

ACTAS

II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

I

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN 84-86981-63-8

DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992

IMPRIME: Imprenta U.A.H.

PARA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LA PASTORELA GALLEGO-PORTUGUESA

1. Tal vez valga la pena, en un Congreso dedicado a la literatura medieval hispánica -es decir, a un conjunto de textos y de experiencias poéticas que trasciende realidades lingüísticas y político-nacionales específicas-, dedicar una atención nueva al género o, mejor, al tipo diegético de la pastorela y a sus implicaciones sobre los conceptos y las categorías de lo "popular" y lo "tradicional".

Ciertas observaciones que aquí registro ya fueron anticipadas en otro contexto, en Orense, hace menos de quince días¹. Pero unas pocas son nuevas y así las propongo a vuestra apreciación. Cuanto más que la diversidad de las lenguas y, por consiguiente, de los públicos, permite una reiteración de argumentos y propuestas.

2. Entre los subgéneros poéticos o, si queremos, las "especies" propias de la lírica gallego-portuguesa, dentro o más allá de los tres grandes conjuntos "de amor", "de amigo" y "de escarnio o mal decir"², la pastorela se caracteriza por su estructura narrativa, por la contraposición dialéctica de personajes de opuesta extracción social y por la ambientación en el aire libre, en un "locus amoenus", cuya actualización histórica se puede situar perfectamente en el conocido territorio hispánico que corresponde a la Galicia de los verdes pinares y de las riberas del Sar: "as ribas do Sar" de João Aires de Santiago, "as orillas do Sar" de Rosalía. Todos estos elementos parecen justificar una investigación, además de rigurosamente textual, de sociología de la literatura o, más bien, de antropología cultural. Un cambio de perspectiva que se ha operado en nuestros estudios, en virtud de la revolución provocada por la lingüística y la semiología, cuyo soporte en términos de nociones super-disciplinares -de código y de mensaje- nos llevaron a todos a buscar un nuevo y fecundo planteamiento interdisciplinar de los problemas. Hace cuarenta años esta actitud era imposible: cada especialista se

quedaba quieto en su rincón y, de manera ejemplar, un sabio como Pierre Le Gentil, al indagar sobre las relaciones posibles entre pastorelas y serranas en su estudio fundamental *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, evitaba con prudencia invadir el terreno folklórico y mitográfico:

On sait - anotaba - que Léo Spitzer soutient que la *serrana* est une de ces *selvaticae* qui personnifient les forces de la nature, et dont il est fait mention comme celle de M.R. Caillois sur le *Mythe*. Mais nous sortons là vraiment du cadre des faits littéraires: on comprendra notre prudence³.

3. Desde luego, no enfrentaremos aquí nuestras pastorelas con candor neo-romántico. Tampoco buscaremos al "pueblo de Galicia" entre los figurantes de nuestras composiciones pastorales: sólo veremos en ellas las máscaras de una ya antigua estilización. No perseguiremos a ese mismo pueblo por el "souto de Crexente" ni en el "fremoso virgeu", alótopo del Paraíso recuperado, que en nuestros textos gallego-portugueses habitan pastoras muy bien modeladas: esas pastoras conscientes del pecado de Adán, que se arrebujan con pudor, pero también con erótica sabiduría, en la falda. Es evidente que no buscaremos al auténtico pueblo de la Galicia medieval entre los trovadores y juglares autores de nuestros textos, porque sabemos que la composición de éstos se verificaba en el ámbito de la Corte y para su propio consumo. Por eso, quizás, tampoco queremos plantear de nuevo la vieja querella sobre lo popular con sus banales y ya obvias oposiciones. Todo lo que vamos a decir presupone lo que ya se ha dicho y que, a mi juicio, ha sido resumido muy bien por Michel Zink en su estudio sobre *La pastourelle*, publicado en 1972:

