

A DIMENSÃO TRÁGICA DE ALGUNS ROMANCES VELHOS DE TEMA ÉPICO

TERESA ARAÚJO
Universidade Nova de Lisboa

Embora os Romances Velhos de tema épico mergulhem as suas raízes matriciais nos cantares de gesta e o longo período da sua elaboração tradicional tenha decorrido no contexto dessa Idade que não manifestou consciência da tragédia enquanto género dramático¹, não tendo deixado dramas comparáveis² aos que o Estagirita tinha no seu horizonte e nos quais fundou a sua obra (como se sabe, a “*Poética* passou quase despercebida”³ ao longo destes séculos), certas personagens e acções de alguns desses poemas que fazem parte do *corpus* tantas vezes denominado uma “*Ilíada sem Homero*”⁴ apresentam uma dimensão e um conteúdo trágicos.

A crítica não tem dedicado muitos estudos a este aspecto, limitando-se a anotar genericamente o tom de tragédia expresso por alguns temas e a oferecer, de relance, exemplos normalmente vagos. Angel Valbuena Pratt, entre outros investigadores, reconheceu que “[e]n muchos de los motivos épicos que sigue el romancero [velho], es notable el sentido trágico de los protagonistas”⁵, mencionando, de seguida, (nem sempre com muito rigor) alguns dos que lhe mereciam esse apontamento:

Rodrigo y su derrota [vários romances do ciclo deste herói a referem, no entanto o desastre é central em “Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían”⁶ que surge, por vezes, integrado em “Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida”⁷], Bernardo y la

¹ “Na Idade Média, os géneros clássicos tinham sido inteiramente subvertidos. [...] As palavras «comédia» e «tragédia» são compreendidas apenas numa acepção estilística e na base de um desfecho marcado pela ventura ou pela desgraça: é assim que Dante pode considerar a *Eneida* uma tragédia [*Inferno*, XX, 113] e chamar *Commedia* ao seu próprio poema [Epístola a Cangrande, 10]”, C. Segre, “Géneros”, in Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopédia Einaudi, 17: Literatura-Texto*, (edição portuguesa da responsabilidade de Fernando Gil), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, p. 73. Mais recentemente, Mafalda de Oliveira Viana reitera-o relacionando a inexistência de tragédias medievais com os valores cristãos: “Com a generalização do cristianismo entre os homens ocidentais, as tragédias deixam de ser escritas. Com efeito, não encontramos no panorama literário textos de tragédia entre o século I d.C. (em que se situam as tragédias de Séneca) e o século XVI.”, “Sobre o Trágico”, *Clássica. Boletim de Pedagogia e Cultura*, N.º 23, Outubro, 1999, p. 109.

² A crítica é consensual em relação ao hiato medieval da história da tragédia, porém, também com frequência, reconhece que os mosteiros bizantinos a restauraram com abundantes elementos gregos adaptados a temas cristãos e interpreta aspectos dos *Mistérios* à luz do género clássico.

³ É com estas palavras que Eudoro de Sousa inicia o estudo introdutório à sua edição da obra do Estagirita: “Pela Idade Média, mais preocupada com problemas lógicos e metafísicos, a *Poética* passou quase despercebida”, in Aristóteles, *Poética*, trad., pref., introd., coment. e notas de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1986, p. 13.

⁴ Expressão insistentemente usada, desde o século XIX, para designar o Romanceiro.

⁵ Angel Valbuena Pratt, “Los romances”, in *Historia de la literatura española*, I, Barcelona, Gustavo Gili, 1937, p. 297 (9.ª ed. ampliada e actualizada por Antonio Prieto, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).

muerte del conde de Saldaña, cuyo recuerdo no falta en este romance — “Prometístesme a mi padre, no me guardastes verdad” [a citação não corresponde a nenhum *incipit*, mas ao 25º. verso do poema que inicia “Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envié”⁸], — la muerte de los infantes de Lara [...] el romance “Pártese el moro Alicante [víspera de sant Cebrián]”⁹¹⁰.

Com estes exemplos, Valbuena Pratt mostrava não utilizar o adjetivo “trágico” com o mero significado de violento, criminoso, certo de que “el sufrimiento y el dolor, la desgracia y la muerte, la guerra [...] no constituyen un fenómeno trágico”¹¹ por si só, no entanto não o aprofundou, nem desenvolveu as suas menções, deixando estas considerações privadas de uma maior fundamentação — tal como Juan Alcina Franch, crítico que, passados mais de 30 anos sobre a primeira edição da *Historia de la literatura española* do erudito catalão, afirmou (de um modo menos categórico e reportando-se a temas menos arcaicos):

está[n] esbozad[as] en los más tardíos [...] romances de tema épico-nacional [...] trágicas infidelidades seguidas del castigo sangriento¹².

