

O DESCURADO, MAS INCITANTE *GAIFEROS* DE *FLORES DO LIMA* (1597)*

TERESA ARAÚJO

(Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - Universidade Nova de Lisboa)

teresaraujo@fesh.unl.pt

RESUMEN

Generalmente, los estudios sobre la trayectoria antigua de “Caballero si a Francia ides” no abarcan la versión de Diogo Bernardes que se da a leer en *Flores do Lima* (1985), junto a una glosa tan olvidada como el poema original. Este artículo aclara, sin embargo, que la versión del autor portugués no tiene únicamente interés bibliográfico. El testimonio poético, además de dar la oportunidad de esclarecer la dificultad que tuvieron los primeros filólogos para identificar otras composiciones similares, refleja una diversidad poética del romance truncado más profusa de lo que previamente habíamos supuesto. Por tanto, revela un itinerario de canonización también más complejo. Junto a la amplificación lírica propia del itinerario común de la balada, la versión de Bernardes refleja un refinamiento más elaborado de los procesos tradicionales y, paralelamente, una iniciativa intertextual basada en la famosa adaptación de Nicolás Espinosa de *Orlando Furioso* (Ariosto).

PALABRAS CLAVE: Gaiferos truncado; romancero antiguo; Diogo Bernardes; Portugal.

ABSTRACT

Generally, studies on the ancient transmission of “Caballero si a Francia ides” do not refer to the version by Diogo Bernardes that is included in *Flores do Lima* (1985), together with a *glosa* as forgotten as the original poem. This article clarifies, however, that the Portuguese author's version is not just of bibliographical interest. Bernardes' testimony, in addition to giving the opportunity to clarify the difficulty that the first philologists had in identifying the theme of similar compositions, reflects a poetic diversity of the truncated *romance* that is more profuse than we have previously supposed. Therefore, it reveals an itinerary for canonization that is also more complex. Along with the lyrical amplification typical of the ballad's common itinerary, the version mirrors a more elaborate refinement of traditional processes and, in parallel, an intertextual initiative based on Nicolas Espinosa's famous adaptation of *Orlando Furioso* (Ariosto).

KEYWORDS: Truncated Gaiferos; old *romanceiro*; Diogo Bernardes; Portugal.

RESUMO

Geralmente, os estudos da trajetória antiga de “Caballero si a Francia ides” não abrangem a versão de Diogo Bernardes que é dada a ler nas *Flores do Lima* (1985), ao lado de uma glosa tão esquecida quanto o poema de

* Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto de Investigação RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (séc. XV-XVIII)* <<https://relitrom.pt>> [Último acesso: 28/04/2021], que coordeno no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Universidade Nova de Lisboa) com o apoio das Fundação Calouste Gulbenkian (Programa Língua e Cultura Portuguesa, 207951/2018-2019) e da Fundação Para a Ciência e Tecnologia (UID/ELT/00657). O propósito do Programa consiste em sistematizar, (re)identificar, analisar e problematizar as menções e alusões romancísticas incluídas em obras de autoria portuguesa. A primeira fase de investigação concentrou-se na revisão das interpolações identificadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e atualmente incide sobre as que a filóloga não pôde (re)conhecer e classificar devido ao estado do conhecimento nos primórdios do século passado sobre o romancero antigo e sobre as letras impressas e manuscritas de autoria portuguesa.

origem. O presente artigo esclarece, no entanto, que a versão do autor português não se reveste apenas de interesse bibliográfico. O testemunho de Bernardes, além de dar ensejo a aclarar a dificuldade que os primeiros filólogos tiveram em identificar o tema de composições congêneres, reflete uma diversidade poética do romance truncado mais profusa do supúnhamos até agora. Portanto revela um itinerário de canonização também mais complexo. A par da amplificação lírica própria do itinerário comum da balada, a versão espelha um refinamento de processos tradicionais mais elaborado e paralelamente uma iniciativa intertextual baseada na famosa adaptação de Nicolas Espinosa de *Orlando Furioso* (Ariosto).

PALAVRAS CHAVE

Gaíferos truncado; romanceiro antigo; Diogo Bernardes; Portugal.

Se parecesse redundante fazer-se notar ainda hoje a relevância do contributo dos “Romances Velhos em Portugal” (Michaëlis de Vasconcelos, 1907-1909) para o conhecimento da antiga circulação das baladas no país e, em especial, da incursão do género no cânone literário ao longo dos séculos XV-XVII, as seguintes linhas dissipariam essa suspeição. Efetivamente, o catálogo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos reproduziu a versão atualmente quase esquecida de “Caballero si a Francia ides”¹, compilada no século XVI nas *Rimas Varias, Flores do Lima* do poeta quinhentista português Diogo Bernardes junto à sua glosa “Por que sepa qu’en dolor” (Michaëlis de Vasconcelos, 1908, IX, pp. 121-122)².

O florilégio de Diogo Bernardes só obteve impressão póstuma³ e até agora não se conhecem manuscritos que permitam averiguar se a edição autónoma da balada com a rubrica “Romance alheo” ocorreu por vontade do poeta ou por iniciativa do editor Manuel de Lyra, proprietário da oficina de onde saíra o *Cancionero de romances* lisboeta (1581) que favorecera a familiaridade do impressor com o género. No entanto, as duas conjeturas são plausíveis, uma vez que, por um lado, a balada já conquistara forma independente pela mão de outro poeta notável, Joan de Timoneda, nas duas edições (1573 e 1574) da *Rosa de Amores* (Beltran, Timoneda, 2018, pp. 375-376) e, por outro, a prática editorial de antepor a versão romancística à sua glosa não era invulgar no século XVI (Díaz-Mas, 2013, pp. 161-166).