Les poèmes d'aspect populaires [...] sont souvent chantés dans les cours; certains sont l'oeuvre de poètes connus appartenants aux milieux littéraires aristocratiques; ils sont recueillis dans les mêmes manuscrits que les chansons courtoises, dont ils ne parviennent pas toujours à masquer l'influence. Sont-ils donc purement aristocratiques et savants? Non ou bien ils sont des pastiches de vrais poèmes populaires, perdus par définition, puisqu'ils étaient diffusés oralement, ou bien, et cela revient au même, ils se sont laissés imprégner, peut-être malgré eux, par des résurgences folkloriques, que l'aristocratique poésie courtoise et la littérature latine cléricale ont étouffés ailleurs. Dans les deux cas, il faut trouver, isoler, interpréter ces résurgences précieuses.⁴

Perfecto. Sin embargo, por lo que a nosotros nos toca, el objetivo es diferente: por un lado más amplio y por otro más circunscrito. No vamos a repetir la interrogación positivista sobre los "orígenes" de la pastorela: orígenes siempre nebulosos y problemáticos, ligados, en nuestro mundo europeo y cristiano, a una herencia bíblica reelaborada dentro de un contexto latino. Dichos orígenes ya han sido buscados, adivinados, en varias direcciones. Asimismo, mediante una pesquisa de semiología del folklore, de un folklore digamos de segundo nivel, se ha logrado precisar el verdadero sentido del género pastoral y, dentro de éste, el sentido de la pastorela: condena de la llamada civilización materialista del hombre y búsqueda de su regeneración y reintegración en un Edén auroral anterior al pecado original. Topamos aquí con la complejidad y el bifrontismo o la polivalencia del *topos* de la primavera, que simultáneamente, es la primavera del año ("ca entrava o verão" na pastorela del Rei D. Dinis), y la primavera de la humanidad en la reconstrucción del Paraíso terrestre. Una línea que desciende desde Caín, labrador de la tierra, atado al suelo y a su cultivo por el pecado original y la maldición divina, que mata en Abel, pastor de ovejas, al representante de una libertad y de una pureza aún fuera de la historia y, por lo tanto, gratas a Dios. No olvidemos que, como relatan los mismos comentarios de la nueva exégesis bíblica⁵, el surgimiento de la oposición "pastor nómada/campesino sedentario" -que otorga un signo positivo al primer elemento y de la que la pareja Caín/Abel constituye una metáfora paradigmática -se remonta quizás hasta la transición del paleolítico al neolítico. Lo sabía muy bien, por ejemplo, Borges, cuando en un ensayo famoso, estilizó en términos de estructura profunda de ascendencia bíblica el conflicto histórico entre el gaucho y el campesino del norte de la Argentina.

Mi propósito es más modesto: intento definir, aunque no explicar, el género pastorela tal como figura, con sus pocas y tardías apariciones, en el conjunto de la lírica gallego-portuguesa. Porque esta definición todavía falta y porque todos los especialistas que se han interesado por el tema consideran que el género es ambiguo, de difícil colocación e, incluso, inexistente. Los motivos son dos: primero, la pregonada derivación de la pastorela gallego-portuguesa de una supuesta *ur* serrana, es decir, de una primitiva serrana, localizada en un discutido fragmento de nuestros cancioneros medievales. Segundo, de las implicaciones y conexiones que la misma pastorela tiene de un lado con la cantiga de amor y por otro con la cantiga de amigo: lo que, para los investigadores, equivale a un género impuro e inclasificable. Empecemos por limpiar el campo -espero que para siempre- del primer problema.

4. Hace más de veinte años, en 1966, en un ensayo que no tuvo la resonancia y, sobre todo, las consecuencias que quizás merecía⁶ a causa de su título reductivamente engañoso, discutí la teoría que Carolina Michaëlis de Vasconcelos postuló en 1904 y que R. Menéndez Pidal retomó en 1919 en su famosa reflexión sobre *La primitiva poesía lírica española*⁷. Dicha teoría apuntaba que en el origen de la *serrana* peninsular, contrapunto montaraz e irónico de la pastorela cortés, estaba el fragmento conocido con el nombre de "serrana de Cintra", atestado por el Cancionero portugués de la Biblioteca Vaticana (V 410):

Pregunta que fez Alvaro Afonso, cantor do senhor
Infante, a um escolar:

Luis Vasquez, depois que parti
d'essa cidade tam boa, Lisboa,
achei tal encontro que digo per mim
que som já desfecto e jaço à toa:

àcerca de Sintra, ò pé desta serra,
vi ua serrana que bradava guerra:
"Vós treedes comigo: decê-vos a terra,
pois alá tamgem e cá ora soa!