Apesar do seu carácter sucinto, estas palavras ganham especial significado com o aprofundamento da análise dos romances épicos aludidos e de outros que não couberam na amostragem de Valbuena e trazemos agora à colação. Estes temas reflectem, na sua tessitura, o sentido medieval do conceito de tragédia reelaborado à luz do seu conhecimento através da teorização horaciana¹³ e dos valores cristãos e cavaleirescos desse universo — não o da sua concepção grega, embora, como previne Alberto Díaz Tejera, sempre a noção remeta (de uma forma linear ou mediatizada) para aspectos da sua origem helénica¹⁴.

⁶ O tema encontra-se documentado em vários folhetos de cordel e nas mais antigas colecções de romances; leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año* (de Antuérpia), de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, C.S.I.C., 1945, fol. 127.

⁷ Vide, por exemplo, in *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga*, I, ed. facsimilada, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, n.º XXXIX, pp. 337-339. Segundo Ramón Menéndez Pidal, é possível que o romance terminasse no verso 23, sendo os 3 seguintes elementos de ligação ao texto anteriormente referido; *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español - portugués - catalán - sefardí)*, [ed. e estudos de Diego Catalán et alii], I, *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 1957, pp. 42-43.

⁸ Impressa no *Cancionero de Romances* de Antuérpia, de 1550, no fólho 137r (leio pela edição de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 206).

⁹ Publicada, pela primeira vez, na *Segunda parte de la Silua de Varios Romances* de Zaragoza, de 1550, no fólho 64r (leio pela edição de Antonio Rodríguez-Moñino, *Silva de Romances (Zaragoza 1550-1551)*, Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento, 1970, p. 311).

¹⁰ “Los romances”, in *Historia de la literatura española*, pp. 297 e 298.

¹¹ Alberto Díaz Tejera, *Ayer y Hoy de la Tragédia (Manifestaciones histórico-literárias de lo trágico)*, Sevilla, Alfar, 1989, p. 22.

¹² Juan Alcina Franch, “Prólogo”, in *Romancero antiguo. 2: Romances amorosos y caballerescos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1971, pp. 9-10.

¹³ A obra *Epistola ad Pisones* de Horácio, vulgarmente designada por *Ars Poetica*, não foi estranha à Idade Média. Vide, por exemplo, o que, a propósito, escreve Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Géneros Literários”, in *Teoria da Literatura*, 8ª. ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988, pp. 345-346.

¹⁴ “[S]e impone, cuando se habla de lo trágico y de la tragedia, regresar al teatro griego porque allí tuvo su natalidad, por primera vez, la dialéctica histórica y real de la tragedia como forma literaria y de lo trágico como contenido”, *Ayer y Hoy de la Tragédia*, p. 23.

Nas vacilantes teorizações dos tratadistas medievais, “trágico” não correspondia a um género autónomo, ao contrário das formulações clássicas. Era aplicado a qualquer tipo de composição poética que apresentasse determinadas características: a nobreza das figuras ou o seu estatuto de soberania, a dimensão pública e grandiosa dos sucessos bem como o seu carácter deplorável, o final violento de uma acção e o estilo eloquente¹⁵.

Neste sentido¹⁶, vários romances do ciclo de don Rodrigo¹⁷ — e não apenas o que narra a sua derrota, como anotava Valbuena Pratt — apresentam o protagonista com um significado trágico. A *Crónica Sarracina*¹⁸, da qual uma grande parte deles provém, exhibia já idêntico carácter, uma dimensão de grandeza trágica (como o anotou várias vezes Ramón Menéndez Pidal), e algumas das suas reelaborações romancísticas não anularam esse traço da narrativa de Pedro del Corral sobre a lenda do último rei godo. O poema jogralesco que recria cerca de 6 capítulos desse texto cronístico, “Don Rodrigo, rey de España, por la su corona honrar”¹⁹, é exemplo do resultado deste processo.