Certo é que a referência à versão de *Flores do Lima* passou despercebida, nomeadamente a Antonio Rodríguez-Moñino, já que não figura nas suas monumentais relações bibliográficas. Nestes imprescindíveis inventários –a requererem a atualização obtida apenas pelo *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poeticos (Siglo XVI)* (Rodríguez-Moñino, 1970 e 1997; Askins e Infantes 2014)– consta que a única versão de “Caballero si a Francia ides” com edição autónoma foi devida às mencionadas edições da *Rosa de Amores* (veja-se, por exemplo, Rodríguez-Moñino 1973, I, pp. 557-564). Pelo lado da glosa, a notícia também não se repercutiu na ainda insuperável coleção de *Glosas de romances viejos. Siglo XVI* de Giuliana Piacentini e Blanca Periñán, onde estão coligidas três da balada, “A la esposa de Gaíferos /

¹ É consabido que o romance nasceu por segmentação do extenso «Assentado está Gaíferos» (IGR 0151, *Gaíferos libera a Melisenda*), isto é, por via da autonomização poética do encontro entre Gaifeiros e Melisenda.

² Citarei os poemas pela edição fac-similada com estudo de Aníbal Pinto de Castro (Bernardes, 1985, ff. 146r-146v e 147r-150r, respetivamente); a impressão de 1597 pode ler-se na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de Portugal <<http://purl.pt/23118>> [Último acesso: 28/04/2021].

³ Veja-se a síntese elaborada por Martínez Torrejón dos debates sobre as questões editoriais suscitadas pelas obras de Diogo Bernardes (2014, pp. 3-4 e 15, nota 1).

em la prisión do se vía”, “Estando em prision esquiaba / la esposa de don Gaiferos”, “De uma alta torre miraba / uma captiva princesa” (Piacentini e Perrián, 2002, pp. 53-58)⁴.

Apenas a *Bibliografía de la Poesía Aurea (BIPA)* constituída e organizada por J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco entesourou a referência aos dois poemas de *Flores do Lima*. Infelizmente, este copioso inventário ainda não obteve letra impressa, a não ser de forma parcelar nos aparatos de cancioneros antigos reproduzidos pelos dois investigadores e nos trabalhos de outros estudiosos graças à generosidade dos autores da *Bibliografía*. Daí que a notícia da versão e da glosa apareça, por exemplo, nas “Notas” a “A la esposa de Gayferos. Glosa del romance de Gayferos” coligido no *Thesoro de varias poesias* (Padilla, 2008, pp. 716-717) e a “Sospiros que al cielo ides. Romance contrahecho al de ‘Cauallero, si a Francia ydes’” compilado no *Jardín espiritual* (Padilla, 2011, pp. 443-444).

No entanto, o caso da entrada da versão autónoma nos “Romances Velhos em Portugal” tem ainda maior relevo, pois a filóloga considerou a versão de *Flores do Lima* um testemunho do romance abreviado de *Gaiferos* contra o que a teoria da época faria esperar. Ferdinand Wolf e Menéndez Pelayo, sobejamente citados no catálogo português, tinham identificado como um poema de “Señas del marido” (IGR 0113, *Señas del esposo*) com versos “imitados” de *Gaiferos* a versão coligida na *Rosa de Amores* e no códice não identificado do século XVI mencionado no *Romancero general o colección de romances castellanos* (Durán, 1849, I, pp. 175-176)⁵ e, provavelmente através de Durán, na *Primavera y Flor de romances ó colección de los más viejos y más populares romances castellanos* (Wolf, 1856, II, pp. 87-88). Baseavam-se Wolf e Menéndez Pelayo, como já veremos, na presença do tópico do empenho feminino em descrever os sinais do marido supostamente ausente.

Já antes da *Primavera y Flor de romances*, quando Wolf copiou a versão de Timoneda na sua *Rosa de romances ó romances sacados de las ‘Rosas’ de Juan Timoneda*, o filólogo assinalou a conformidade do assunto do poema com o de Juan Ribera sobre o diálogo entre a esposa fiel e um cavaleiro desconhecido que era seu esposo (Wolf, 1846, p. [68]) –romance compendiado também por Durán–, decerto não por acaso, junto à versão do enigmático códice, iniciando o de Ribera pelos versos “Caballero de lejas tierras / llegáos acá, y pareis” (Durán, 1849, I, p. 175).

Porém, o estudioso austríaco foi mais assertivo na *Primavera y Flor de romances* ao introduzir as rubricas «De las señas del esposo» na versão do códice tomada de Durán e “Al mismo asunto” no romance seguinte, o de Ribera, muito embora acrescentasse que ambos “conservan todavía versos enteros de aquel romance viejo que empieza: Assentado está Gaiferos, desde el verso que él dice: Caballero, si á Francia ides, / por Gaiferos preguntad” (Wolf, 1856, II, pp. 87-88).

