabio de Raimondo nos informa sobre os *romances* de tema clássico:

Algunos romances de tema clásico deben de ser de notable antigüedad - como "Muerte de Alejandro", que figura en el *Cancionero musical de Palacio*-, pero cualquiera haya sido el momento de gestación, este repertorio se inspiró en fuentes eruditas. Desde la primera mitad del s. XVI (o quizás desde antes, como podríamos especular a propósito del estilo de "Incendio de Roma"), se componen en España romances sobre la base de crónicas medievales de la antigüedad grecolatina y la misma *Biblia*, romances que tuvieron fortuna en la tradición oral por razones seguramente complementarias: el dramatismo de la situación planteada, la agilidad y el ingenio del asunto propuesto, el perfil inconfundible de los protagonistas, la feliz elección de un lenguaje dotado de gracia y sugerencia... Como la vida misma, cada romance tiene una biografía y un destino. No extraña que la Edad Media recurriera al reservorio de la cultura antigua clásica, en el caso específico de la mitología, porque representa la memoria arcaica de la humanidad y es un fermento espiritual, portador de un mensaje lleno de imágenes.<sup>436</sup>

A literatura hispânica recolhe variadas lendas e composições sobre Alexandre, entre as quais se destaca o *Libro de Alexandre*, obra do século XIII. Conforme Mainer, "Pocos personajes históricos han dejado tan intensas huellas en las leyendas, la literatura y el arte de las más diversas culturas y épocas como Alejandro Magno (356-323 a.C.), quien representa el paradigma del conquistador por excelencia."<sup>437</sup>

Com relação ao romance **Muerte de Alejandro**, poucos versos antigos foram conservados, mas parece evidente que na sua origem o poema era maior. O texto se encontra no *Cancionero Musical del Palacio* e também é citado por Antonio de Nebrija em sua *Gramática Castellana*. Existem versões orais modernas entre os sefarditas de Oriente, mas não acrescentam mais versos do que as que têm a versão que utilizamos.<sup>438</sup>

O herói grego Alexandre, o Grande, encontra-se em seu leito de morte e manda chamar os maiores médicos do mundo, e também seu aio Aristóteles. Com efeito, a história nos revela que o filósofo Aristóteles foi preceptor do jovem nobre Alexandre.<sup>439</sup>

Observamos anacronismos medievais no poema, pois os médicos, *maestros*, em uma narrativa da antiguidade grega, possuem título universitário: mestres em medicina. Aparece Aristóteles montado em uma mula, como um típico médico medieval, e também lemos que Alexandre, moribundo, põe sua alma em paz com um único Deus, como se fosse cristão. (ARMISTEAD, 1994, p. 380)

<sup>436</sup> [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-17242004000100011](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17242004000100011)

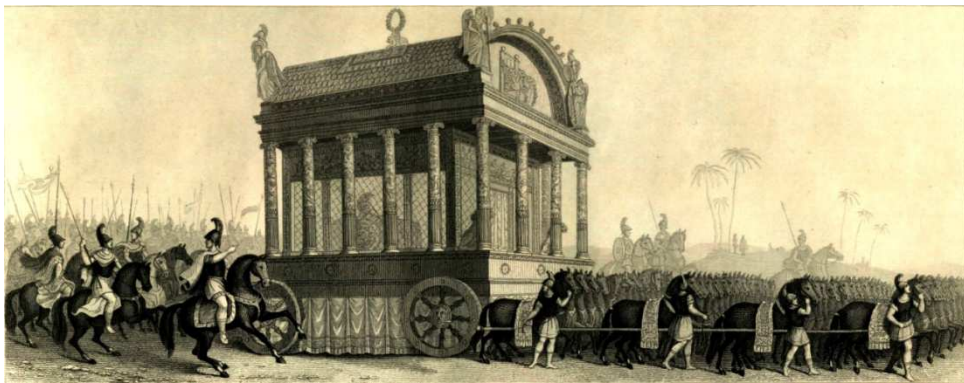
<sup>437</sup> MAINER. *Historia de la Literatura Española, Entre Oralidad y escritura: la Edad Media*. p. 350.

<sup>438</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, p. 380.

<sup>439</sup> <http://www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/paulosergio/biografia.html>

### Muerte de Alejandro

- 1 Morirse quiere Alixandre del dolor del corazón;  
 envió por los maestros cuantos en el mundo son;  
 envió por Aristótil, el ayo que lo crió.  
 El ayo, desde lo supo, cabalgó y no se tardó:  
 5 jornadas de quince días en cinco las caminó;  
 descabalgó de la mula, cerca del rey se asentó  
 y tomóle por la mano, luego el pulso le cató.  
 -¿Qué vos parece, maestro, d'este mal que tengo yo?  
 -A mí me parece, señor, qué gran mal de corazón;  
 10 faced vuestro testamento, poned vuestra alma con Dios.



### Morte de Alexandre

- Alexandre quer morrer da dor do coração;  
 enviou pelos médicos quantos no mundo são;  
 enviou por Aristóteles, o ayo que o criou.  
 O ayo, desde que soube, cavalgou e não demorou:  
 jornadas de quinze dias as caminhou em cinco;  
 apeou-se da mula, perto do rei assentou-se  
 e tomou-lhe pela mão, logo o pulso lhe tomou.  
 -Que vos parece, mestre, deste mal que eu tenho?  
 -Parece-me a mim, senhor, que é grande mal de coração;  
 fazei vosso testamento, ponde vossa alma com Deus.

1. <http://laexuberanciadehades.files.wordpress.com/2013/03/catafalco-de-alejandro-magno.jpg>
2. Alejandro Magno em seu leito de morte, segundo o pintor Karl von Piloty (1886)  
[http://www.biografiasyvidas.com/monografia/alejandro\\_magno/fotos11.html](http://www.biografiasyvidas.com/monografia/alejandro_magno/fotos11.html)

## CONCLUSÃO

Minha decisão para pesquisar os *Romances Viejos* do *Romancero Español* surgiu há vários anos. Durante minha infância e adolescência tive contato com os *romances* através de canções infantis, poemas, livros de contos e histórias contadas e cantadas por meus avós maternos Amalia e Lucas D'Onofrio e também por minha mãe. Eu mesma passei a ler e cantar alguns poemas, muito diferentes da realidade que vivia, mas que nutriam minha imaginação com histórias de castelos, cavaleiros, damas, reis, príncipes e princesas.