A narração é introduzida por versos alusivos à iminente realização de um torneio festivo de celebração régia; porém, o relato não segue na direcção sugerida pela abertura, a justa de cavaleiros não chega a ter início por causa da entrada imprevista de “gente de Toledo” (v. 5) que vinha “suplicar” (*ibidem*) ao rei, don Rodrigo, que cumprisse a tradição,

6 que a la antigua casa de Hércules quisiese un candado echar,²⁰
 como sus antepasados lo solían acostumbrar.

O veemente pedido lança, de imediato, a suspeita sobre o rei (reflexo mediatizado da memória histórica da personagem que usurpou a sucessão do trono de Vitiza) e a sua reacção sequente confirma-a, uma vez que mostra um claro desrespeito pelo costume observado pelos anteriores monarcas e uma atitude de desafio à ordem, à tradição, “[e]l rey no puso el candado mas todos los fue a quebrar” (v. 8). Força a entrada e, no interior do palácio, encontra primeiramente uma inscrição anunciando a catástrofe como consequência do acto do rei que não cumprisse a lei consuetudinária, “que el rey que esta casa abra a España tiene quemar” (v. 12) e, depois, um cofre

14 dentro dél, nuevas banderas con figuras de espantar,
 alárabes de caballo sin poderse menear,
16 con espadas a los cuellos, ballestas de bien echar.

¹⁵ Leia-se, para além dos estudos já citados a propósito do significado da tragédia no período medieval, as pp. 305 e 306 do verbete a ela relativo in Rainer Hess *et alii*, *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1995, onde também são apresentadas outras espécies bibliográficas.

¹⁶ Este trabalho não se ocupará dos reflexos de aspectos lendários presentes em tragédias clássicas que podem ser detectados sob formas nacionalizadas em alguns romances. Analisará, sim, o conteúdo trágico de personagens e acções de alguns temas épicos.

¹⁷ Sobre este ciclo, vide *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* I, pp. 3-139.

¹⁸ Composta por Pedro del Corral antes de 1430. Vide Ramón Menéndez Pidal, *Florencia de leyendas heroicas españolas*, I, *Rodrigo, el último godo*, 4ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973 e a recente *Crónica del rey don Rodrigo*, ed., introd. e notas de James Donald Fogelquist, Madrid, Castalia, [2001].

¹⁹ Leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año*, fol. 126.

²⁰ Sobre a lenda evocada e o motivo do cadeado, vide Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 315-316, nota ao respectivo verso.

As imagens de uma guerra com árabes associadas à frase-presságio são compreendidas por don Rodrigo que “pavoroso no curó de más mirar” (v. 17). Acto contínuo, uma águia desce dos céus e queima o palácio (referência também presente no relato de Corral). O rei não se resigna e tenta inverter a fatalidade, “envía mucha gente para Africa conquistar” (v. 19). Não obstante, a personagem fracassa não só porque, na travessia do mar,

22 perdió docientos navíos, cien galeras de remar,
 y toda la gente suya sino cuatro mil no más,

mas porque esse desastre de enormes proporções é premonitório da perda do próprio reino.

O perfil de don Rodrigo manifesta, neste relato, um conteúdo notoriamente trágico: assenta na condição elevada da personagem (soberano), no seu crime desorganizador (o acto de romper a tradição), na sua acção consciente e no inconformismo que revela perante a inevitabilidade das consequências do erro, tentando contrariá-las mesmo sendo mal sucedido. A própria acção do poema é desencadeada tragicamente desde a falta individual à sua punição de âmbito colectivo e catastrófico.

O tópico da falta pessoal com repercussões punitivas públicas e devastadoras é também expresso pelo tema que sumaria 25 capítulos da *Crónica Sarracina*, “Amores trata Rodrigo; descubierto su cuidado”²¹. Apesar de este poema não configurar o rei com um sentido trágico tão vincado como o anterior, também apresenta um delito pessoal (a concretização amorosa forçada²²) como gerador da destruição do reino:

14 Cumplió el rey su voluntad, mas por fuerça que por grado,
 por la cual se perdió España por aquel tan gran peccado.

Neste romance, a figura de don Julián (Olian, cristão fiel aos descendentes de Vitiza²³) assume um maior destaque na consecução da catástrofe, já que, movido pelo desejo de vingar a honra da filha, Cava²⁴, se alia aos mouros para “que destruyessen a España por lo aver assí injuriado” (v. 18). Contudo, a acção desta personagem (aludida também no tema anterior), mesmo sendo desproporcionada relativamente à sua causa, apenas decorre da atitude do rei, tendo uma função colaboradora na concretização do desastre punitivo, como o deixa claro o verso 15, agora transcrito.