Por seu lado, a *Antología de poetas castellanos* retomou a lição da *Primavera y Flor de romances* no momento em que procurou estabelecer os paralelos temáticos antigos das versões modernas asturianas de *Señas del esposo* que reproduzia nas suas páginas (Menéndez Pelayo 1890, pp. 84-85 e 138-139) a partir da *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos* (Menéndez Pidal 1885/1986: 152-153) e de “El romancero asturiano” (1892, s.p.). Com uma confusão relativamente ao *incipit* do segundo poema que Menéndez Pelayo chamava à colação, a *Antología* faz ler o seguinte: “Corresponden a él [a *Señas del esposo*] desde luego los dos castellanos que comienzan *Caballero, si a Francia ides* [e “Caballero de lejas tierra”]” (núms. 155 y 156 de la *Primavera*), muy tardíos uno y otro y con visibles reminiscencias de los viejos

⁴ Em “Más sobre las glosas de romance”, Blanca Perrián acrescentou ao rol bibliográfico mais um testemunho de “Estando en prisión captiva / la esposa de don Gayferos” (2006, p. 96).

⁵ Os dois testemunhos apenas divergem por uma variante no verso 20 (“do muero de soledad”, em Timoneda / “Muriendo de soledad”, no códice, segundo Durán).

romances carolíngios de Gaíferos y Valdovinos” (Menéndez Pelayo, 1890 p. 86; veja-se igualmente a p. 139).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos não polemizou o assunto, admitiu inclusivamente que, atendendo à descrição do cavaleiro no poema transcrito na *Primavera y Flor de romances*, “não admira ver que o de *Gaíferos* fornecesse versos para o das *Senhas*. Vid. *Pr.*, 155” (1908, IX, p. 121, n.º 2). No entanto, a sua identificação temática da versão de *Flores do Lima* afastou-se da teoria de Wolf retomada por Menéndez Pelayo e apontou no sentido do romance abreviado, baseando-se no seguinte: a existência de um testemunho consideravelmente antigo da balada, no qual reconheceu o início da versão bernardiana, e a probabilidade de o *Gaíferos* truncado ter gozado de ampla circulação ao longo do século XVI, a qual era igualmente comprovada pela descoberta então recente de uma versão do romance abreviado na tradição moderna sefardita da Macedónia grega.

O poema antigo era naturalmente a versão manuscrita e musicada do *Cancionero musical de Palacio* (Ms. II 1335, ff. 68v-69r da Real Biblioteca) que Asenjo Barbieri dera a conhecer (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, 1890, n.º 323) pouco menos de uma década antes dos “Romances Velhos em Portugal”. A filóloga observou que a letra da peça musical tinha uma extensão inferior à da versão de *Flores do Lima*, assim como a presença de dois versos na abertura (“Si de amor pena sentís, / por mesura i por bondat”) que eram desconhecidos pela segunda, mas também assinalou os dois seguintes como coincidentes aos iniciais do poema de 1597 (“cavalleros, si a francia is, / por gayferos preguntad” | “Caballero, si a Francia ides/ por Gaíferos preguntad”) (Michaëlis de Vasconcelos, 1908, IX, p. 121, n.º 4).

A ampla divulgação quinhentista de “Cauallero si a Francia ides” deduziu-a a estudiosa primeiro a partir de testemunhos secundários do romance datados do século XVI. Além da interpolação dos versos “Dizilhe que ya es tiempo / de me venir a sacar / desta prision tan esquiua/ do muero com soledad” no *Auto chamado dos cantarinhos* de António Prestes (1587, f. 179v)⁶ e do alegado canto de uns versos ao divino entoado pela fundadora do Convento de Carnide (Michaëlis de Vasconcelos, 1908, IX, pp. 122 e 123), a filóloga acrescentou que o romance foi contrafeito ao divino, mencionando “Sospiros que al cielo ides / por Dios Hombre preguntad”, compilado no *Jardín espiritual* (Padilla, 1585, f. 489v; 2011, pp. 317-319), e “Ángeles, si al cielo ydes / por mi esposo preguntad”⁷, respigado no *Cancionero general de la Doctrina cristiana* de López de Úbeda (1962, 262) (Michaëlis de Vasconcelos, 1908, IX, p. 123, n. 4). Também a existência de uma versão tradicional moderna de Salónica⁸, como dizia, concorreu para lhe confirmar a fortuna antiga da balada (1908, IX, p. 121, n.º 1), dado que a conservação de um romance na memória do povo era um dos critérios da filóloga para sublinhar a antiguidade das baladas⁹.

Convencida então da invulgaridade da versão autónoma de *Flores do Lima* na bibliografia antiga da balada e ciente da extravagância da compilação de um romance num

⁶ A peça foi coligida na *Primeira parte dos autos e comedias*; pode ser lida na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de Portugal, <<http://purl.pt/23692>> [Último acesso: 03/11/2020], e também em edição moderna e digital de José Camões, em *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, <www.cet-e-quinientos.com> [Último acesso: 15/7/2020].

⁷ Certamente por Carolina Michaëlis de Vasconcelos mencionar os romances ao divino a partir de notas pessoais, segundo afirma na nota, observa que o poema de López de Úbeda anda também atribuído a Valdivielso. Como se sabe, o romance ao divino deste último autor, publicado na *Primera parte del Romancero espiritual*, inicia com os versos “Ángeles que al cielo ydes / por mi esposa preguntad” (Valdivielso, 1984, p. 74).

⁸ Embora a filóloga não identifique a referência, o único poema recolhido na região grega da Macedónia então publicado era o fragmento do *Catálogo del Romancero judío-español* (Menéndez Pidal, 1907, p. 31).