Pero de sa vista eu foss'espantado
qual me ella par'ceo tam resanhuda

Se trata de un poema estructurado en forma de pregunta en versos de "arte mayor ", que un tal Alvaro Afonso, "cantor do Senhor Infante", dirige apostroficamente a un "escolar" amigo suyo. Menéndez Pidal veía en este poema el primer anillo eslabón atestiguado de aquella

tradición de remota antigüedad, que enlaza con el tipo apuntado en la cantiga incompleta del portugués Alvaro Alfon (D. Ramón y sus epígonos no desarrollaban la evidente abreviación del manuscrito) con el desarrollado admirablemente por el Arcipreste de Hita, con el continuado en algunas serranillas del marqués de Santillana y con el todavía popular en el tiempo Lope de Vega⁸.

En contraste con esta concatenación genealógica, entonces se demostró que la "serrana de Cintra" es un texto tardío -ya en el gusto de Baena y de los cancioneros populares posteriores- interpolado en la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa, compuesto por un autor del siglo XV, el licenciado

Alvaro Afonso, conocido maestro de capilla del Infante D. Pedro, a su vez regente del trono portugués cuando el rey Alfonso V era menor de edad (1438-1448).

Esta rectificación implicaría una revisión del concepto de "tradicional" que Dña. Carolina Michaëlis, y con ella D. Ramón Menéndez Pidal, aplicaban al género de la "serrana peninsular", considerándola "pastorela à maneira nacional" y, por consiguiente, anterior a la divulgación en la península de la moda de la pastorela a la manera francesa. Del tipo nacional, es decir "à maneira antiga" (todas las concatenaciones consecuenciales y los relativos nombres pertenecen a Dña. Carolina), la serrana de Sintra habría sido el único venerable testimonio. Y el tipo poético de la virago hispánica, protagonista de la serrana peninsular, precedería en la tradición gallego-portuguesa al de la pastorela, cultivado por un João de Avoyñ (*Cavalgava noutra dia*, V 267/B 665), un João Ayras de Santiago (*Pelo souto de Crescente*, V 554/B, parcial, 967), un Pedr'Amigo de Sevilha (*Quand'er um dia fui em Compostela*, V 689/B 1098), un Ayras Nunez (*Oi oj'eu hua pastor cantar*, V 454/B 8). Por lo tanto, se habría constituido un modelo tipológico y diegético para las futuras invenciones de serrana de un Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Esta es una opinión que ya aparecía en Teófilo Braga, el cual, en el prólogo a su edición del Cancionero Portugués de la Vaticana, hablaba del origen doble de la pastorela: el franco-provenzal, de importación, y el indígena, naturalmente de ascendencia céltica⁹. A pesar de la información que yo proporcioné en 1966, esta opinión sigue provocando divagaciones filológicas que de una vez por todas es necesario enderezar. Para ilustrar estos errores baste recordar dos volúmenes: uno ya citado, y que por otras razones es extremadamente sugestivo, de Michel Zink; otro, el ensayo de Arlene Lesser, sobre las pastorelas y serrana gallego-portuguesas¹⁰. Ambos son posteriores a mi artículo y en ellos la "serrana de Sintra", como protagonista mala y salvaje, mantiene sus características de prototipo.

Si el poema de Alvaro Afonso es un texto del siglo XV que se infiltró en la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa y si, además, constituye el único testimonio existente en esta tradición poética peninsular, es evidente que, o Juan Ruiz inventó (en el sentido poético del término) a sus viragos montañesas, o que para éstas es necesario encontrar otra filiación, quizás orientándose hacia la dirección que Léo Spitzer indica: la serrana-selvática, mujer salvaje, mujer de los bosques, alótrofo femenino del *homo selvaticus* de la tradición alto-medieval que llega hasta los poemas caballerescos italianos, a un Boiardo o a un Ariosto¹¹.