Um outro tema deste ciclo, o da penitência de don Rodrigo, “Después que el rey don Rodrigo a España perdido había”²⁵, desenvolve a configuração cristã de um outro aspecto com um conteúdo igualmente trágico — a aceitação consciente do castigo por parte do

²¹ Romance com várias versões antigas; vide, por exemplo, a editada in *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facsimilada, II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, LV, p. 117.

²² Não é certa a veracidade histórica deste facto; sobre a construção da personagem, vide, por exemplo, Georges Tyras, “Vitiza el contra-modelo: un relato trifuncional en la «Primera Crónica General»”, in *Mitos, folclore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1987, pp. 39-56 e Ramón Menéndez Pidal, *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. de Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 297-319.

²³ Vide as páginas agora citadas de *La épica medieval española*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Tema conservado em vários folhetos de cordel e colecções antigas; leio pela edição facsimilada do *Cancionero sin año*, fol. 129.

protagonista como consequência do seu acto com efeitos catastróficos e como via de salvação mediante a sua aniquilação pessoal. O rei acata a forma de punição (e, por conseguinte, de purificação) revelada por Deus ao “ermitão”, a sua sepultura numa tumba com uma cobra viva, e, no momento final, reitera, em presença desse ermitão, a consciência da sua desobediência transcendente com efeitos de desastre público (a que é anunciada no *incipit*):

- 54 Preguntóle cómo estaba: “Dios es en la ayuda mía,
respondió el buen rey Rodrigo – la culebra me comía;
cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
39 por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.

Em “Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían”, tema aludido por Valbuena Pratt, reencontra-se a dimensão trágica do protagonista ao ser apresentado como um soberano errante e solitário depois do desastre, ensanguentado e com as armas destroçadas observando, de uma posição elevada, uma paisagem de morte e de sangue, de exércitos destruídos, de bandeiras e estandartes desonrados, calcados e espalhados pelo chão — “mira el campo tinto en sangre, la cual arroyos corría” (v. 19). Perante esta visão, entoa um pungente lamento que reflecte a interiorização do desastre sob forma de interrogação e de luta psicológica: contrapõe a miséria e a infâmia do presente à grandiosidade do passado, debate-se sobre a fortuna do seu nascimento e da sua condição de monarca frente à desolação e à derrota e invoca a própria morte como seu único merecimento²⁶.

O poema contava com o conhecimento prévio da lenda de Rodrigo por parte dos seus ouvintes e, por isso, não presentificou discursivamente a causa da perda do reino. Apenas o terceiro verso, “Rodrigo deja sus tiendas y del real se salía”, alude indirectamente aos amores ilícitos narrados por “Amores trata Rodrigo, descubierto su cuidado” e mencionados pelo tema que, por vezes, como se disse, antecede o da derrota, “Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida”,

- 4 cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda de oro bien guarnecida.

No entanto, os últimos versos pronunciados pelo monarca não só evocam a origem da catástrofe, como manifestam a consciência do protagonista relativamente à sua responsabilidade, nomeadamente o primeiro hemistíquio do último verso através do qual don Rodrigo declara a sua culpa pessoal por ter cedido a “aqueste cuerpo mezquino”, à sua sensualidade reprovável.

Também o narrador reforça a visão de personagem consciente da sua imputabilidade e de figura com acção de efeitos trágicos mediante o uso reiterado do vocábulo “mancilla” que apresentava, então, uma gama significativa com ressonâncias trágicas, como se pode verificar pela consulta do dicionário etimológico de Covarruvias²⁷, onde é referido com o

²⁶ Como relembra Modesta Lonzano, esta “imprecación a la muerte, que acaso proceda de outro romance amoroso de finales del siglo XV [...] se incorporó por su conveniencia en este lugar”, *Romancero* (prólogo de Francisco Rico), Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, p. 71.

²⁷ Sebastián de Covarruvias y Orozco, *Thesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611; consulto pela edição de Martín de Riquer, 4ª. ed., Barcelona, Alta Fulla, 1998 que segue a de 1611 com os contributos de Benito Noydens publicados na de 1674.

sentido de mácula, culpa, mas igualmente de compaixão (também o *Diccionario de la Academia de Autoridades*²⁸ ainda o documentava ao longo do século XVIII, como “llaga, ó herida que mueve á compasion”, como “compasión y lástima”²⁹).

