

REVISTA  
DE  
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Depósito legal: M. 550-1958

Tomo XLI

ENERO-DICIEMBRE

Cuadernos 1.º-4.º

EL ROMANCE DE BERNARDIM RIBEIRO  
«AO LONGO DA RIBEIRA»

TEXTO NUEVO E INTERPRETACIÓN

El *Cancionero de romances* s. a. de Amberes —dos veces reproducido en facsímil por don Ramón Menéndez Pidal, primero en 1914 y luego en 1946<sup>1</sup>— acoge una sola poesía en lengua portuguesa: «Ao longo de hũa ribeira», a la cual, inexactamente para la nomenclatura moderna, correctamente para los usos de la época, llama *romance*. Está a continuación de algunos poemitas alegóricos —romances o pareados— de Garci Sánchez de Badajoz y sus seguidores, no por mero azar tipográfico, sino porque continúa una tradición española que enriquece y corona. El texto, si nos arrimamos a la opinión de don Ramón, proviene de un cartapacio, pero no podemos excluir la alternativa de que reproduzca un pliego suelto perdido. Del *Cancionero* s. a. fué pasando a su dilatada descendencia, entró en la edición de Lisboa, 1581<sup>2</sup> aderezado con leves retoques y alguna certera enmienda, para desembocar en la edición de *Menina e Moça*, Lisboa, 1645. De allí, y no de la colección antuerpiense, lo han tomado los editores mo-

<sup>1</sup> Cito por la nueva tirada de 1946 (C. S. I. C.), Madrid. Está inserto el poema en los folios 260r-262v.

<sup>2</sup> El único ejemplar registrado se encuentra en el British Museum y es el mismo que describió Salvá, cuya descripción siguieron Brunet y Sousa Viterbo. ANSELMO, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926, núm. 728, ignoraba su paradero. La poesía ocupa los ff. 275r-277v.

dernos de Bernardim, para ejemplificar con una muestra más la escasa relación entre los estudios literarios españoles y portugueses, que tanto ganarían con una íntima colaboración<sup>1</sup>. En una miscelánea compilada y copiada hacia 1545 he hallado una redacción diferente del poema que quiero editar e interpretar aquí<sup>2</sup>.

El manuscrito permite no sólo corregir faltas del texto impreso, sino afirmar que hubo dos versiones diferentes, cuyas variantes parecen obedecer a una evolución del poeta hacia una creciente sencillez. La inclusión de la poesía en una convención literaria, demostrará la aplicación de su autor a las modas difundidas por el *Cancionero general*, enriquecidas por él con algunos elementos italianos. De esta confrontación con modelos previos, saldrá acrisolada la originalidad de Bernardim, cuya imaginación y sensibilidad se revela en el matiz diferente con que maneja la retórica común a su época. Al enfocar los versos de Bernardim como literatura e insistir sobre la huella que en ellos dejó la poesía española e italiana, pretendo oponerme a la vanidad de dos prejuicios más enlazados de lo que a primera vista se nos antoja: el de aquellos que, como Menéndez Pelayo, le niegan cultura, y el de aquellos que, como Teófilo Braga, consideran sus versos como un pretexto a adivinaciones biográficas.

Los más o menos caóticos materiales de la experiencia inmediata, del suceso vivido, entran en el poema transfigurados y a menudo metamorfoseados en figuraciones imposibles de reconocer. En su camino hacia la creación verbal pasan por dos mutaciones: la primera en que un modo personal de sensi-

---

<sup>1</sup> CAROLINA MICHAELIS, al prologar las *Obras de Bernardim Ribeiro e Cristovão Falcao, nova edição conforme a edição de Ferrara*, Coimbra, 1923, sabía, por intermedio de Ferdinand Wolf, que el romance ausente de la impresión ferrarense estaba incluido en el *Cancionero de romances*, Amberes, 1550, aunque ignorase que Menéndez Pidal nueve años antes había facsimilado y prologado el príncipes *Cancionero de romances* s. a. (Vide vol. I, p. 107).

<sup>2</sup> Una referencia más amplia a esta valiosa miscelánea aparece en la *Revista brasileira de filologia* vol. 3, junio 1957.

bilidad, conjugado con determinadas orientaciones y hábitos culturales, los ordena y archiva con arreglo a formas imaginativas predilectas del autor; la segunda en que las exigencias actuales del género literario, que moldean lo mismo los temas que el estilo, verso y vocabulario, transforman las emociones e intuiciones haciéndolas cristalizar en una definitiva figura literaria. La comparación de nuestro poema con *Menina e Moça* y las Eglogas —a la que rara vez recurrimos— serviría para poner en claro la tenacidad obsesiva con que afloran repetidamente ciertas imágenes y asociaciones de vocablos. En cuanto a la prehistoria del poema y su raíz biográfica, no lograríamos calarla a través de las imaginaciones literarias que la metamorfosean. Dejemos esa tarea a los linceos del psicoanálisis, cuyos descubrimientos apenas interesan a la crítica literaria.