Quando cursava os estudos secundários, nas disciplinas de literatura no Colegio Nacional de Morón, na Provincia de Buenos Aires, Argentina, tive a honra de estudar com o meu querido professor e amigo Bartolomé Gallo que, além de apresentar os *romances* em suas aulas, me incentivou no estudo do *Romancero* e me presenteou com valioso material literário, que guardo com muita consideração até hoje.

Muitos anos já se passaram, no entanto, o encanto pelos poemas continuou latente. Minha paixão pela leitura e pela literatura espanhola me motivou a fazer o curso de graduação em Letras e, quando decidi realizar meu Mestrado em Literaturas Clássicas e Medievais, escolhi os *Romances Viejos* como objetivo do meu estudo.

As tarefas de pesquisa da bibliografia apropriada e dos poemas representativos do imaginário hispânico, propícios para formar o *corpus* do meu trabalho foram imensas. Houve desafios a vencer neste caminho que me dispus transitar, entre eles encontrar versões dos textos escolhidos com sentido literário e cultural para poder realizar a releitura de alguns *romances*.

Ao pensar no *corpus* deste trabalho, a escolha dos vinte e quatro poemas deveu-se a uma provável ordem cronológica e à temática que representasse as diferentes camadas de história e cultura da Península Ibérica, com a finalidade de resgatar algumas memórias linguísticas, relacionar os poemas revelando alguns detalhes de uma determinada época, e observar os autores como agentes de memória sociocultural e construtores de história em um processo de inserção de magnitudes estéticas.

Além de terem sido escolhidos porque existem comentários de vários estudiosos de renome considerando-os como *Romances Viejos*, esses poemas narram acontecimentos hispânicos e referem-se a personagens e heróis conhecidos e admirados na Península Ibérica, tais como Rei Dom Rodrigo, Bernardo del Carpio, Fernán

González e El Cid. Os poemas também mencionam lendas e fábulas transmitidas oralmente durante séculos, absorvidas e adaptadas ao estilo poético dos *romances*, mostrando, conforme as palavras de Armistead, "su capacidad de decir o de insinuar muchísimo con un mínimo de palabras".<sup>440</sup>

Os *romances* constituem um gênero dinâmico, em incessante movimento, no qual o imaginário coletivo hispânico foi transmitido pela prática da oralidade, e que recebeu contribuições, inclusões, exclusões, modificações, enfim, tudo que tem a ver com o fenômeno discursivo, cujos limites não são facilmente demarcados. Menéndez Pidal define os *romances* como uma "poesia que vive en variantes, a través de un transmisor/autor".<sup>441</sup>

Observa-se nesses poemas uma memória funcional, vestígios sem dono, que sem dúvida eram recuperados a cada apresentação, a cada performance; obras que se dissolviam ou eram recompostas com novas configurações, de modo que eram mantidas ao serem reinterpretadas. Portanto, os *romances* não eram fechados, eles podiam receber novas versões e interpretações, constituindo um inventário ou coleção sempre incompleta, em constante movimento, sem permanecer estática.

Em cada obra se percebe multiplicidade de dados, ecos, ressonâncias, testemunhos da sensibilidade social e cultural de uma época.

A difusão de romances em *pliegos sueltos*, esses impressos baratos de poucas páginas, a partir da segunda década do século XVI delineou a existência do gênero criando pequenas coleções de textos de *romances* e oferecendo o material necessário para os editores de *cancioneiros de romances*.

Os *pliegos sueltos* apresentam vários problemas com relação à datação dos *romances*, já que a maioria se imprimem sem ano, nem indicação de lugar, nem da imprensa. O *pliego suelto* mais antigo que contém um *romance* foi impresso por Jorge Coci em 1510. A maior parte dos *pliegos sueltos* está perdida, mas algumas coleções estão preservadas e compiladas na Biblioteca Nacional de Madrid, na Biblioteca Nacional Austríaca, de Viena, na Biblioteca Nacional da França, em Paris, na Biblioteca nacional do Reino Unido, em Londres, na Biblioteca Ambrosiana, de Milão, na Biblioteka Jagiellonska, de Cracovia, e na Biblioteca Pública Municipal do Porto.<sup>442</sup>

<sup>440</sup> ARMISTEAD. *Cancionero*. P. XVIII

<sup>441</sup> MENÉNDEZ PIDAL. *Romancero Hispano*. P. 40.

<sup>442</sup> ARMISTEAD, *Romancero*, pp. 43 e 44.

Os escritores e a imprensa transcrevem na língua escrita a memória e o imaginário coletivos, e recuperam essa formação discursiva plasmando uma determinada forma ou versão, segundo o olhar da pessoa ou pessoas que selecionam e disponibilizam os poemas, de modo a tornar mais acessível seu conhecimento e poder apreciar essas expressões de subjetividade, que mostram de modo variado um determinado momento histórico. A imprensa cumpre assim sua função de "arquivo", de conservação, seleção e acessibilidade. A difícil tarefa de avaliação sobre o que se guarda, o que se descarta, o que se estuda, o que merece ser preservado para arquivo cultural, segundo a história e a sociedade, é um processo no qual provavelmente perdemos muitos poemas considerados de pouco prestígio ou importância, mas que poderiam dar mostras de preciosa informação para futuras gerações. Uma versão escolhida implica o descarte ou a rejeição de outra ou outras cópias que podem ser perdidas, esquecidas ou achadas posteriormente e transformadas.

Muitas lacunas são deixadas com relação aos *romances*, elementos que não perduram nos testemunhos escritos, como a música, a gesticulação ou o modo de interpretação.