“Él, triste de ver aquesto, gran mancilla en sí tenía” (v. 20) exprime a onisciência do narrador relativamente à culpabilidade conhecida e sentida por don Rodrigo.

El rey va tan desmayado, que sentido no tenía;
8 muerto va de sed y hambre, que de velle era mancilla

revela o sentimento de piedade que a figura do soberano provocava em quem o observava.

Sem esta dimensão trágica, um dos temas do ciclo de Bernardo del Carpio³⁰ formado por romances de enfrentamento e rebelião no contexto épico da relação do rei e dos seus vassallos apresenta também um aspecto da sua tessitura com um significado comparável. Em “Por las riberas de Arlanza, Bernardo el Carpio cabalga”³¹, o protagonista sente como imperativo moral a denúncia da injúria feita a si e aos progenitores e a exigência da reparação dessa afronta, sem a qual promete uma vingança com efeitos públicos, mesmo sabendo que ela o pode conduzir à sua própria destruição.

Valbuena recordava o verso “Prometístesme a mi padre, no me guardastes verdad” de “Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió” para referir os ecos trágicos da injúria do pai, porém é o tema de “Por las riberas de Arlanza, Bernardo el Carpio cabalga” que melhor desenvolve essa dimensão trágica (ao mesmo tempo que promove a construção épica do herói como defensor da independência do reino face ao seu soberano e à França e que dramatiza a típica tensão entre vassallo e monarca presente em todos os temas do ciclo).

Bernardo, de alta linhagem nobre³², conhecendo a sua genealogia, dirige-se ao rei para o acusar, bem como aos seus sequazes, da injusta calúnia dos seus pais e de si próprio

12 — Bastardo³³ me llaman, rey, siendo hijo de tu hermana;
 tú y los tuyos lo dicen, que ninguno otro osaba.
14 Cualquiera que tal ha dicho ha mentido por la barba,
 que ni mi padre es traidor ni mala mujer tu hermana,
16 que cuando yo fui nacido ya mi madre era casada.

²⁸ Compulso *Diccionario de autoridades*, [reprodução facsimilada da edição de Madrid, Imp. De Francisco del Hierro, 1726-1737], 3 vols., Madrid, Gredos, 1976.

²⁹ Para além das obras agora citadas, *vide* algumas das espécies antigas colocadas em rede pela Real Academia Española, www.raa.es.

³⁰ Sobre este ciclo, *vide* poemas e estudos in *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, I, pp. 143-269.

³¹ Deste romance, conservam-se várias versões registadas no século XVI e no seguinte; toma-se, agora, a que se encontra documentada num manuscrito da Biblioteca del Palacio Real e que é impressa, entre outros, pelo *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* I, p. 186.

³² Como apontam os estudos pidalinos que vêm sendo citados, a genealogia do herói varia de acordo com as fontes, em todo o caso é sempre garantida a superioridade da sua linhagem: ou sobrinho de Alfonso II, el Casto, ou de Carlos Magno.

³³ A bastardia do herói, aqui negada, é exposta pelo romance do seu nascimento, do qual apenas se conserva uma versão antiga, “En los reinos de León, el casto Alfonso reinaba” (*Cancionero de Romances* de 1550, p. 205), e por uma das tradições da lenda, a que foi divulgada pela crónica do *Tudense* (do bispo Lucas de Tuy); as outras reelaborações da personagem lendária legitimam o seu nascimento através do matrimónio secreto dos seus pais, Jimena e o conde de Saldaña.

Denuncia, em seguida, os motivos da injusta acção do monarca, a sua intenção de trair o reino, “por dejar esos tus reinos a aqueos reyes de Francia” (v. 18) — como se sabe, a acusação de Bernardo tinha subjacente a lenda espanhola que referia os planos sucessórios do rei sem descendência directa, Alfonso II, de legar o reino a Carlos Magno afastando da herança o filho da sua irmã através do anátema da bastardia, da ilegitimidade do seu nascimento³⁴ — e termina a sua invectiva anunciando a vingança que consistiria — se entendermos a referência a “gascones y leoneses” e à “gente asturiana” (v. 19) como uma alusão à batalha de Roncesvalles³⁵ — na sua aliança com os opositores aos desideratos régios e na conseqüente acção bélica conjunta para repor a ordem, ainda que ela implique a sua morte:

Com gascones y leoneses y con la gente asturiana
20 yo iré por su capitán o moriré en la batalla.