Cierto que la tentación de leer tras la visible caligrafía del arte el presunto palimpsesto de la vida se explica perfectamente en la obra de Bernardim, toda animada de una oscura, honda emoción. Pero ni siquiera explorando las Eglogas, el *Romance* y la *Menina e Moça* como si fuesen diferentes ejercicios para expresar un común sentimiento, daríamos con el filón —o mejor escoria— vital. Cada nuevo esfuerzo expresivo alumbra nuevas modalidades verbales y fantásticas, nuevos encadenamientos y asociaciones que renuevan la proyección y la sitúan en perspectiva diferente. La misma obra, con los retoques, se remoja. Ya sabemos que en los días de la transmisión manuscrita— y la poesía portuguesa no acababa de salir de esa fase— cada copia ofrecida por el autor podía encerrar considerables variantes. Tal ocurre con la que sirvió de base al flamante manuscrito, que llamaremos N, escrito hacia 1545 poco después de la muerte de Bernardim. Coloquemos frente a frente la vieja y nueva redacción (en la nueva hemos uniformado la i vocálica transcrita indiferentemente i j y por el amanuense, igualado la v consonántica, y puntuado con parsimonia):

## SAUDADE

Ao longo da rribeira  
 que vai polo pee da serra,  
 onde me a mi fez a guerra  
 grande tempo grande amor,  
 me levou a minha door.  
 Ja era tarde de huũ dia  
 a augoa dela coria  
 por antre huũ arvoredo,  
 onde as vezes hia quedo  
 10 o rio, as vezes naom.  
 Entrada era do veraom,  
 quando começão as aves  
 con seus cantares suaves  
 fazer tudo gracioso:  
 ao rrogido saudoso  
 das augoas cãtavão elas,  
 que todas minhas querelas  
 se me puserão diaute:  
 Ali morer quisera ante  
 20 ã vir por omde pasei:  
 mas como digo eu pasei?  
 Antes nũca ei de pasar  
 enquanto li ouver pesar,  
 e sempre o hi ha daver.  
 As augoas, que de corer  
 não çesavão hũ soo momẽto,  
 me troxerão ao pẽsamẽto  
 que asi erão as minhas magoas,  
 donde senpre corẽ augoas  
 30 a estes olhos mequinhos,  
 ã tem abertos caminhos  
 polo meio do meu rosto,  
 e ja nã tenho outro gosto  
 na grande desdita minha:  
 o qu'eu couidava que tinha  
 foisem' asi, nã sei como,  
 donde eu çerto pesar tomo  
 que pera me deixar veo.  
 Mas tendom'asi alheo  
 40 de mi o ãali cuidava,  
 da banda dond'omẽ estava  
 yi huũ omẽ todo caam,

## ROMANCE DE B. R.

Ao longo de hũa ribeira  
 que vay polo pee da serra  
 onde me a my fez a guerra  
 muito tempo o grande amor  
 me levou a minha dor  
 ja era atarde do dia  
 e a agoa della corria  
 por antre huum alto arvoredo  
 onde as vezes hia quedo  
 10 o Rio e as vezes nam  
 entrada era do veram  
 quando começan as aves  
 com seus cantares suaves  
 fazer tudo gracioso  
 ao rogado saudoso  
 das aguas cantavan ellas  
 todalas minhas querellas  
 se me poseran diante  
 alli morrer quisera ante  
 20 que ver por onde passey  
 mas eu que digo passey  
 antes inda ey de passar  
 en quanto hy ouver pesar  
 que sempre o hy ha de aver  
 as aguas que de correr  
 nam cessaram hum momento  
 me trouxeram ao pensamento  
 que assi eran minhas magoas  
 donde sempre corren agoas  
 30 por estes olhos mesquinhos  
 que tem abertos caminhos  
 polo meyo do meu rosto  
 e ja nam tenho outro gosto  
 na grande desdita minha  
 o que eu cuydava que tinha  
 foyseme assi nam sei como  
 donde eu certa creença tomo  
 que para ma leixar veyo  
 mas tendomia assi alheyo  
 40 de mi, o que alli cuydava  
 da banda donde a agoa estava  
 vy huũ homem todo cão