Os *romances* são, de algum modo, equivalentes às baladas europeias, no entanto, eles superam essas, como afirma o hispanista britânico Colin Smith:

Es la excepcional pervivencia y vigor de la tradición de la balada en España lo que más impresiona al historiador de la literatura, así como el hecho de que el Romancero parezca ser parte mucho más significativa de la literatura nacional que en el caso de las baladas de otros países. Lo que podemos decir es que la balada tuvo tempranos y fuertes comienzos en España porque fue utilizada para mantener vivo mucho del pasado nacional y para expresar las aspiraciones colectivas, y que ha pervivido mucho más que en otras partes porque España se aferró tan tenazmente a su pasado -para su detrimento social y económico- en los siglos XVIII y XIX.<sup>443</sup>

No meu trabalho apresentei uma tradução em prosa dos *Romances viejos* escolhidos, com a finalidade inicial de compreensão do texto, obedecendo a critérios de ordem pragmática, para facilitar a leitura dos poemas, os quais se apresentam numa língua espanhola arcaica. Posteriormente pretendo aperfeiçoá-la numa futura pesquisa que estou planejando.

---

<sup>443</sup> SMITH, Colin. *Spanish Ballads*. P. 6.

Não encontrei traduções para o português dos poemas do *Romancero Español*, de modo que fiz a tradução e considerei apropriado colocar os dois textos juntos (espanhol e português) para uma melhor visualização e leitura.

O objetivo de estudo deste trabalho foi abordar os diferentes assuntos dos *Romances viejos* a fim de mostrar a diversidade temática, traços de oralidade, sua história, bem como sua permanência na posteridade.

Para minha pesquisa procurei material nas seguintes bibliotecas:

- Biblioteca da Faculdade de Filosofia y Letras de Buenos Aires, Argentina.
- Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina.
- Biblioteca Municipal de Morón, Provincia de Buenos Aires.
- Biblioteca da FALE - UFMG.

Também utilizei material literário de acervos particulares, do Instituto Cervantes na Internet, e os aportes muito bem-vindos da professora Elisa Amorin, entre eles o livro de Paul Zumthor em português: *A letra e a voz: A "Literatura" Medieval*. (Eu tinha o exemplar em espanhol).

Ao longo do trabalho de investigação e pesquisa estudei e analisei os trabalhos de vários teóricos, estudiosos e historiadores sobre a temática dos *Romances viejos*, com a finalidade de realizar a escolha dos poemas para serem traduzidos e analisados, como também estudar aspectos com relação a inspiração, características, classificação, temática, difusão, permanência e as marcas discursivas recorrentes da linguagem dos poemas.

Foram de inestimável valor os critérios teóricos a respeito da oralidade do gênero poético dos *Romances Viejos* do medievalista, crítico literário e historiador de literatura Paul Zunthor. Extremamente indispensáveis para minha pesquisa foram a historicidade, a localização histórica, a permanência do *Romancero Español* como literatura oral e alguns elementos constitutivos da linguagem poética dos *romances*, que estão envolvidos na sua produção, segundo os importantes trabalhos do filólogo, historiador e medievalista espanhol Ramón Menéndez Pidal. Também foram muito ponderados os excelentes comentários críticos e notas sobre os *romances* do doutor em literatura espanhola e filologia românica, Samuel Gordon Armistead, cujos estudos sobre Hispanismo e a tradição dos *romances* são considerados muitos relevantes, e as reflexões e estudos do crítico e historiador Julio Rodríguez Puértolas.

No primeiro capítulo do presente trabalho foram apresentados a gênese dos *romances* e os traços de oralidade, tentando mostrar como foram importantes esses

aspectos de sua tradição e sua transmissão até a atualidade, e discutimos sobre as teorias que explicam as origens dos *romances*, considerando a teoria neotradicionalista a mais equilibrada entre as mais difundidas.

No capítulo dois foram abordadas algumas características dos *romances viejos*, sua estrutura, versificação e alguns dos aspectos literários que definem este gênero poético tão particular da literatura hispânica. Também foi proposta uma classificação que foi adotada para este trabalho considerando a classificação mais aceita pelos estudiosos, que é a de Menéndez Pidal, na qual fizemos algumas modificações,

Finalmente, no capítulo três foi realizada a tradução de vinte e quatro *romances viejos*, que formam o *corpus* deste trabalho. O objetivo dessa tradução foi facilitar a compreensão da leitura desses poemas, que se apresentam em língua espanhola arcaica. Foram abordados alguns aspectos históricos e literários, e foram escolhidos os *romances viejos* por apresentarem uma amostra da diversidade temática que envolve o imaginário hispânico.

O desenvolvimento do processo de produção e preservação dos *romances* começa cedo, desde a fragmentação dos primeiros textos a partir dos *cantares de gesta*, se deslocam no tempo, se atualizam, se adaptam a novos destinatários e condições sociais, expressando o reflexo de uma poderosa tradição narrativa.

Os *Romances* são poemas espontâneos, de índole popular, e genuinamente espanhóis, e recolheram fragmentariamente fatos e cenas da história e da vida cotidiana da Espanha, do século XII ao XV, e podem ser considerados magníficos expoentes da civilização hispânica, durante esse período.

Os *Romances* atingem grande prestígio nos séculos seguintes, não somente na Península Ibérica e na história da poesia espanhola, mas também no âmbito hispanófono. Os *romances* existem e podem ser encontrados nos vastos territórios onde se falam espanhol, português e catalão.

A narrativa dos poemas é expressiva, pitoresca, com uma linguagem muito subjetiva, segundo as perspectivas culturais da época em que foram escritos ou transmitidos, demonstrando experiências estéticas que produziam a ativação da memória.

A temática dos *romances* é muito variada, de grande alcance, e tem a capacidade de desenvolver, adaptar e recriar as temáticas mais diversas, demonstrando sua flexibilidade e seu caráter conciso abrangendo desde os temas heroicos, históricos, nacionais ou bíblicos, até os líricos, Os *Romances viejos*, ou aqueles que surgiram até o

século XV, são anônimos, populares, de inspiração tradicional e compreendem os denominados *Romances históricos, de cavalaria, fronteiriços* e outros.

A importância histórico-literária dos poemas é indubitável. Neles é possível apreender valores, costumes e tradições da Espanha, no contexto em que foram escritos. Também, os poemas do *Romancero Español* seduzem pela sinceridade e despertam interesse pela curiosa exposição de costumes. Os poemas, ainda que cultivados fundamentalmente na Idade Média, foram retomados e revitalizados ao longo de várias épocas até o presente. Isto demonstra sua permanente vigência.