A acusação e a ameaça de retaliação configuram Bernardo como uma personagem épica (herói nacional e vassalo rebelde), no entanto, ao enquadrarem-se na exigência do protagonista repor a verdade da sua legítima filiação por meios de dimensão pública, mesmo correndo o risco do seu aniquilamento pessoal, atribuem ao protagonista uma dimensão trágica.

Idêntica dimensão assume o poema por destacar no seu centro temático o problema da injustiça sofrida pelos pais de Bernardo e por si próprio, tópico que dota a composição de um superior interesse humano e lhe atribui um significado que transcende a esfera circunstancial da política e da sociedade.

“En los reinos de León el casto Alfonso reinava”³⁶ e “Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió” não acompanham o desenvolvimento deste traço de Bernardo e desta dimensão dos sucessos, contudo, no seu contexto épico, também não esquecem, como aludia Valbuena, a atitude régia sobre os progenitores do protagonista, nomeadamente sobre o seu pai, que está na origem da acção e da personagem com significado trágico.

Não se encontra em semelhante situação de invulgaridade no contexto do respectivo ciclo o último exemplo dado por Valbuena, o tema de “Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián” dos Infantes de Lara³⁷. Embora a cena de reconhecimento doloroso das cabeças decepadas dos filhos e do “carillo” fiel apresente um intenso significado trágico, também os romances de “Ya se salen de Castilla castellanos com gran saña”, “¡Ay Dios qué buen caballero fue don Rodrigo de Lara [Ruy Velázquez]” e “A Calatrava la Vieja la combaten castellanos” têm o seu núcleo de desenvolvimento no “conflito trágico” que opõe as duas

³⁴ Vide Dolores Clavero, “Ciclo de Bernardo del Carpio”, in *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones com gestas y crónicas*, Madrid, Ediciones del Orto, 1994, p. 28, a propósito de um verso correspondente de uma outra versão publicada por Juan de Timoneda, na *Rosa española*.

³⁵ Hipótese já colocada por Pedro M. Piñero, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 185.

³⁶ Vide nota anterior.

³⁷ Textos e estudos in *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español - portugués - catalán - sefardí)*, [ed. e estudos de Diego Catalán et alii], II, *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 1963, pp. 85-160; ver, igualmente, Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara* (Madrid, Ducazcal, 1896), 3ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1971 e *La épica medieval española*, especialmente as pp. 449-480 sobre o conteúdo histórico das personagens e dos acontecimentos, e *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 73-133.

famílias representadas por doña Lambra e doña Sancha e que gera um “crescendo” de violência até à extinção da linhagem dos Lara vingada por Mudarra³⁸.

Em “Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián” — tema que Menéndez Pidal, contra outras opiniões, defende derivar de um antigo cantar prosificado nas crónicas alfonsina e de 1344 e do qual refere, entre outros aspectos, a grandiosidade trágica³⁹ — Gonzalo Gustos é conduzido à presença de Almanzor para, sob o seu mandado régio, fazer o reconhecimento de oito cabeças humanas⁴⁰ que se encontravam sobre um “tablado”. Embora o rei lhe tivesse anunciado previamente que “todas son de gran linaje” (2.º hemístiquio, v. 10), ao deparar com a horrenda imagem, não as identifica imediatamente, de tal modo estavam desfiguradas pelo sangue; é só ao limpá-las que realiza a acção de reconhecimento trágico que lhe impõe a revelação amarga e transfiguradora:

- 12 Limpiándoles la sangre assaz se fuera a turbar;
 dixo llorando agramente: — Conózcolas, por mi mal:
 14 la una es de mi carrillo, las otras me duelen más:
 de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.

Gonzalo Gustos dirige-se, em seguida, a cada uma delas, anunciando a sua identidade, traçando o seu perfil (retrato que coincide com o do ideal cavaleiresco⁴¹), mas o discurso que profere não tem como interlocutor o rei; pronuncia-o na forma de diálogo com as figuras mortas, “[a]ssí razona com ellos como si vivos hablassen” (v. 16), desenvolvendo mediante este recurso uma sequência de profunda intensidade emotiva e, também, de significado trágico, na medida em que o seu discurso directo supõe e manifesta um debate interior entre a constatação da terrível verdade (a morte dos filhos e do seu “carrillo”) e a tentativa de a contornar, tal é a dor que provoca (fala com eles tentando iludir a impossibilidade do diálogo), e entre a aceitação da sua morte e a reivindicação da sua imortalidade através do respectivo encómio, da evocação das suas qualidades e das suas acções em vida. Também os versos do narrador que intercalam o discurso de Gonzalo acentuam o efeito trágico da cena: os primeiros assumem uma função que ultrapassa a da simples didascália, produzem uma impressionante imagem visual e provocam as emoções de terror e piedade geradas pela própria tragédia⁴²