- |  |  |
|--|--|
| <p>que lhe dava polo cham<br/>a barba e o cabelo.<br/>Ficando eu pasmado ã velo,<br/>olhando ele pera mim,<br/>faloume e dise asim:<br/>Tanbẽ vai est'augoa ao tejo.<br/>Nisto olhei, vi o meu desejo<br/>50 estar detras triste soo,<br/>todo cuberto de doo,<br/>chorando sem dizer nada,<br/>a cara ã sangue banhada,<br/>na boca posta hũa mão,<br/>como q̃ a grande paixão<br/>força en calarse fazia.<br/>O velho que tudo via<br/>.....<br/>começou asi a falar:<br/>Eu são mesmo teu cuidado,<br/>60 que noutra terra criado<br/>nesta primeiro naçi:<br/>e estoutro que estaa aqui<br/>por ti soubeste o que he;<br/>por teu mal visteo, porque<br/>nũca te ele esqueçera;<br/>a terra e o mar pasara<br/>primeiro qu'a magoa ã ti.<br/>Quando lhe eu aquisto ouvi,<br/>soltei sospiros ao choro:<br/>70 ali caramẽte ho foro<br/>meus tristes olhos pagarão<br/>do bem soo q̃ eles olharão,<br/>c'outro nũca o mais tiverão,<br/>nẽ no tive eu nẽ m'o derão,<br/>nẽ no espero tan somẽte:<br/>de soo vervos tam cõtente<br/>fui, que soo pera esperar<br/>mais, nã me derão lugar<br/>olhos cõ que vos olhei:<br/>80 vivos como desejei,<br/>como nũca vos vi ora.<br/>.....<br/>Mas nisto acõpanhando<br/>meus tristes olhos, olhando<br/>d'aquelas bandas d'alem</p> | <p>que lhe dava polo chãu<br/>a barba e o cabelo<br/>ficando eu pasmado dello<br/>oulhando elle para my<br/>falloume e dixeme assi<br/>tambem vay estagoa ao tejo<br/>nisto oulhey vy meu desejo<br/>estar datras triste soo<br/>50 todo cuberto de doo<br/>chorando sem dizer nada<br/>a cara em sangue lavada<br/>na boca posta hũa mão<br/>como que a grande paixão<br/>sua falla lhe tolhia<br/>e o velho que tudo via<br/>vendome tambem chorar<br/>começou assi fallar:<br/>eu mesmo sam teu cuydado<br/>que noutra terra criado<br/>60 nesta primeiro naci<br/>e estoutro que esta aqui<br/>he o teu desejo triste<br/>que maa ora o tu viste<br/>pois nunca te esquecera<br/>a terra e mar passara<br/>traspasando amagoa a ti<br/>quando lhe eu aquisto ouvi<br/>soltey suspiros ao choro<br/>70 aly claramente o foro<br/>meus olhos tristes passaram<br/>de huũ bem soo queles oulharã<br/>que outro nunca mais teverã<br/>nẽ o tive nẽ mo deeram<br/>nem o esperey somente<br/>de sco ver fuy tam contente<br/>que para mays esperar<br/>nunca me deram lugar<br/>.....<br/>80 .....<br/>.....<br/>e naquisto triste estando<br/>con os olhos tristes ollhando<br/>daquelas bandas dalem</p> |
|--|--|

olhei e não vi ningem.  
 Dêi etaom a caminhar  
 rrio abaixo, ate ho lugar  
 onde çerca o môte moor  
 q̄ todos hos da redor  
 90 da banda do meio dia.  
 Ali a minha fantasia  
 d'antre hūs medonhos penedos,  
 donde aves q̄ fazē medos  
 de noite os dias vão ter,  
 me saio a receber  
 cō hũa molher polo braço,  
 q̄ ao parecer de cansaço  
 não se tinha jaa em si,  
 dizendo me: Vees aqui  
 100 a triste lembrança tua.  
 Minha vista êtam na sua  
 pus, e dela toda a emchi:  
 a primeira cousa q̄ vi  
 e deradeira tambem  
 neste mūdo e no que vem  
 seus verdes olhos rasgados  
 de lagrimas careguados  
 logo en vendo hos parecçião,  
 q̄ algūas delas coriam  
 110 ainda q̄ pelas suas faças,  
 que forão grāde tenpo pazes  
 antre mī e os meus cuidados:  
 louros cabelos hondados  
 cō huū negro mātō cobria:  
 na tristeza parecia  
 q̄ lhe convinha morer:  
 Os seus olhos de me veer  
 como furtados tirou;  
 depois en cheo me olhou,  
 120 seus albos peitos rrasgando  
 e a fala espedaçando  
 ã voz dise alta e dorida:  
 Pois ouve morte na vida  
 pera que ouve ahi viver.  
 Calouse sem mais dizer  
 cō grandes gemidos dando.  
 Fui pera ela chorando  
 pera aver de consolar:

olhey e nam vy ningueni  
 dey entam a caminhar  
 Ryo abaixo ate chegar  
 a cerca de monte moor  
 com meus males derredor  
 da banda do meyo dia 90  
 aly minha fantasia  
 dantre huūs medrosos penedos  
 ondaves que fazem medos  
 de noyte os dias vam ter  
 me sayo a receber  
 cō hũa molher pelo braço  
 que ao parecer de cansaço  
 nã podia terse em sy  
 dizendo ves triste aqui  
 a triste lembrança tua 100  
 minha vista entam na sua  
 pus dela todo me enchy  
 a prima cousa que vy  
 e a derradeira tambem  
 que no mundo vam e vem  
 seus olhos verdes rasgados  
 de lagrimas carregados  
 logo em vendo os pareciam  
 que de lagrimas enchiam  
 110 contino as suas faces  
 que foram gram tempo pazes  
 antre myn e meus cuydados  
 louros cabelos ondados  
 que huū negro mianto cobria  
 na tristeza parecia  
 que lhe convynha morrer  
 os seus olhos de me ver  
 como furtados tirou  
 depois en cheo me oulhou  
 seus alvos peitos rasgando 120  
 em voz alta se aquexando  
 dixẽ a si muyto sentida  
 pois ouve moor dor na vida  
 para que ouve ahy morrer  
 calouse sem mais dizer  
 e de mi gemidos dando  
 fuyne para ella chorando  
 para aver de consolar

<p>nisto posse o sol e o ar,  130 e çarouse a noite escura  dizendo mal avêtura  e a vida ã que nã mori:  e muito longe d'ali  ouvi, como d'alto outeiro,  chamar: «Bernaldim rribeiro»  e dizer: Olha onde estas.  Olhei diante e detras  e vi tudo escoridam:  çarei meus olhos então  140 e nũca hos mais abri,  e depois q̃ o ver perdi  nũca vi tamanho bem.  Inda que inda mal porẽ.</p>	<p>nisto posse o sol ao ar  e fezse anoyte escura 130  e dixे mal a ventura  e a vida que nam morry  e muyto longe daly  ouvy de hum alto outeiro  chamar Bernaldin ribeiro  e dizer olha onde estas  oulhey diante e detras  e vi tudo escuridam  cerrey meus olhos entam  e nunca mays os abry 140  que despois que os perdi  nunca vy tam grande beem  porem inda mal porem.</p>
--	---

(Manuscrito N)

(Cancionero de romances, s. a. = A).