⁹ Embora o princípio tenha a atualidade consabida, veja-se a intrincada relação da memória sefardita do romance abreviado com a tradição antiga nas palavras de Diego Catalán em “Gaíferos libera Melisenda”, in *Romancero de la Cuesta del Zarzal*, <<https://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xvii.-gaiferos-libera-a-melisandra/>> [Último acesso: 15/07/2020].

livro quinhentista com autoria portuguesa, Carolina Michaëlis de Vasconcelos reproduziu a versão de 1597 nas páginas dos seus “Romances Velhos em Portugal”. Cumpre perguntar, porém, se há motivos, além dos expostos, para nos determos no poema de *Flores do Lima*. A resposta continua a justificar estas linhas, pois a versão bernardiana introduz assinaláveis novidades no conjunto dos testemunhos do romance abreviado, pelo que instiga a pensar o próprio itinerário literário da balada traçado por Vicenç Beltran (2018, pp. 129-144 e 2020, pp. 697-712). Observemos de modo sumário a trajetória em direção ao cânone explicada minuciosamente pelo estudioso valenciano com base nos restantes testemunhos do romance, para seguidamente nos concentrarmos na versão do florilégio português e no seu contributo para este percurso.

Segundo o filólogo, o mais antigo testemunho do romance compilado no *Cancionero musical de Palacio* já mostra a aclimação de uma versão anterior, decerto também cantada, aos gostos palacianos, ao reduzir o encontro do cavaleiro com Melisenda a uma alocução feminina restringida à denúncia dos amores frívolos de Gaifeiros e ao anúncio dos esponsórios iminentes que ela tomará “con vno de allende la mar” (v. 14). Como faz notar Beltran, a diligência do letrista ou do músico conferiu ao poema o estilo de uma “canción de mujer”. Por seu lado, a versão coligida no *Cancioneiro musical de Elvas* no terceiro quartel de Quinhentos (Biblioteca Municipal Pública Hortênsia, Ms. 11793; *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia*, 1989, ff. 6v-7v), tendo por base a do *Cancionero musical de Palacio*, agregou sob procedimentos de *amplificatio* e jogos de palavras outros elementos tomados do romance extenso ou de uma outra versão anterior, pelo que as suas ações retóricas são as de uma progressiva aproximação às convenções da poesia cancioneril. O poema compilado no cartapácio B 2486 da Hispanic Society de Nova Iorque (*Cancionero sevillano*, 1996, n.º 114) reforçou a iniciativa de *Elvas* no âmbito do código poético cortesão, intensificando a emotividade feminina embora à custa de uma redução narrativa. Portanto, no seu conjunto, conduziram o romance ao domínio da poesia musical para deleite palaciano através da aplicação de “un juego de paralelismos y antítesis típico del código cortés” (Beltran, 2018, p. 137).

Já exclusivamente no campo da experiência literária, sublinha Beltran, sobrevém a versão das mencionadas glosas “Estando en prisión cautiva” com seis versos romancísticos na *Flor de romances, y glosas, canciones, y villancicos* de 1578 (Rodríguez Moñino, 1954, pp. 245-247)¹⁰, “De una alta torre miraba” com vinte no mencionado Ms. II 591, f. 61r-v (DiFranco, Labrador Herraiz y Zorita, 1989, n.º 301) e “A la esposa de Gaíferos” com vinte e seis no Ms. II 961, ff. 102v-103v da Real Biblioteca que o atribui a Pedro Padilla e no *Thesoro de varias poesías* (1580) do mesmo poeta (Padilla, 2008, n.º 12). Os versos romancísticos desta última, mais numerosos do que nas restantes, mostram-se bem enlaçados aos do *Cancioneiro de Elvas*, alguns recordam até os do *Cancionero sevillano*, como admite o estudioso (Beltran, 2018, p. 137), e outros ainda evocam alguns de “Assentado está Gaíferos” inexistentes nas versões com partitura, refletindo uma ampliação de conceitos que espelha igualmente o bom acolhimento do romance extenso nos círculos cultos. A sucessão dos versos, porém, altera a ordem que seguem na balada, como ocorria comumente entre outros poemas do género que modificavam a sequência dos versos glosados (Beltran, 2018, p. 141).

Por fim, a versão de Joan Timoneda emanou desta crescente intervenção retórica com finalidades de intensificação lírica e deu cabo ao processo de canonização de “Cauallero si a Francia ides”. Retomou versos do *Cancionero sevillano* (vv. 15-20) e de *Elvas* (vv. 21-24),

¹⁰ Também a reproduzem com mais estrofes os manuscritos da Biblioteca Nacional de España, Ms. 4072, f. 32r (*Cancionero de Gabriel de Peralta*), da Real Biblioteca (Madrid) os Ms. II 591 (DiFranco, Labrador Herraiz y Zorita, 1989, n.º 239), Ms. II 1587, ff. 56v-57v, *Cancionero de Pedro de Padilla* (Labrador Herraiz y DiFranco, 2009, n.º 79) e Ms. II 1580, f. 220r, assim como o *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Rodríguez-Moñino, 1967, pp. 166-167).