A oralidade era a via de transmissão dos *Romances*. Ao serem ouvidos, eram aprendidos e para cantá-los deviam ser memorizados. Este processo de transmissão requer uma sucessiva recriação do texto. De modo diferente, o texto escrito denota maior estabilidade, ainda que possam operar-se modificações nas cópias.

A música desempenhou uma função muito relevante na transmissão oral dos *romances* pois a memorização de uma melodia facilita o aprendizado da letra ou dos versos de uma obra. Infelizmente, assim como muitos poemas que se perderam, as músicas dos *romances* não chegaram até nós, devido à falta de notação musical na época.

Os *romances* não eram poemas fechados, eles podiam receber novas versões e interpretações, constituindo um inventário ou coleção sempre incompleta, em constante movimento, sem permanecer estática.

Em cada obra se percebe multiplicidade de dados, ecos, ressonâncias, testemunhos da sensibilidade social e cultural de uma época.

As versões mais modernas dos *romances* colocam em evidência que, além das constantes modificações e variantes discursivas que determinam sua permanência, o *Romancero* hispânico continua oferecendo a possibilidade de aportar elementos que reconstroem o universo medieval da Península Ibérica.

Isso comprova a difusão do gênero *Romance viejo* e sua sobrevivência como meio de propagação de notícias e história, além de entretenimento, em uma época marcada pela transmissão oral de saberes e conhecimentos.

Pode-se mesmo dizer que a transmissão dos *romances* não será interrompida, pois encontram-se também em Portugal, na América, onde foram popularizados pelos conquistadores, e em várias partes da Europa, levados pelos judeus sefarditas quando foram expulsos de Espanha.

A oralidade mantém os *romances* vivos, latentes, susceptíveis a mudanças, e a literalidade os fixa como documentos da historiografia, patrimônios culturais onde confluem temas e saberes, verdadeiros testemunhos do passado, com relevância literária, sociocultural e antropológica.

Com esta contribuição espero apresentar para um público leitor brasileiro a diversidade temática, o encanto dos *Romances Viejos*, e sobretudo salientar a sua importância no âmbito das literaturas românicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- AFONSO X, Primera Crónica General (PCG), ed. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, II ts., Madrid: Gredos, 1977.
- AGUINAGA, PUÉRTOLAS & ZAVALA. *Historia Social de la Literatura vol. II*. Madrid: Akal, 2000.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1979.
- ALBORG, Juan. *La épica popular, el Romancero*, Cap. IX, *Historia de la literatura española, tomo I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1972.
- ALCINA FRANCH, José. *Romancero Antiguo*. Tomo II, Barcelona, Editorial Juventud, 1971.
- tradicional de los judíos españoles, México: Editorial Porrúa, 1987.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. *Romances populares*. Valladolid: Establecimiento tipográfico de Eduardo Sáenz, 1906.
- ALONSO, Álvaro. *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra, 1986.
- ALVAR, Carlos y José Manuel Lucía Megías. *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid, 2002.
- ALVAR, Manuel. *Romancero Viejo y Tradicional*, México: Editorial Porrúa, 1987.
- ALVAR, Manuel. *El Romancero*. Madrid, 1968.
- ÁLVAR, Manuel. *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta, 1970.
- ANAHORY-LIBROWICZ, Oro.: “Las mujeres no castas en el romancero: un caso de honra”, en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Sebastián Neumeister (ed.), Frankfurt: Vervuert, 1989, pp. 321-330.
- ARCO Y GARAY, Ricardo Del. *Notas de Folklore Altoaragonés*. Madrid, 1943.
- ARMISTEAD, Samuel Gordon y MARGARETHEN, Selma y colaboradores. *El Romancero judeo-español*. Madrid, 1977.
- ARMISTEAD, Samuel Gordon y SILVERMAN, Joseph Hillel. *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Yacob Abraham Yoná*. University of California: Press, 1971.
- ARMISTEAD, Samuel Gordon, Estudio preliminar al *Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, Barcelona: Crítica, 1994.
- ARRIZABALAGA, Delia Nilda. *Romancero*, selección, prólogo y notas de Delia Nilda Arrizabalaga. Buenos Aires: Longseller, 2004.
- ASENSIO GARCÍA, Javier. *Romancero general de La Rioja*. Logroño: Piedra de Rayo, 2009.
- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 2da. ed. 1970.

- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Temas Hispánicos Medievales*, Madrid: Gredos, 1974.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Buenos Aires: Editorial Schapire, 1945.
- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *Tristão e Isolda: O Mito da Paixão*. São Paulo: Mercuryo, 1994.
- BEATIE, Bruce. *Oral-traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century*, Journal of the Folklore Institute, I. 1964, pp. 92-113.
- BÉNICHOU, Paul. *Creación Poética en el Romacero tradicional*. Madrid: Gredos, 1968.
- BÉNICHOU, Paul. *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid: Editorial Castalia, 1968.
- BÉNICHOU, Paul. *Romances judeo-españoles de Marruecos*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- BENMAYOR, Rina. *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva Recolección*. Madrid: Gredos, 1979.
- BONAMORE GRAVES, Alessandra. *Italo-Hispanic ballad relationship: The common poetic heritage*. Madrid: Tamesis Books Limited, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras de Calderón de la Barca*. Tomo VII. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1944.
- CAMPOS RUIZ, Julio. *San Leandro, San Isidro, San Fructuoso. Reglas monásticas de la España visigoda*. Madrid, 1971.
- Cancionero de Romances 1550: Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Castalia, 1967.
- CARLÉ, María del Carmen. *La sociedad hispano medieval: sus estructuras*. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d. v. I.
- CASTRO, Américo. *España en su historia*. Barcelona: Crítica, 2013.
- CASTRO, Américo. *La Realidad Histórica de España*. México: Edit. Porruna, 1954.
- CATALÁN, Diego. *Catalán. Arte poética del romancero oral*. Vol. II. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.
- CATALÁN, Diego. *Catálogo general del romancero pan-hispánico*. Con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- CATALÁN, Diego. *El archivo del Romancero. Patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de historia*. Madrid, 2001.