### COTEJO DE LOS TEXTOS

El encabezamiento *Saudade* —que el manuscrito N pone a este poema— deriva probablemente del título *Livro das Saudades* o simplemente *Saudades de Bernardim Ribeiro* con que corrió la obra maestra del poeta, a la que hoy llamamos, y tal vez seguiremos llamando, *Menina e Moça*. Era tan celebrado Bernardim como autor de *Saudades* que esta palabra, mágica para oídos portugueses, pasó a autorizar nuestro *romance*. El editor de Ferrara no gustaba de ella. Confrontemos las dos redacciones.

El cotejo nos llevará, si no a conclusiones evidentes, a conjeturas plausibles sobre la relación entre ambos textos. La versión del Cancionero de Amberes —que denominaré A— parece una primera redacción, mientras el arquetipo de que deriva N representa una revisión posterior ligeramente ampliada cuyos retoques obedecen a intenciones precisas de expresión y estilo. La de A, acaso limada para entrar en letra de molde, merece menos fe que la copia de mano. La imprenta no tolera lagunas ni versos desaparejados, pero soporta infidelidades e incongruencias. El amanuense, ya por respeto a un

modelo mendoso, ya por mero descuido, saltó alguna línea, leyó mal tal o cual palabra, pero su trabajo lleva el sello de la autenticidad. Separemos los casos en que siendo común el texto básico una de las copias falla y la otra acierta.

En el primer verso A, que un lector moderno estimaría más correcto, está probablemente adulterado. Bernardim a quien le sonaba bien, lo emplea con leves variaciones por tres veces, y las tres veces de acuerdo con N considera *ao* bisílabo: «Ao longo da ribeira». La Egloga III, v. 36 «Ao longo das ribeiras»; *idem* v. 104 «Ao longo da ribeira»; *idem* v. 256 «Ao longo deste prado»<sup>1</sup>. A nos da que sospechar desde la entrada. Las negligencias de N saltan de manifiesto: dos líneas sin pareja rimante, la 58 y la 81, de las cuales la primera se completa con A 58 «vendome tamben chorar», mientras la 81 deja un hueco imposible de rellenar, ya que ahí difieren las dos versiones. Pero otras veces N mejora versos deturpados en el impreso, como en el caso de A 71-72 «aly claramente o foro meus tristes passaram», que N 70-71 enmienda atinadamente «alí claramente o foro /meus olhos tristes pagarão»<sup>2</sup>. Estos dos versos estaban tan necesitados de enmienda que ya X. da Cunha y A. de Carvalho en sus *Versos de B. Ribeiro*, Lisboa, 1886, habían intentado dar un sentido al desatino de la lectura divulgada y corregido *passarão* en *pagarão*: no adivinaron la corrupción de *claramente*. En cambio alteraron a capricho el A 127 «nisto posse o sol ao ar», que en N 129 suena «nisto posse o sol e o ar»: la conjetura de Cunha-Carvalho «ao mar», aparte de violar la intención poética y convertir el trastorno de la naturaleza en un hecho cotidiano, se explica mal paleográficamente: el contexto y la fácil confusión caligráfica de *e* con *n* acon-

<sup>1</sup> Cito por MARQUES BRAGA, *Eglogas de B. Ribeiro*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1939, en que los versos están numerados. La nueva de Clásicos Sá da Costa, a cargo del mismo erudito, a vuelta de algunas mejoras, suprime parte de las analogías y del aparato crítico.

<sup>2</sup> La lectura *claramente* proviene, supongo, de *claramente* = *caramente* con ortografía seudolatina.

sejan leer «no ar»<sup>1</sup>. N 66-67 «a terra e o mar passará /primeiro qu'a a magoa em ti» ofrece una significación clara frente al ambiguo «a terra e mar passará /traspassando a magoa a ti». ¿Estaremos delante de una mera errata o de un pesimismo radical, un apenas presentido Weltschmerz, en que el dolor del mundo se transmite al hombre? Me temo que esta segunda y halagüeña hermenéutica sea un mero anacronismo y haya que preferir el inofensivo *adynaton* parecido a otros en que Bernardim afirma la perennidad de su pasión. La opción entre N 92 «medonhos penedos» y A 90 «medrosos penedos» se resuelve a favor del primero: *medroso* no asoma jamás en Bernardim, mientras *Menina e Moça* nos brinda<sup>2</sup> «touro medonho» en la página 69, «estrondo medonho» en la pag. 125.