³⁸ A este propósito, *vide* os estudos de María de los Reyes Nieto Pérez, “Pepinos contra azores. El juego de apariencias y realidades en la estructuración de la leyenda de los siete infantes de Lara”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, N.º. 20, 2002 (www.ucm.es/info/especulo/numero_20/pepinos.html) e “El poder del silencio: la función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castellanos. I”, *Lemir*, N.º. 5, 2001 (www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/EL_PODER.html).

³⁹ Veja-se o apontamento sumário deste desacordo crítico in *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 121-123 e, de Ramón Menéndez Pidal, a “Refundición de la Gesta de los Infantes de Lara”, in *Epoepa y Romancero, I*, (Madrid, 1936), e “Gesta y Crónicas de los Siete Infantes de Lara” in *Reliquias de la poesía épica española*, (Madrid, 1951) reproduzidas in *Reliquias de la poesía épica española*, 2.ª. ed. com introdução de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, pp. 195-224 e 199-239, respectivamente.

⁴⁰ Na verdade, a personagem apenas se dirigirá a 7; *vide* razões apontadas in *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 122-123.

⁴¹ *La leyenda de los Infantes de Lara*, p. 26.

⁴² Sem pretender discutir, neste momento, o sentido da “catarse”, *vide* o citado estudo de Eudoro de Sousa que introduz a sua edição da obra de Aristóteles, pp. 98 e ss.

- 24 [a]limpiándola com lágrimas, bolviérala a su lugar
y toma la del segundo, Martín Gómez que llamavan;

e os seguintes,

- 39 [y] dexándola llorando, la del tercero tomava
[...]
39 [y] tomando la del cuarto, lassamente la mirava
[...]
39 [t]omó la de Ruy Gómez, de corazón la abraçava
[...]
44 [t]omando la del menor, el dolor se le doblara,

descrevem, em forma paralelística, um crescendo de sofrimento no qual as lágrimas vão desaparecendo por já não conseguirem exprimir a profundidade da dor que compromete a própria pulsão de vida, “[m]ejor fuera la mi muerte que ver tan triste jornada” (v. 49).

O tópico do reconhecimento trágico está também presente no tema de “Ya se salen de Castilla castellanos com gran saña” (vv. 142-149), porém a ampla cena de identificação é sintetizada em 4 versos (vv. 146-149) que não só não têm um significado comparável como surpreendem pela sua incoerência no contexto da lenda, dos “cantares” prosificados nas crónicas que a narram, no das próprias crónicas e no do poema, pois neles surge a acusação, por parte do pai, de uma das vítimas pela responsabilidade das mortes dos filhos — “mas culpo a Nuño Salido que no os supo guardar” (v. 149) — quando ela os tinha tentado impedir de avançar em direcção ao rio, onde cairiam na cilada preparada por seu tio, don Rodrigo de Lara, e pelos mouros.

Contudo, quer este último tema, quer o de “A Calatrava la Vieja la combaten castellanos” — derivações da gesta dos Infantes, na opinião de Menéndez Pidal contraditada por González Cuenca⁴³ — apresentam também um nítido significado trágico que reside não só no conflito, apontado por María de los Reyes Nieto, entre os dois clãs, mas, também, na falta ignóbil de doña Lambra (acentuada pelos romances⁴⁴), que se apresenta como a origem da sucessão trágica dos acontecimentos. O pérfido erro cometido pela personagem feminina de elevada condição de injuriar a família, na qual se integrava por casamento, provoca o mais novo dos Lara à retaliação que, por sua vez, gera a nova calúnia por parte de doña Lambra causadora da promessa de vingança de don Rodrigo, a qual será realizada de uma forma desproporcionada em relação ao incidente inicial e, assim, se configura como catástrofe.

⁴³ Vide os estudos pidalinos citados a propósito deste ciclo e a resenha crítica apresentada in *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 86-87.

⁴⁴ *Romances viejos de temas épicos nacionales*, pp. 90 e ss..