- CATALÁN, Diego. *El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX*. En: *El Romancero hoy*. Madrid: Nuevas fronteras, 1979.
- CATALÁN, Diego. *Siete siglos de Romancero (Historia y Poesía)*. Madrid: Gredos, 1969.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Real Academia Española. São Pablo: Prol Gráfica, 2004.
- CHALON, Louis. *L'effondrement de l'Épave visigothique et l'invasion musulmane selon le Poema de Fernán González*. Anuario de estudios medievales, Vol. 9. 1974-79, pp. 351-364.
- CHICOTE, Gloria Beatriz. *La caza del ciervo de pie blanco. Resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote*. Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. L, núm. 1, enero-junio, 2002, pp. 43-57.
- CIROT, Georges. *Le mouvement quaternaire dans les romances*. Bulletin Hispanique, XXI 1919, pp. 103-142.
- CONDE, José Antonio. *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*. Madrid: Martín y Compañía, 1874.
- COSTA, Joaquín. *Poesía Popular. Mitología y Literatura Celto-hispanas*. Madrid, 1881.
- CRUZ, Anne. *Genre transformations and the question of gender. La bella malmaridada as ballad and play*. Arv. Scandinavian Yearbook of Folklore, XLIII, 1987, pp. 45-58.
- DÁMASO, Alonso. *La tradición épica castellana en la obra de Menéndez Pidal (Teoría y hechos comprobados)*. La Torre, 1970-1971.
- DE COSSÍO, José María y MAZA SOLANO, Tomás. *Romancero Popular de la Montaña*. Santander: Talleres Tipográficos de la Librería Moderna, 1933.
- DEL CASTILLO, Hernando. *Cancionero General de Hernando del Castillo*. Ed. facsímil, con prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Acad. Esp. 1958.
- DEVOTO, Daniel: *El mal cazador*. Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1965, vol. 1, pp. 481-491.
- DEYERMOND Alan. *La Edad Media*. En Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española I*, Barcelona: 1980.
- DEYERMOND Alan. *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I: Épica y romances*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.
- DEYERMOND, Alan, *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*. Barcelona: Sirmio, 1987.
- DEYERMOND, Alan. *Historia de la literatura española. I: La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1994.
- DEYERMOND, Alan. *The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the Estoria de España*, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 9, 1985.
- DI STEFANO, Giuseppe. "Los versos finales del romance "En Santa Agueda de Burgos" (versión manuscrita)", en Homenaje a Eugenio Asensio. Gredos: Madrid, 1988.

- DI STEFANO, Giuseppe. *El romancero*. Madrid: Narcea, 1981.
- DI STEFANO, Giuseppe. *El Romancero. Estudio, notas y comentarios de texto*. Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ ROIG, Mercedes. *El Romancero Viejo*, Madrid: Cátedra, 1995.
- DÍAZ VIANA, LUIS. *El Romancero*. Madrid: Anaya, Biblioteca Básica de Literatura, 1990.
- DONCIEUX, George. *Le romancéro populaire de la France*. Introducción e índice musical de Julien Tiersot. Paris: Émile Bouillon, 1904.
- DURÁN, Agustín. *Romancero General o Colección de Romances Castellanos Anteriores al siglo XVII.*, Tomo I y II, Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1945.
- ECO, Umberto. *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Editorial Lumen, S. A., 1997.
- ELIADE Mircea. *Littérature Orale, Littératures Anciennes, Orientales et Orales*, sous la direction de Raymond Queneau. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1955.
- ENTWISTLE, William James. "Blanca Niña", *Revista de Filol. Hisp.*, I (1985). pp. 159-164.
- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín. *Literatura española con antología*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 12ª. Ed., 1965.
- FERNANDEZ JEREZ, Mari Carmen. *Claves de El Romancero anónimo*. Madrid: Ciclo Editorial S. A., 1989.
- FOUCHÉ-DELBOSC, Raymond. *Cancionero castellano del Siglo XV, II*. Madrid: Bailly-Raimon Bailliére, 1915.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. *Peregrinos, Monges e Guerreiros: Feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- FRAILE GIL, José Manuel. *Antología sonora del romancero tradicional panhispánico II*. Torrelavega: Cantabria Tradicional, 2010.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *Épica árabe y Épica castellana*. Barcelona, 1978.
- GARCÍA LORCA, Federico. *El Romancero Gitano*. Barcelona: Spasa Libros, 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Bilbao: Aguilar, 1968.
- GARCÍA VALDÉS, Olga. *Chronicon mundi de Lucas de Tuy*. Edición crítica y estudio, Salamanca: Universidad, 1999.
- GARVIN, Mario, *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2007.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Poesía española. I. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*. Barcelona: Crítica, 1996.
- GONZÁLEZ SEGURA, Alejandro. *Romancero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. *Leituras de literatura espanhola [da Idade Média ao século XVII]*. São Paulo: Letraviva/Fapesp, 2010.