Las tres divergencias más llamativas, en que el manuscrito se separa del impreso, son: 1. Los versos de N 79-81 en que evoca el poder de los ojos para ver a la amada a medida de los deseos del amante, versos de que A carece; 2. La eliminación de vocablos repetidos por A en líneas contiguas y evitados por N, como «triste» «tristeza» (versos 63 y 96 de A) «lágrimas» (A 107); 3. La sustitución del nombre propio geográfico Montemor (A 86) por el indeterminado «o monte mor» (N 88).

El que los ojos con que se mira a la amada modifican la visión en armonía con el deseo, es una observación ausente de las églogas, pero que volvemos a topar en *Menina e Moça*: Aonia ve a Binmarder «nam tam sois assi como elle era, mas como ella queria que fosse» (pág. 74). La localización poética «acerca de monte moor /com meus males derredor», nos inclina a situar la acción, a estilo realista, en cualquier Mon-

<sup>1</sup> EPIPHANIO DA SILVA DIAS, agudísimo crítico textual en su reseña de la *Revista Lusitana*, II, 1890-1892, p. 282, incluye esta enmienda entre las absolutamente ciertas. El contexto no requiere —casi diría, si no se tratase de un paisaje semiscñado, no autoriza— la mención del mar.

<sup>2</sup> Cito *Menina e Moça* por la edición de DOROTHEA E. GROKENBERGER, *História de Menina e Moça*, Lisboa, 1947.

temor y precisar en un mapa junto al un río, una selva, unos peñascos. Pero nos movemos en un mundo neblinoso tejido de recuerdos y fantasías, en que se puede saltar de la realidad a la quimera. De otro modo no haría buena amistad con el verso siguiente «con meus males derredor» que parece resonancia de un trecho de Garci Sánchez en el principio de «Despedido de consuelo»: «Con estos males que digo /comencé de caminar». En las Eglogas son frecuentes vagas referencias geográficas, por el contrario en *Menina e Moça* el paisaje se vuelve inominado y fantástico, lo mismo que en esta segunda versión de nuestro poema. También *Menina e Moça* (página 5) mencionará, como un símbolo de soledad y apartamiento<sup>1</sup> «neste monte mais alto de todos que eu vim buscar pela soidade», fórmula cercana a nuestros versos de N 88-9 «onde cerca o monte mor /que todos os da redor». En cuanto a la repetición de palabras para dar el tono del sentimiento, y hasta por mero goce infantil de paladear un vocablo interesante—como *amor, alma, tristeza*— es un ardid común a la poesía sentimental, pero trillado con fruición especial por los poetas de los Cancioneros generales español y portugués. Bernardim satura sus églogas y poemas de este artificio, totalizando en la versión A siete menciones de *triste tristeza* a partir del verso 49. Eran palabras que frecuentaba y a veces había engastado en frases felices como (Egloga III, 101-103) «Tudo o que vejo parece /triste de minha tristeza /e tudo mais me entristece». Sospecho que N señala una reacción del poeta contra la rutina palpable de tales artimañas, contra la machacona *adnominatio* cuyo más pertinaz y ridiculizado cultivador fué Feliciano de Silva. Leíamos en A 96-7 «dizendo: ves, triste, aqui /a triste lembrança tua». Retoca N 98 «dizendo-me: Ves aqui /a triste lembrança tua». Los otros dos casos de eliminación son A 79-80 «e n'aquisto triste estando /com os olhos

---

<sup>1</sup> Véase ANTONIO JOSÉ SARAIVA *Ensayo sobre a poesia de B. Ribeiro* (en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, t. VII, 1940-41), página 98.

tristes olhando» y A 63-64 «e estoutro que está aqui /é o teu desejo triste», donde al podar *triste* ha debido mudar la rima y con ella la frase entera. No valdría la pena de señalar estas minucias si no fuesen indicios reveladores de que Bernardim caminaba hacia una sobriedad mayor y una retórica menos flagrante. No parece verosímil la senda inversa: el que arrancando de una mayor sencillez, se orientase a los más sobados y balbucientes artificios. En cambio no renuncia a la reiteración, cuando el mismo vocablo está usado sucesivamente con dos valores, como N A 20-22, donde *passai-passar* significan sucesivamente «acabar» y «sufrit».

### TRADICION, SENTIDO Y ESTRUCTURA

Encuadrar un poema en un grupo preexistente equivale a más que una curiosidad erudita. Aclara el sentido, revela la pauta o falsilla que acepta el poeta y acrecienta el valor de las desviaciones. La constelación de poemas en cuya órbita gira el nuestro son las narraciones en pareado disonante que Garci Sánchez de Badajoz inició y bautizó con el nombre de *romances*. Ciertos elementos le vienen de la *Visión de Vasquirán* —intercalada en la *Cuestión de amor*<sup>1</sup>— con la que además tiene de común el tímido intento de petrarquizar sin renunciar al octosílabo.

El *Cancionero general* de Hernando del Castillo<sup>2</sup> contiene dos poesías de Garci Sánchez «Caminando por mis males» y «Despedido de consuelo» (tomo I, núm. 468, tomo II, apéndice, núm. 222 tomado de la ed. de Toledo 1527) compuesta en pareados, que ensayan una fusión de la pastorela con mo-

<sup>1</sup> La *Cuestión de amor* —primera edición en Valencia, 1513, numerosas reimpresiones, entre ellas la de Lisboa, 1540— va citada por MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1907, t. II, pp. 41-98. La *Visión de Vasquirán* a pp. 62-66.