fórmulas comuns a outros testemunhos, como duas das alusivas às justas e torneios (vv. 25-26), e inclusivamente resgatou o tópico do romance extenso que alude aos amores frívolos de Gaifeiros que o impedem de recordar Melisenda. O poeta valenciano declinou outros versos presentes noutras versões, nomeadamente os do demorado final do *Cancionero sevillano*, decerto por razões de mestria literária, já que correspondem a “un auténtico anticlímax que relaja la intensidad afectiva de la escena” (Beltran, 2018, p. 140). Quer isto dizer que Timoneda manejou habilmente a herança da balada e paralelamente aplicou procedimentos retóricos mais dinâmicos e diversificados do que os utilizados anteriormente, entre os quais se destaca a inovadora *descriptio* do cavaleiro supostamente distante que segue e amplifica o verso “daros he las señas de él” (v. 5) análogo ao que é integrado em “A la esposa de Gaifeiros” “por mejores señas dar” talvez por adaptação de um precedente de outro romance. Por outro lado, utilizou rasgos que eram muito próprios da sua intervenção recriadora nos romances, como a “anteposición de um prólogo a um romance trunco” (Beltran, 2018, p. 140). Fruto de todas as suas iniciativas, Timoneda deu passo a uma das modalidades do romanceiro novo que haveria de consistir na concentração do argumento numa cena e num monólogo de amor infeliz (*ibidem*).

À luz desta análise, observemos então o testemunho de *Flores do Lima* (a seguir designado por *FL*) constituído por vinte versos, isto é, com uma extensão inferior aos poemas musicados do *Cancioneiro de Elvas* (*CE*, vinte e oito versos) e do *sevillano* (*Cs*, trinta e um), embora superior à do precursor *Cancionero musical de Palacio* (*CmP*, catorze versos), e também menor do que a versão glosada de Padilla (*Thesoro*, vinte e seis) e a da *Rosa de Amores* (*RA*, trinta e quatro).

FL principia com as quatro fórmulas da zona de abertura dos poemas com partitura —em *CmP* imediatas ao pequeno introito— e da versão glosada (*Thesoro*). Os dois primeiros versos são igualmente comuns ao início de *RA*, mas no romanceiro de Timoneda os dois seguintes surgem deslocados pela interposição da já referida descrição de Gaifeiros (*RA*, vv. 3-14). Em todo o caso, cotejando estes versos de *FL* com os correspondentes dos restantes testemunhos, extrai-se uma reduzida variação discursiva, merecendo apenas sublinhado a de “esposa” (v. 3) | “amiga” (*CmP*, v. 5) e a de “Gaifeiros [...] esposa” (vv. 3 e 5) | “señor [...] señora” (*RA*, vv. 2 e 15).

<i>FL</i>	Divergências dos restantes testemunhos
	Si de amor pena sentís por mesura y por bondat (<i>CmP</i> , vv. 1-2);
Cauallero, si a Francia ides	<i>CmP</i> , v. 3
2 por Gaifeiros preguntad (<i>sic</i>)	<i>CmP</i> , v. 4
	por mi señor... (<i>RA</i> , v. 2)
y dezilde que su esposa	... su amiga (<i>CmP</i> , v. 5)
	dezilde... (<i>CE</i> , v. 3)
	dezilde que la... (<i>Cs</i> , v. 3)
	y dezilde que la... (<i>Thesoro</i> , v. 3)
	dezilde que su señora (<i>RA</i> , v. 15)
4 se le embia encomendar.	<i>RA</i> , v. 16,

Após este início amplamente reiterado pelo conjunto das versões, certamente por corresponder aos versos identificadores da balada provenientes da primeira zona de corte do romance extenso (*Folbeta*, vv. 289-292)¹¹, *FL* utiliza alternadamente séries de versos comuns a determinados poemas da balada, a maior parte deles correspondendo a formas já bastante reelaboradas de versos do romance extenso, para desenvolver o clamor feminino encomendado ao cavaleiro.

<i>FL</i>	Correspondências discursivas
Dezilde que no me olvide	<i>CE</i> , v. 9 y dezilde que se acuerde (<i>Thesoro</i> , v. 5)
6 por los amores d'allá, que sus justas y torneos,	<i>CE</i> , v. 10 <i>Folbeta</i> , v. 303 <i>CmP</i> , v. 7 <i>CE</i> , v. 11 <i>Thesoro</i> , v. 19 y las... (<i>RA</i> , v. 25)
8 bien los supimos acá.	<i>Folbeta</i> , v. 304 <i>CmP</i> , v. 8 <i>CE</i> , v. 12 bien se supiron... (<i>Thesoro</i> , v. 20) yo las supe de verdade (<i>RA</i> , v. 26)
Dezilde que ya es tiempo	que ya me parece tiempo (<i>Folbeta</i> , v. 293, <i>Cs</i> , v. 5 e <i>RA</i> , v. 17) y que entienda que... (<i>Thesoro</i> , v. 9)
10 de me venir á sacar	que la devía sacar (<i>Folbeta</i> , v. 294) <i>Thesoro</i> , v. 10 de venir me a libertar (<i>RA</i> , v. 18)
d'esta prision tan esquivá	<i>Thesoro</i> , v. 11 ... em que bivo (<i>RA</i> , v. 19)
12 do muero con soledad.	<i>Thesoro</i> , v. 12 <i>RA</i> , v. 20
Dezilde que venga presto	<i>CE</i> , v. 5

¹¹ Compulso a versão reproduzida por Giuseppe Di Stefano (2017, pp. 630-663) a partir dos folhetos de cordel do início do século XVI inventariados no *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (Rodríguez-Moñino, 1997) com os números 994, 996 e 997. Doravante, designo-a pelo tipo do seu suporte editorial, *Folbeta*.