- HARF-LANCNER. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine*. Gêneve, 1984.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- HERGUETA, Domingo. *Folklore burgalés*. Burgos: Diputación provincial, 1934.
- HUIZINGA, Johan. *El Otoño de la Edad Media*. Trad. de J. Gaos. Buenos Aires: Revista de Occidente. Argentina, 1947.
- JONIN, Pierre. *La Chanson de Roland*. Traduction, préface, notes et commentaires par Pierre Jonin. Paris: Gallimard, 1979.
- LACARRA, María Jesús y CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Historia de la literatura española*. Entre oralidad y escritura: la Edad Media. Barcelona: Crítica, 2012.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- LARREA PALACÍN, Arcadio. *Romances de Tetuán*. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1952.
- LE GOFF, Jacques. *O Homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989.
- LE GOFF, Jacques. *Le Moyen Âge*. Paris: Bordas, 1962.
- LE GOFF, Jacques. *Los intelectuales de la Edad Media*. Trad. do francés por Marco Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965.
- LE GOFF, Jacques; SCHIMIDT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Coordenação da tradução por Hilário Franco Júnior. 2 v. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- LEVI, Enzo. *El Romance florentino de Jaime de Olessa*. Revista de Filología española, XIV, 1927, pp. 134-160.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. 3ª ed. renovada. Madrid: Gredos, 1970.
- MAINER, José Carlos. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Dédalo Offset, S. L., Santillana Ediciones Generales, S.A., 2011.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos, III, Cantos narrativos*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2003.
- MARÍN, Francisco Marcos. *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*. Madrid, 1971.
- MARKALE, José Carlos. *El Amor Cortés o la pareja infernal*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1998.
- MARTÍNEZ YANES, Francisco. "Los desenlaces en el romance de Blanca niña: tradición y originalidad", en *El romancero hoy: poética*. Catalán, Armistead y Sánchez Romerazo (eds.), Madrid, 1979, pp. 132-153.
- MEDEIROS VARGENS, João Baptista de, *Moros Algarvios. Sombras y Asombros*. In: Cárcamo, Silvia Inés (org.) *Mitos Españoles: Imaginación y Cultura*. R.J.: APEERJ, 2000.
- MENA, Juan de. *Laberinto de Fortuna*. Madrid: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2003.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y otros, eds. *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, X-XI, *La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas*. Seminario Menéndez Pidal. Madrid: Gredos, 1977-1978.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Cancionero de Romances*. Madrid, 1914.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Catálogo del Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid, 1928.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Cómo vive un romance*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El Romancero*, cap. V de *Epopéya castellana a través de la literatura española*. Madrid, 1959.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El Romancero. Teorías e investigaciones*. Biblioteca de Ensayos, núm. 3, Madrid: Editorial Páez, 1930.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *España del Cid*. Madrid, 1947, cuarta edición.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras completas de Ramón Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de Romances Viejos*. La Plata: Terramar, 2008.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Floresta de leyendas españolas: Rodrigo el último godo*, Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: 1959.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1896, aumentada en la segunda edición, 1934.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Los Romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1958.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1924.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, 6a ed. corregida y aumentada.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía popular y romancero*. *Revista de Filología Española*, III, Madrid, 1916.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid, 1952.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Rodrigo, el último Godo*, en *Floresta de leyendas heroicas españolas*. Madrid, 1925-27.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia. Con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez Pidal*. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, 2 Vol.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero tradicional*. Madrid, 2 vol. eds. 1957, 1963.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romances de tema odiseico*. Madrid: Gredos, 1970.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de Poetas líricos Castellanos*. Santander, 1945, v. VIII y v. IX.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Buenos Aires: Editorial Glem, 1943.
- MILÁ E FONTANALS, Manuel. *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona, 1874; reeditado por Martín de Riquer y Joaquín Molas, CSIC, Barcelona, 1959.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *Estética y Teoría literaria*, ed. de P. Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 2002.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *Obras de Manuel Milá y Fontanals*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: CSIC, 1959.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *Principios de Estética o de teoría de lo bello*, ed. de P. Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 2013.
- MORLEY, Griswold. *A Chronological List of Early Spanish Ballads*. *Hispanic Review*, vol. 13, 1945.
- MOYA, Ismael. *Romancero (Romances tradicionales en la Argentina) V I*. Buenos Aires: Instituto de Lit. Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1941.
- NIXON, Bobby. *Siete baladas anglo-escocesas frente a sus paralelos en el romancero español*. *Culturas populares*. Revista electrónica. Mayo-agosto 2006, n.º 2.
- ORDUNA, Germán (ed.). *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso onceno, 2 vol.* Pero López de Ayala. Buenos Aires, SECRI, 1994-1997.
- PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária*. Aspectos y problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.
- PATCH, Howard Rollin. *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- PÉREZ VIDAL, José. *Romancero tradicional canario*. Revista de Dialectología y Tradiciones populares. Madrid, 1951, v. VII.
- PERISTIANY, Jean. *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*. Barcelona: Labor, 1968.
- PERNOUD, Régine. *Las grandes Épocas del Arte Occidental*. Trad. do francês por Beatriz Gredenber. Buenos Aires: Hachette, 1959.
- PLIEGOS DE PRAGA: *Pliegos Poéticos Españoles en la Universidad de Praga*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Joyas Bibliográficas. Madrid, 1960.

- POEMA DE MIO CID. Texto establecido por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Ediciones Rodas, S.A., 1972.
- RIÑO RODRÍGUEZ, Timoteo y GUTIÉRREZ AJA, M<sup>a</sup> del Carmen. *El Cantar de Mío Cid. 2: fecha y autor del Cantar de Mío Cid*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- RICO, Francisco. *Estudios sobre la poesía española del siglo XV. Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco*. Barcelona: Crítica, 1990.
- RUIZ, Juan (Archipreste de Hita). *Libro de Buen Amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Cancionero de Romances*. Madrid: Castalia, 1967.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros, impresos durante el siglo XVI*. Madrid: Castalia, 1973.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Silva de varios romances*. Valencia: Castalia, 1953.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Tres romances de la ensalada de Praga (siglo XIV)*, Hispanic Review XXX, 1963.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia, 1991.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Romancero*, Madrid: Anzos S.A., 1992.
- ROLOFF, Volker. *El Romancero en la tradición oral moderna*. Madrid, 1972.
- ROMERO, José Luis. *La Edad Media*. México-Buenos Aires: Fondo de Cult. Económica. 1949.
- ROSENFELD, Katharina Holtermayr. *A história e o conceito na literatura medieval: Problemas de Estética*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente, Clássicos de Ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- RUCQUOI, Adeline. *De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España*. Paris: CNRS, 1992. Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad. V.XIII. n 51.
- SALAS GARCÍA, B.: "Un análisis del Romancero Erótico-Burlesco de la Provincia de Cádiz", Lemir Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y Renacimiento, Número 6, pp. 1-15. 30 de octubre de 2006. [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/salas\\_cadiz.htm](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/salas_cadiz.htm)
- SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.
- SCHINDLER, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York, 1941.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de. *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*. Ed. Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia, 1967.
- SMITH, Colin. *On the Ethos of the Romancero Viejo, Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*. ed. N.D. Shergold, Tamesis, Londres. 1972.
- SMITH, Colin. *Poema de Mio Cid*, Edição de Colin Smith. Madrid: Cátedra. 1989.
- SMITH, Colin. *Spanish Ballads*. Oxford, Londres: Pergamon Press, 1969.

- SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 3ª ed., Cotia, S.P: Ateliê Editorial, 2007.
- SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.
- SPITZER, Leo. *El romance de Abenámar*, en *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona. 1980.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Traducción de José Pérez Riesgo. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- TERRADAS, José Carlos. *Los Romances de Malmaridada a la luz de códigos cultos*. Miscelánea Medieval Murciana. 2007, XXXI; pp. 149-160
- THOMPSON, Stith. *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, balladas, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1975.
- TIMONEDA, Juan. *Rosas de Romances (Valencia, 1573)*. Valencia: Castalia, 1963;
- TROYES, CHRÉTIEN DE, *Cligés*, Madrid: Alianza, 1993.
- URENA, Pedro Henríquez. *La versificación Irregular en la Poesía Castellana*. 2ª ed., Madrid, 1933.
- VALVERDE, José Marría. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- VEDEL, Valdemar. *Ideales de la Edad Media*. Barcelona: Edit. Labor V.I, 4ª ed., 1946.
- VICTORIO, Juan. *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- VICTORIO, Juan. *El amor y su expresión poética en la poesía tradicional*. Madrid: Editorial J. García Verdugo, 1995.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Romances populares y vulgares*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912.
- VON RICHTHOFEN, Erich. *Estudios épicos medievales, con algunos trabajos inéditos*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.
- VON RICHTHOFEN, Erich. *Une Critique textuelle concernant Roncevaux, les Infants de Lara et le Cid dans les Chroniques de Castille. Olifant II*, 1975.
- VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1960.
- WARREN HAMOS, Andrea. *Romancero y tradición: Los romances bíblicos entre los sefardíes*. Pennsylvania University of Pennsylvania Press. 1993.
- WEBBER, Ruth. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. California: University of California Publications in Modern Philology, vol. 34, núm. 2. 1951.
- WOLF, Ferdinand Joseph. *Ueber die Romanzen-poesie der Spanier*. Viena, 1846-47.
- WOLF, Ferinand Joseph y Conrado Hofmann. *Primavera y Flor de Romances*, 2 vols. Berlín: A. Asher y Comp., 1856.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983.

## SITES CONSULTADOS

[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH\\_24\\_002\\_150\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/24/TH_24_002_150_0.pdf)

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_008.pdf)

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_030.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_030.pdf)

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_1\\_020.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_020.pdf)

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17997&portal=68>

[http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_042.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_042.pdf)

<http://dionblog.com/category/navarre/>

[http://enciclopedia.us.es/index.php/Don\\_Rodrigo](http://enciclopedia.us.es/index.php/Don_Rodrigo)

<http://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=254>

<http://hispanismo.org/historia-y-antropologia/19091-la-leyenda-de-bernardo-del-carpio.html>

[http://iesfredericmarti.xtec.cat/moodle/pluginfile.php/5014/mod\\_resource/content/1/dona\\_lambra.pdf](http://iesfredericmarti.xtec.cat/moodle/pluginfile.php/5014/mod_resource/content/1/dona_lambra.pdf)

<https://i.ytimg.com/vi/ZiKEvkjIHwU/maxresdefault.jpg>

<http://lexicoon.org/es/aqueso>

<http://musicamedievalyrenacentista.wordpress.com/>

<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Romances.htm>

<http://tarruellaliteratura.blogspot.com.br/2012/10/tristan-e-isolda.html>

<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/adelinerucquoi/mujermedieval.htm>

<http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/27412/1/50-001-2002-0043.pdf>

<http://www.asociacionmedievalseguntina.es/index.php/historia>

<http://www.bernardodelcarpio.org/asociacion/cueva/cuevadebernardo.html>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cid.htm>

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuar-tonivelba2e.html?conten=exploradores&pagina=viajeros2\\_hernandocolon.jsp&tit3=1502,+Hernando+o+Fernando+Col%F3n](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/exploradores/pcuar-tonivelba2e.html?conten=exploradores&pagina=viajeros2_hernandocolon.jsp&tit3=1502,+Hernando+o+Fernando+Col%F3n)

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-literatura-espanola-primer-periodo-desde-sus-origenes-hasta-carlos-v--0/>

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernan-gonzalez--1/html/ff07f282-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-fernan-gonzalez--1/html/ff07f282-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/principios-generales-de-literatura-e-historia-de-la-literatura-espanola--0/html/ff0f491a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_82.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/principios-generales-de-literatura-e-historia-de-la-literatura-espanola--0/html/ff0f491a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_82.html)

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)  
<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/simone-fg-de-almeida.pdf>  
<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=254>  
<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=3853>  
<http://www.hispanista.org/revista/norte/n2003/435-436/435-436.pdf>  
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=castillo-hernando-del>  
<http://www.medievalismo.org/>  
[http://www.museudeburgos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=807&Itemid=121](http://www.museudeburgos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=807&Itemid=121)  
<http://www.musicaantigua.com/la-bella-malmaridada-2a-parte-glosas-sobre-la-cancion-de-malcasada-en-el-s-xv/>  
<http://www.rae.es/sites/default/files/Romancero.pdf>  
[http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011\\_02\\_03.pdf](http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_02_03.pdf)  
<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/05-Ruiz.pdf>  
<http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=roldan>  
<http://www.slideboom.com/presentations/1136156/Teor%C3%ADa-del-romance-y-an%C3%A1lisis-de-romances-hist%C3%B3ricos>  
<https://archive.org/stream/primaverayflord01hofmgoog#page/n93/mode/2up>  
<https://books.google.com.br/books?id=DN3rOFyTKjQC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=teor%C3%ADa+rom%C3%A1ntica+dos+romances+espa%C3%B3les&source=bl&ots=8mceRoybAa&sig=V3ITzXMTL1QoShCHHesySMGtFJE&hl=pt->  
<https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/06/13/rodrigo-el-ultimo-rey-de-los-godos/>  
<https://e-spania.revues.org/10843?lang=pt>  
<https://www.google.com.br/search?q=ilustraciones+del+romance+Lanzarote+y+el+ciervo&espv=2&biw=1777&bih=861&tbm=isch&imgil=cI->  
[revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0303110221A](http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0303110221A)  
[revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8383110287A](http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8383110287A)  
[web.letras.up.pt/ibericos/peninsulaport.htm](http://web.letras.up.pt/ibericos/peninsulaport.htm)  
[www.erevistas.csis.es](http://www.erevistas.csis.es)  
[www.historia.uff.br/stricto/td/1522.pd](http://www.historia.uff.br/stricto/td/1522.pd)  
[www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files](http://www.humanas.ufpr.br/portal/historiapos/files)  
[www.jstor.org/discover/10.2307/27762549?uid=2&uid=4&sid=21105356638593](http://www.jstor.org/discover/10.2307/27762549?uid=2&uid=4&sid=21105356638593)  
[www.medieval.udl.cat/medieval/sites/default/files/files/im6.pdf](http://www.medieval.udl.cat/medieval/sites/default/files/files/im6.pdf)  
[www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a11](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a11)  
[www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/atas\\_ivsemana.pdf](http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/atas_ivsemana.pdf)  
<http://apuntesliteraturaextranjera.blogspot.com.br/2010/11/edad-media-el-romance-tradicional.html>