<sup>2</sup> Del *Cancionero General*, uso la edición en dos tomos de *Bibliófilos Españoles*, Madrid, 1882.

tivos de la novela sentimental. De la pastorela guardan la entrada, la descripción de paisajes, el encuentro. De la novela sentimental, por el estilo de Diego de San Pedro, la aparición de personajes alegóricos, la pasión desaforada que lleva al caballero a las soledades y yermos. Por su acento predominantemente narrativo, su vocabulario sencillo, su retórica rebajada, se incluyen en el género de los *romances*. Y de hecho el mismo Cancionero encierra imitaciones que trasponen a romance asonantado motivos parecidos, y que en su mismo *incipit* confiesan ya la intención imitativa, como «Caminando sin placer» de don Luis de Castelví (I, núm. 471). El pareado narrativo tuvo otro cultivador, Quirós, cuya *Metáfora en metros* (II, núm. 950) «Entre Valencia y Alcaçar» cuenta su encuentro con el Deseo, enlazando con los cortejos petrarquescos del *Triunfo de amor*. Hay entre estas obras un palmario parentesco de tema y tono: caballeros martirizados por el amor se internan en bárbaras montañas, topan y conversan con alegorías pintorescas. El paisaje armoniza con la angustia del corazón y los simulacros alegóricos aluden al proceso de la pasión. La *Visión de Vasquirán* inserta un nuevo pormenor sugerido por el petrarquismo, suscitado por la especial situación del personaje: la figura de la enamorada muerta que se muestra al amante atribulado y le disuade de su dolor. Para que el entronque literario no ofrezca espacio a la duda, el Deseo poco antes de enfrentar a Vasquirán con la difunta Violina, menciona los martirios amorosos de Petrarca y Garci Sánchez.

Bernardim toma de Garci Sánchez, además de sueltas reminiscencias, el pareado disonante, el preámbulo primaveral el caminar del caballero melancólico: de los seguidores toma los simulacros alegóricos que representan el proceso sentimental. No se contenta con apretar y tensar los flojos resortes narrativos de sus precursores, sino que introduce su atmósfera de misterio, sus símbolos y motivos personales, la dramática contradicción de su alma. A este desgarramiento interno corresponde el breve dístico con su cesura abrupta tras el primer verso, sus encabalgamientos.

Desde la entrada se funde lo ajeno y lo propio.

Ao longo da ribeira  
 que vai polo pe da serra,  
 onde me a mi fez a guerra  
 grande tempo o grande amor,  
 me levou a minha dor.

También Garci Sánchez iba llevado por su dolor:

Despedido de consuelo  
 con pena de amor tan fuerte,  
 queriendo darme la muerte  
 de verme desesperado,  
 por consolar mi cuidado  
 me salí por una senda:  
 dolor me tomó la rienda.

Bernardim ha injerido ya su cifra personal —el río o *ribeira*— y su escenario preferido, la sierra. Y de paso un eco petrarquesco no del Cancionero sino de los *Trionfi*. Petrarca evoca el río y la sierra provenzal donde amó y penó:

A riva un fiume che nasce in Gebenna  
 Amor mi diè per lei sì lunga guerra.

(Trionfo dell'Eternità, 140-41).

Ya está fijado el tono y el tema, la técnica versificatoria y el vocabulario que razonablemente esperamos. El tono triste y meditativo que conviene a la aparición de los fantasmas amorosos, el léxico sencillo, el fraseo entrecortado que se ajusta al breve octosílabo, las pausas en que la sintaxis juega contra el fluir del dístico. La atmósfera se irá ensombreciendo y la creciente angustia del caballero-poeta se traduce en las mutaciones del paisaje.

La primera parte (N 1-81) se abre con un cuadro de la *reverdida* primaveral en que, como tantas veces, el canto jubiloso de los pájaros contrasta con la melancolía del enamorado. Cuando aparece el Cuidado que tras sí arrastra el Deseo, las breves palabras del primero exasperan en el poeta la memoria de una pasión que se resumió en ver y desear ver. Las líneas

82-85 sirven de puente a la segunda parte, en que, desaparecidos los dos heraldos Cuidado y Deseo, viene la Fantasía trayendo de la mano a la amada muerta. El nuevo paisaje de ásperos peñascos poblados de aves nocturnas corresponde a la amargura y las desoladas quejas de la difunta. Ahora es el caballero desconsolado quien trata de consolarla (N 85-128). De pronto el poeta se encuentra envuelto en sombras, oye a lo lejos su nombre y pierde el ver: con los ojos cerrados contempla mejor que nunca a su bien. Y remata: «Porem iinda mal, porem». Verso que con su sabor coloquial acentúa la recaída en el mundo cotidiano, el despertar del éxtasis.