- 14 si biva me quiere hallar ¡Cómo bivirá la triste (*Cs*, v. 21)
que, si priesto no viniere ... no me sacan (*CE*, v. 21)
y que... (*Thesoro*, v. 21)
- 16 mora me harán tornar. *Folheto*, v. 320
... me quieren... (*CE*, v. 22 e *Thesoro*, v. 22)
... de tornar (*Cs*, v. 22)

Como dá a ver o quadro anterior, as fórmulas do primeiro segmento (vv. 5-8) coincidem com versos sequenciais de *CE* (vv. 9-12), embora as duas últimas ocorram igualmente unidas, com alguma modificação discursiva, em *Thesoro* (vv. 19-20) e *RA* (vv. 25-26) –inclusive no romance extenso (*Folheto*, vv. 303-304). As da segunda secção (vv. 9-12) correspondem às de *Thesoro* (vv. 9-12), apenas com uma variante, e *RA* (vv. 17-20) com várias alterações expressivas. Por seu lado, as do terceiro segmento (vv. 13-16) cumprem um esquema de conexão com maior incidência multilateral, se bem que as duas últimas surjam com algumas variantes também contíguas em *CE* (vv. 21-22) e *Thesoro* (vv. 21-22). Por conseguinte, em traços gerais sob o ponto de vista formulístico, a série *FL* inicia em consonância com *CE*, prossegue como *Thesoro* e *RA* e termina parcialmente em paralelo com *CE* e *Thesoro*.

Contudo, como já se entrevê pela numeração dos versos, a estrutura sequencial interna do conjunto de versos da alocação da figura feminina confere um carácter de maior singularidade ao poema bernardiano. Com efeito, não coincide com a *dispositio* de nenhum outro, nem sequer com a do romance extenso. Seria porque a versão da qual partiu Diogo Bernardes já apresentava essa organização ou porque o poeta manipulou a seu belo prazer os constituintes de *CE*, *Thesoro* e *RA*, possivelmente por conveniência da glosa, como ocorria com frequência no género (Tomassetti, 2016, pp. 605-631)? Não o podemos saber, certo é que *FL*, além de apresentar os segmentos segundo outro esquema de organização, também prescinde de vários versos das restantes versões, sejam essas fórmulas de amplificação conceptual ou de cariz narrativo. Entre outros, pretere os lances líricos alusivos à privação de liberdade desenvolvidos por *CE* (vv. 6-8), *Cs* (vv. 6-16), *Thesoro* (vv. 6-8) e *RA* (vv. 21-24) e o da longa descrição de Gaíferos de *RA* (vv. 3-14). Elide igualmente tiradas que não se afiguram essenciais à alteração amorosa, como os relativos ao pedido de auxílio dirigido ao imperador e/ou a outros pares do soberano (*CE*, vv. 13-18; *Cs*, vv. 17-20), à indicação do sítio de cativo (*CE*, vv. 19-20) e ao motivo do iminente transtorno feminino (tornar-se moura) que é expresso por todas versões musicadas e pela glosada (*CmP*, vv. 12-14; *CE*, vv. 23-28; *Cs*, vv. 23-26; *Thesoro*, 23-24) a partir de versos do romance extenso (*Folheto*, vv. 314-320).

FL prefere concentrar-se a estruturar os avisos femininos a Gaíferos encomendados ao “cauallero” numa série argumentativa de três segmentos introduzidos pelo perentório “Dezilde” e compostos por um número regular de fórmulas poéticas, além de ordenados numa progressão ascendente de alegações. À apóstrofe a Gaíferos para que não esqueça a esposa com a advertência de que ela própria conhece bem a frivolidade dos amores e lazeres a que se dedica o consorte (vv. 5-8), segue-se a repreensão pela demora em ser resgatada do seu presídio, notoriamente o da separação amorosa (vv. 9-12), onde as penas se opõem à ociosidade do esposo, para culminar na admoestação a Gaíferos de que, se a não liberta com urgência, ela própria perecerá –em alusão ao carácter vital do seu amor– na sua transmutação de identidade (vv. 13-16). Em síntese, Melisenda apela à recordação amorosa contra a

leviandade para reforçar a sua demanda de resgate intensificada pelo aviso de que a sua vida se extinguirá sem a chegada libertadora de Gaiferos.

O mesmo é dizer que, do ponto de vista do estilo, *FL* não acompanha a tonalidade de incidência lírica pontuada pelas amplificações e pelos outros recursos retóricos com igual efeito emotivo destacados por Vicenç Beltran nos restantes testemunhos como máquinas de gradual canonização de “Caballero si a Francia ides”. A versão bernardiana, além de omitir os lances de amplificação pungente e os elementos de uma diegese secundária relativamente à tensão amorosa, privilegia os artifícios de índole argumentativa, aplicando formas paralelísticas de intensificação do discurso peticionário (“Dezilde que...”) e expressões poéticas sóbrias, embora de acentuada densidade emotiva. Neste sentido, o esquema não desconhece o estilo tradicional, mas *FL* não se desvia da progressiva canonização da balada. Pelo contrário, enquanto este processo nos restantes testemunhos se baseia no sucessivo enriquecimento lírico do romance abreviado, em *FL* resulta do apuramento literário de procedimentos de base folclórica, por via de um programa de depuração (tendencialmente menos lírico) das fórmulas também presentes noutros testemunhos, a fim de reforçar a tonalidade argumentativa do poema.