## ILUSTRAÇÕES

### CAPA DO TRABALHO

<http://aracelirlentrelohumanoylodivino.blogspot.com.br/2015/06/romance-de-dona-alda-y-de-la-muy.html>

<https://i.ytimg.com/vi/ZiKEvkjIHwU/maxresdefault.jpg>

### ROMANCES DE TEMA ÉPICO

#### Romances sobre o rei Don Rodrigo - Página 50

<http://www.historiareimilitaris.com/web/index.php/secciones/medieval/910-batgua>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodrigo>

[http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/grandes\\_reportajes/7310/batalla\\_del\\_guadalete.html](http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/grandes_reportajes/7310/batalla_del_guadalete.html)

<http://ficus.pntic.mec.es/~jmas0085/romances.htm>

<http://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.com.br/2013/06/la-cava-florinda-de-la-microhistoria-de.html>

#### Romances sobre Bernardo del Carpio - Página 53

<http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=roldan> Carlos Magno encontra o corpo de Rolando

<http://www.sasua.net/estella/articulo.asp?f=roldan>

#### Romances sobre Fernán González - Páginas 56 e 57

[www.spanisharts.com](http://www.spanisharts.com)

<https://castellavetula.wordpress.com/textos/>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A1n\\_Gonz%C3%A1lez](https://es.wikipedia.org/wiki/Fern%C3%A1n_Gonz%C3%A1lez)

#### Romances sobre os Infantes de Lara - Páginas 59 e 60

[http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_siete\\_infantes\\_de\\_Lara](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_siete_infantes_de_Lara)

[fidesibera.blogspot.com](http://fidesibera.blogspot.com)

#### Romances sobre El Cid Rodrigo Díaz de Vivar - Páginas 62, 63, 65, 67, 68 e 69.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo\\_D%C3%ADaz\\_de\\_Vivar](http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_D%C3%ADaz_de_Vivar)

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cid.htm>

[estatuas-de-sevilla.blogspot.com](http://estatuas-de-sevilla.blogspot.com)

<http://www.los-poetas.com/g/roman.h>

<http://fresno.pntic.mec.es/janm0003/page5.html>

<https://burgospedia1.wordpress.com/2012/10/>

<http://antonimer-elcid.blogspot.com.br/p/el-destierro.html>

[http://www.museodeburgos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=807&Itemid=](http://www.museodeburgos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=807&Itemid=)

121

### ROMANCES SOBRE TEMA ÉPICO DE FRANÇA E DE BRETANHA

Páginas 76 e 77

<https://www.google.com.br/search?q=ilustraciones+del+romance+Lanzarote+y+el+ciervo&espv=2&biw=1777&bih=861&tbn=isch&imgil=cI->

<http://tarruellaliteratura.blogspot.com.br/2012/10/tristan-e-isolda.html>

<http://weheartit.com/tag/tristan%20and%20isolda?page=4&before=39186644>

### **ROMANCES HISTÓRICOS - Páginas 79, 82, 83, 86 e 88**

[http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos\\_Carvajal](http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Carvajal)

<http://dionblog.com/category/navarre/>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso\\_XI\\_de\\_Castilla](http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_XI_de_Castilla)

[www.romanicodigital.com](http://www.romanicodigital.com)

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro\\_i\\_elcruel.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro_i_elcruel.htm)

<http://www.abc.es/espana/20150203/abci-pedro-cruel-castilla-20150201856.html>

<https://alvarcam.wordpress.com/2013/10/15/romance-de-la-perdida-de-alhama/>

[lionsandlilies.wordpress.com](http://lionsandlilies.wordpress.com)

### **ROMANCES NOVELESCOS E DE CAVALARIA - Páginas 92, 93, 95, 98, 100 e 102**

<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=romance%20hermanas%20reina%20y%20cautiva>

<http://romancesdelrecuerdo.blogspot.com.br/>

<http://www4.gvsu.edu/>

<http://www.musicaantigua.com/la-bella-malmaridada-1a-parte-glosas-sobre-la-cancion-de-malcasada-en-el-s-xv/>

<http://romancesdelrecuerdo.blogspot.com.br/>

[sildavia9.wordpress.com](http://sildavia9.wordpress.com)

<https://laslagunasderuidera.wordpress.com>

<https://elfarodeferia.wordpress.com>

### **ROMANCES DE TEMA BÍBLICO - Página 105**

<https://davemcdowell.wordpress.com/2013/10/25/a-family-tragedy-2/>

[http://www.academia.edu/9698881/Sources\\_of\\_Inspiration\\_Iconography\\_and\\_Van\\_Herps\\_self-portrait\\_on\\_two\\_copper\\_plates\\_from\\_Spanish\\_Collections](http://www.academia.edu/9698881/Sources_of_Inspiration_Iconography_and_Van_Herps_self-portrait_on_two_copper_plates_from_Spanish_Collections)

### **ROMANCES DE TEMA CLÁSICO**

<http://www.abc.es/cultura/20150206/abci-alejandro-magno-ultimas-palabras201502051733.html>