Hoy nos desazonan esas bandadas de alegorías en que la Edad Media y el incipiente siglo XVI se deleitaban. Bernardim ha reducido el número de figuras que pululan en Quirós o la *Visión de Vasquirán*, contentándose con el Cuidado, el Deseo, la Fantasía y —si hay que escribirla con muyúscula— la Lembrança Triste. El Cuidado es una figura familiar en la poesía de la época. Sin salirnos del *Cancionero de romances* de Amberes, la encontramos en el *Romance por manera de diálogo entre el auctor y su cuidado* «Cuidado, de dó venís» (folio 252v) y en Juan del Encina (folio 256v) «Yo me estaba reposando... / vi venir a mi Cuidado / dando voces y dezía». Bernardim — que en la *Visión de Vasquirán* había hallado el Tiempo Pasado con nombre de salvaje— representa al Cuidado con la traza de salvaje «todo cam / que lhe dava pelo cham / a barva e o cabelo» (N 42-4). En cuanto al Deseo que en la *Visión* llega «postrero con gran pesar» y lamentándose— está en Bernardim retratado «triste só/ todo cubierto de dó/ chorreando sem dizer nada / a cara em sangue banhada / na boca posta ãa mão» (N 50-54). Notemos el afán de visualizar y activar para la imaginación lo que en sus precursores no pasaba de abstracciones intelectuales. Sería excesivo exigir a estas personificaciones de movimientos y cualidades un perfil filosófico. Sus contornos poéticos revelarían rigurosamente analizados una patente ambigüedad: el Deseo es a la vez el desear y la cosa deseada, el Cuidado podría llevar el nombre de Vida Triste, como en Quirós, o de Tiempo Pasado. Con todo no tienen la rica

multiplicidad de sentidos que el símbolo de la *ribeira* o río, en que confluyen el paisaje de sus amores, la cifra de su nombre, el emblema del pasado y del eterno cambio, la imagen de sus *mágoas* o dolores<sup>1</sup>. Las filas de alegorías reproducen en poesía la etiqueta palatina: el rey —o la definitiva aparición— ha de ir precedido de un imponente cortejo de servidores y antesalas. Preparado nuestro ánimo y creado el propicio ambiente de expectación surge el último simulacro: la Fantasía llevando de la mano a una mujer llamada Lembrança Triste, en que el poeta descubre finalmente la visión apetecida, es decir, la amada muerta. También Petrarca habría contemplado a Laura muerta que le confortaba: también Vasquirán había visto, traída por el Deseo, a Violina que le disuadía de una pena estéril y que en el más allá no dejaba reposar a su amada. Violina compartía su dolor, pero su aparición no era sino «memoria della», «visión /metida en el corazón /con la pena que le das». En cambio la «triste lebrança» surge trágica «seus albos peitos rasgando /e a fala espedaçando», plañendo su vida y su muerte. Ha de ser el poeta desconsolado quien intente consolarla. Y la ve con rasgos nada fantasmales, cubierta de negro manto que tapa sus «louros cabelos» y destapa sus verdes ojos. Porque en nuestro poema, al igual que Melibea en *La Celestina* y Arima en *Menina e Moça*, la musa posee los ojos verdes negados a Joana y las pastoras de las Eglogas.

El motivo de los ojos como término del amor, del deseo de ver como abreviatura del deseo, de las variaciones en el mirar como registros de la pasión es un dominio peculiar casi privativo de Bernardim. En nuestro poema aflora a cada paso hasta sublimarse e interiorizarse al remate. Los momentos culminantes son la invocación a los ojos (N. 79-81) y el encuentro con la amada (N 101-106). Este último está descrito lenta y morosamente:

---

<sup>1</sup> Fácil sería documentar esta pluralidad semántica. Baste alegar los versos 1-2, 81-4 de la Egloga V, y el conocido trecho, al principio de *Menina e Moça* en que la corriente se lleva al ruiseñor muerto.

Minha vista entam na sua  
pus, e dela toda a enchi:  
a primeira cousa que vi  
e derradeira tambien  
neste mundo e no que vem  
seus verdes olhos rasgados...

El rubor de ella, que cede a una tímida osadía, está naturalmente presentado mediante la actitud de los ojos (N 117-119).

Os seus olhos de me ver  
como furtados tirou  
depois en cheo me ollhou.

No hay que remontarse al cancionero de Petrarca que cantó los ojos en cuatro canciones, ni recurrir al platonismo de los florentinos o a *Gli Asolani* del Bembo, para buscar la fuente de esta exaltación de la vista, el más noble de los sentidos. El lenguaje de las miradas como mediador entre dos almas es un motivo que se atisba ya en las viejas cantigas de amigo, y que Bernardim ha ahondado en *Menina e Moça* donde no costaría trabajo hallar trechos análogos a los citados. A juzgar por el famoso estribillo de Castillejo<sup>1</sup> al frente de un cantar paralelístico, se había deslizado en la canción popular:

Aquí no hay  
sino ver y desear:  
aquí no veo  
sino morir con deseo.

Bernardim en las escenas entre Binmarder-Aonia y Lamentor-Arima ha depurado y casi espiritualizado la caricia de los ojos. El *romance* que comentamos, utilizando como puente la vieja metáfora de la vista interior, culmina en la parado-

---

<sup>1</sup> El cantar de Cristóbal de Castillejo en D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, 1956, núm. 367.

ja de los ojos ciegos o cerrados del poeta que ven mejor que abiertos a la amada o bien del alma.

La prepara una mutación teatral, una especie de trastorno cósmico. El aire se oscurece, el poeta oye caer de lo alto una voz que dice su nombre. Preludio que parece anunciar alguna revelación semejante a la que Saulo, ciego de repente, oyó camino de Damasco. Pero, a juzgar por las coincidencias verbales, no fué en el Nuevo Testamento sino en la canción de Pietro Bembo a la muerte de su hermano donde Bernardim buscó su golpe de teatro. Bembo nos cuenta cómo la muerte de su hermano deja sin sol los días, turbado y negro el cielo: los pájaros callan, las flores se mustian.