A singularidade de *FL*, porém, adensa-se no seu desfecho. Desconhecido pelas demais versões, a bernardiana ou aquela de que o poeta partiu retoma quatro versos de “Assentado está Gaiferos” subsequentes à zona do último corte (*Folheto*, v. 320) que dá final aos demais testemunhos de “Caballero si a Francia ides”.

***Folheto*, vv. 327-330**

[P]orque esas encomiendas
vos misma las podéis dar
que a mí allá dentro en Francia
Gaiferos me suelen nombrar.

***FL*, vv. 17-20**

Essas nuevas mi señora
Vos misma las podeis dar,
Que allá en Francia la bella
Gaiferos me suelen llamar.

O verso 17 de *Flores do Lima* substitui “encomiendas” (*Folheto*, v. 327) por “nuevas”, como o faz *Cs* ao introduzir o pedido ao cavaleiro para que se dirija ao imperador-pai, “Si estas nuevas no escuchare / [a] mi padre las contad” (*Cs*, v. 17) < “E si estas encomiendas / no recibe com solaz” (*Folheto*, vv. 305-306). Outra permuta sinonímica, modalidade bastante frequente na variação tradicional, encontra-se em “llamar” (*FL*, v. 20) < “nombrar” (*Folheto*, v. 330). Por seu lado, a expressão “Francia la bella”, que faz parte da reelaboração do penúltimo verso, reflete sem dúvida uma iniciativa literária, pois remete para o verso ariotesco “Pues en Francia la bella fama vino” da famosa adaptação de *Orlando Furioso* da mão de Nicolas Espinosa, *La segunda parte de Orlando con la famosa batalla de Roncesvalles* (Ariosto, 1556, f. 57v) impressa e reimpressa em vida do poeta português (*vd.* igualmente Ariosto, 1557 e 1579) e cuja temática carolíngia se relaciona com os episódios de Gaiferos.

Mas a suma relevância dos quatro versos de *FL* resulta de a sua presença configurar uma versão estruturalmente diferente das demais do romance abreviado, pois converte o monólogo de Melisenda num diálogo da figura feminina com o cavaleiro em que o ginete revela a sua identidade e, deste modo, resolve o conflito que é deixado em aberto nos restantes testemunhos mais propensos ao lamento comovente da consorte esquecida.

Se a versão de *Flores do Lima* refletiu outra anterior do estrato folclórico ou outro, a documentação de que dispomos não o comprova, mas independentemente dessa existência é provável que tivesse emanado de um poema com abundante circulação nos meios cultos portugueses quinhentistas. Com efeito, os versos da balada aludidos por António Prestes,

como vimos, são os do segundo segmento bernardiano da alocução de Melisenda (*FL*, vv. 9-12), também presentes com uma discreta variante em *Thesoro* (vv. 9-12) e discrepâncias mais profusas em *RA* (vv. 17-20).

Vemos, em síntese, que o poema bernardiano renova a perspetiva de “Caballero si a Francia ides”: demonstra que no século XVI a balada dispôs de uma diversidade estrutural, significativa e poética mais vasta do que até agora supúnhamos e que, por conseguinte, percorreu um itinerário de progressiva canonização também mais complexo, pois a par da via da amplificação lírica afinou procedimentos de base tradicional por meio de artifícios de refinamento da contenção emocional, de estruturação argumentativa e de relação com o poema ariotesco. Quer isto dizer que reforça a noção partilhada por todos da necessidade de prosseguirmos a exumação e o exame da contribuição de Portugal para o romancero antigo e da intrincada transmissão dos poemas através de meios cuja transversalidade sociológica temos de considerar.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Ariosto, L. (1556, 1557 y 1579). *La segunda parte de Orlando: con el verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesualles, fin y muerte de los doze pares de Francia: dirigida al muy Ilustre Señor Don Pedro de Centellas Conde de Oliua, &c. por Nicolas Espinosa nuevamente corregida*. Martín Nucio y Juan Iñiguez de Lequerica.
- Askins, A. L.-F. e Infantes, V. (2014). *Suplemento Bibliográfico al Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, L. Puerto Moro (ed.). Editorial Academia del Hispanismo.
- Beltran, V. (2020). *Caballero, si a Francia ides: versiones musicales y construcción del romancero*. Em S. Boto, J. A. Cid, P. Ferré (eds.), *Viejos son, pero no cansan. Novos Estudos sobre o Romancero (697-712)*. Fundación Ramón Menéndez Pidal; Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”; Centro de Investigaçã em Artes e Comunicaçã; Centro de Literatura Portuguesa; Instituto de Estudos de Literatura e Tradiçã.
- Beltran, V. (ed.) (2018). J. Timoneda, *Rosas de Romances. I. Rosa de Amores. Rosa Gentil*. Frente de Afirmación Hispanista.
- Bernardes, D. (1985). *Rimas Várias, Flores do Lima*, reprodução fac-similada da edição de 1597 A. Pinto de Castro (intr.). Imprensa Nacional Casa da Moeda. Última edição da obra com prefácio, fixação do texto e notas de L. A. da Silva Pereira. Caixotim. 2009.
- Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. (1989). Edição fac-similada com estudo introdutório de M. P. Ferreira. Instituto Português do Património Cultural.
- Cancionero de romances. En que estan recopilados a mayor parte delos Romãces Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nuevamente corregido, emendado, y añadido em muchas partes*. (1581). Em casa de Manuel de Lyra.
- Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. (1890). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Tipografía de los Huerfanos).
- Catalán, D. *Romancero de la Cuesta del Zarzal*. <<https://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xvii.-gaiferos-libera-a-melisandra/>> [Último acesso: 03/11/2020].
- Di Stefano, G. (ed.) (2017). *Romancero I (c. 1421-1520)* [ebook]. Clásicos Hispánicos. <www.ClasicosHispanicos.com> [Último acesso: 28/04/2020].