E fu piú volte in voce mesta audito  
di tutto 'l colle: O Bembo, ove se' ito? <sup>1</sup>

Lo que muy de cerca se asemeja a N 134-36.

Ouvi, como d'alto outeiro  
chamar «Bernaldim Ribeiro»,  
e dizer: Olha onde estás.

Mira delante y detrás —futuro y pasado— viéndolo todo entenebrecido. En estas tinieblas, sin embargo, vislumbra la visión luminosa de la amada.

A mi entender Bernardim Ribeiro ha querido dar corporeidad y movimiento narrativo a la paradoja de la ceguera vidente, de la tiniebla iluminada. Dramatiza un *oxymoron*, o sea un sustantivo con epíteto contrario, como rica pobreza, silencio elocuente, voz muda. El *oxymoron* pertenecía desde la más remota lírica vulgar a la poesía amorosa. Sirva de ejemplo el cap. IV del *Trionfo dell'Amore* donde Petrarca los ensarta en serie. La mística y la filosofía del siglo xv les da un reflorcer aplicándolos a la especulación: recordemos la *docta ignorantia* y la *concordantia oppositorum* del Cusano. En el

---

<sup>1</sup> P. BEMBO, *Gli Asolani e Rime*, a cura di DIONISOTTI, Torino, 1932, pp. 232 y ss.

*Cancionero general* (I, núm. 126) define Rodrigo de Cota el amor en una sutil *Esparsa*:

Vista ciega, luz oscura,  
gloria triste, vida muerta,  
ventura de desventura,  
lloro alegre, risa incierta...

Bernardim en *Menina e Moça*, en competencia con la *luz oscura*, describe «a escura craridade das estrelas» (pág. 57) que Robert Ricard ha aproximado a una expresión de Corneille. Los conceptos eran mostrencos: Garci Sánchez en su *Glosa a «Por mayo era, por mayo»* (*Cancionero general*, II, Apéndice, número 223), basándose en la usual asociación de la amada con el sol, decía «la luz no veo /no viéndoos a vos, señora»; o cantaba la «excelente fantasía /que me muestras cada día /una tan clara visión» (II, Apéndice, núm. 183).

Ausencia equivalente a oscuridad, fantasía a portadora de visiones. Apoyándose en estas comunes nociones, Bernardim presenta su experiencia imaginativa de lo pasado eternamente presente, de la amada difunta recreada en el alma. El proceso alegórico va a culminar, parece, en la glorificación de la mujer convertida en símbolo. Pero el vuelo se corta y volvemos a tierra. El poeta con un solo verso deshace la paradoja trabajosamente levantada.

Otros poetas, en situación análoga, conocerían una vacilación semejante entre las dos voces que alternativamente hablaban de la presencia y la ausencia de la muerta amada. Pienso sobre todo en Antonio Machado privado de Leonor (*Poetas completas*, ed. 1928, CXXI):

Dice la esperanza: un día  
la verás, si bien esperas.  
Dice la desesperanza:  
sólo tu amargura es ella.  
Late, corazón. No todo  
se lo ha tragado la tierra.

Bernardim no intenta una conciliación entre los dos extremos. El desequilibrio que está en la naturaleza de su genio

hecho de exaltados sentimientos e imaginaciones nos da un regusto del romanticismo. A esta perplejidad interior se suma la vacilación entre la vieja y la nueva escuela para aumentar el sabor agrio, de fruto mal sazonado, que nos deja el romance. Porque igual que ciertos poetas españoles del tiempo titubea entre las convenciones de los cancioneros y la atracción del petrarquismo. Ignoramos la data precisa de este poema<sup>1</sup> y nos limitamos a conjeturar que es anterior y cercano a *Menina e Moça* donde muchos de sus conceptos están elaborados con mayor brillo y donde los ecos de Italia son más numerosos. «Ao longo da ribeira» por su especial versificación, temática y vocabulario quedó sin sucesión, no abrió camino. Sólo encontramos resonancias en la *Carta* «Os presos contão os dias» de Cristóbal Falcão, fiel seguidor —según J. A. Saraiva *alter ego*— de Bernardim, resonancias acentuadas por el metro común tan poco usado en Portugal: el pareado disonante que impone un estilo conciso y entrecortado, opuesto a la fluidez y concinidad a que aspirarían los poetas posteriores.

EUGENIO ASENSIO.

---

<sup>1</sup> Los argumentos de Carolina Michaëlis para situar antes de 1530 los ensayos de Sá de Miranda, reposan en bases endebles. A. J. DA COSTA PIMPÃO (*História da Literatura Portuguesa*, II, 271-78) asigna una fecha tardía, a lo menos 1537, a la Fábula do Mondego y coloca hacia 1536 sus primeras tentativas de italianismo. En cuanto a la frase en que Sá de Miranda rememora su convivencia con Bernardim Ribeiro «*estraña parte / donde anduvimos entramos*», nada obliga a interpretarla como alusión a una común estancia en Italia: *terras estranhas* llama Bernardim en sus Eglogas (II, versos 246, 374; IV, 291) a Coimbra y Alemtejo.