- Díaz-Mas, P. (2013). Lecturas y reescrituras de romances en los Siglos de Oro: glosas, deshechas y otros paratextos. *Edad de Oro*, 32, 155-175.
- DiFranco, R. A., Labrador Herraiz, J. J. y Zorita, A. C. (1989). *Cartapacio de Fco. Morán de la Estrella*, J. B. Avalor-Arce (ed.). Patrimonio Nacional.
- Durán, A. (1849). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, I. Rivadeneyra.
- El romancero asturiano (1892). *El Carbayón*, 24 (5), s.p.
- Frenk, M., Labrador Herraiz, J. J. y DiFranco, R. A. (1996). *Cancionero sevillano de Nueva York*. Universidad de Sevilla.
- Labrador Herraiz, J. J. y DiFranco, R. A. (2009). *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, S. G. Armistead (prol.), con J. M. Pedrosa (est.). Frente de Afirmación Hispanista.
- López de Úbeda, J. (1962). *Cancionero general de la Doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, A. Rodríguez-Moñino (ed.). Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Martínez Torrejón, J. M. (2014). *Uma rarefeita, duas emendadas, três proscritas. Seis elegias de Diogo Bernardes*. Suplemento de *Colóquio Letras*, Setembro de 2014.
- Menéndez Pelayo, M. (1900). *Antología de poetas líricos castellanos (Tomo X). Romances populares recogidos de la tradición oral*. Librería de Hernando y C.^a.
- Menéndez Pidal, J. (1986). *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfojazas y filandones recogidos directamente de boca del pueblo*. Seminario Menéndez Pidal; Editorial Gredos; GH Editores (fac-símile da edição de Imprensa y Fund. de los Hijos de J. A. García, 1885).
- Menéndez Pidal, R. (1907). *Catálogo del Romancero judío-español*. Imp. Ibérica.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1907, 1908 y 1909). Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances Velhos em Portugal. *Cultura Española*, VII, 767-803; VIII, 1021-1057; IX, 93-132; X, 435- 512; XI, 717-758; XIV, 434-483; XV, 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*. Imprensa da Universidade de Coimbra (2^a ed.), 1934, reimpresso em Lello, 1980).
- Padilla, P. (2011). *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco (eds.). Frente de Afirmación Hispanista.
- Padilla, P. (2008). *Thesoro de varias poesías*, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco (eds.). Frente de Afirmación Hispanista.
- Periñán, B. (2006). Más sobre glosas de romances. Em P. M. Cátedra (dir.), E. B. Carro Carbajal, L. Mier, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría* (95-109). Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR); Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- Piacentini, G. y Periñán B. (2002). *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*. Edizioni ETS.
- Prestes, A. (1587). *Avto chamado dos cantarinhos, in Primeira parte dos avtos e comedias portugvesas feitas por Antonio Prestes, e por Luis de Camões, e por outros Autores Portugueses, cujos nomes vão nos princípios de suas obras. Agora nouamente juntas e emendadas nesta primeira impressão, por Afonso Lopez, moço da Capella de sua Magestade, e a sua custa*. Por Andres Lobato Impressor de Liuvrios (edição moderna e digital de José Camões, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, <www.cet-e-quinheiros.com> [Último acesso: 03/11/2020]).

- Rodríguez-Moñino, A. (1954). *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos. Zaragoza 1578, fielmente reimpressa del ejemplar único*. Dolphin Book.
- Rodríguez-Moñino, A. (1967). *Lucas Rodríguez, Romancero historiado (Alcalá, 1582)*. Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1970). *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*. Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1973). *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, 2 vols., A. L.-F. Askins (coord.). Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1997). *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes. Castalia; Editora Regional de Extremadura.
- Timoneda, J. (153). *Rosa de Amores*. Juan Navarro.
- Timoneda, J. (1574). *Rosa de Amores*. Juan de Villanueva y Pedro de Robles.
- Tomassetti, I. (2016). La glosa. Em F. Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana* (605-631). Cilengua.
- Valdivielso, J. (1984). *Romancero espiritual*, J. M. Aguirre (ed.). Espasa-Calpe.
- Wolf, F. y Hoffmann, K. A. (1856). *Primavera y Flor de romances ó colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, II. A. Asher y Comp.
- Wolf, F. J. (1846). *Rosa de romances ó romances sacados de las «Rosas» de Juan Timoneda, que pueden servir de suplemento á todos los romanceros, así antiguos como modernos y especialmente al publicado por el señor Don G. P. Depping*. F. A. Brockhaus.
- Zorita, C. Á., DiFranco, R. A. y Labrador Herraiz, J. J. (1991). *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*. Cleveland State University.