5. ¿Veremos extirpada de una vez y para siempre la *ur*-serrana? El asunto es que los demás, la mayoría de las veces, no es que nos contradigan: simplemente

no leen. Y por esta razón es tan difícil apartarlos del camino en el que se mantienen por inercia. Pongamos otro ejemplo, que siempre se refiere a nuestra lírica gallego-portuguesa; es un ejemplo al que la autoridad del interlocutor hace emblemático. La lírica gallego-portuguesa se distingue por el paralelismo. En 1970 Arlene Lesser aclara:

Esta forma paralelística es el cosante de que Tomás Navarro dicen en su *Métrica Española* que es una de las más características de la lírica galaico-portuguesa.

Y cita:

Cosante. Composición lírica de pareados enlazados entre los cuales se repite un breve estribillo... etc¹².

Perfecto. El texto de Tomás Navarro citado es de 1956. El hecho es que desde 1953, Eugenio Asensio había escrito, en un ensayo que Arlene Lesser cita correctamente, junto al volumen ya clásico sobre *Poética y realidad en el cancionero peninsular*:

cosaute -y no cosante- es la palabra importada de Francia que designa una danza cantada de tipo cortesano...¹³

Pero, volvamos a nuestra pastorela gallego-portuguesa con respecto a la cual, una vez eliminada la *ur* serrana, se mantiene el problema de sus relaciones con la cantiga de amigo y con la cantiga de amor.

Sigamos el resumen de Arlene Lesser:

La tendencia predominante es la de incluirlas en las cantigas de amigo. Celso Ferreira da Cunha dice que se acostumbra a considerar la pastorela galaico-portuguesa como una variedad de las cantigas de amigo [se refiere al artículo *Lirismo* del Diccionario de Prado Coelho¹⁴]. El propio Ferreira da Cunha recoge, sin embargo, la tesis de José Joaquim Nunes, el mejor conocedor y estudioso de las cantigas de amigo galaico-portuguesas, que niega este carácter a las pastorelas gallegas y portuguesas; y prefiere incluirlas en las cantigas de amor, género más artificioso y más influido por la poesía provenzal. Cunha dice que Nunes cree que se debían incluir mejor entre las cantigas de amor porque generalmente en ellas hay un caballero que se encuentra en camino con una pastora, que se dirige a ella, haciéndole una declaración

amorosa y, por lo tanto, hablando en el principio o en las primeras estrofas de la cantiga. Cunha percibe que la pastorela galaico-portuguesa es un género aparte de las cantigas de amigo y de las cantigas de amor; y también se da perfecta cuenta de que, a pesar de las posibles influencias sino más característico no está en esas influencias sino en los elementos completamente ajenos a la literatura gala y a la provenzal y privativos de la galaico-portuguesa en la Edad Media¹⁵1.

Una vez más el maestro Celso Cunha nos abre el camino para una nueva interpretación. Pero, ¿cuál será esta nueva interpretación? En mi opinión es preciso invertir los términos del problema. En la tradición gallego-portuguesa, la pastorela representa un género tardío, de aclimatación de modelos importados; no es un género autóctono, fiel a modelos nacionales. Sin embargo, por esa misma razón, se inscribe en el circuito gallego-portugués asumiendo características propias, que son las de la "cantiga de citas" o cantiga de cantigas. Un género que siempre supone una gran sabiduría poética y, si pensamos en la alusión que hace a modelos conocidos por todos, exige también una gran ironía literaria.

Antes que nada veamos la cronología. En el prólogo de su antología de la poesía gallego-portuguesa¹⁶, Carlos Alvar y Vicente Beltrán justamente ponen de relieve que todos los poetas de la escuela, autores de pastorelas en el sentido estricto y específico del término, componen cuando transcurre la segunda parte del siglo XIII o, mejor, en el último tercio del mismo: Pedr'Amigo que podemos encontrar documentado a partir de 1260 y hasta 1302, o João Ayres, que mantuvo contacto con los círculos literarios de Alfonso III de Portugal (1248-1279) y de Alfonso X de Castilla (1252-1284), pasando por Johan Perez de Avoyne que murió en 1287 y Ayres Nunez, situado entre 1248 y 1289, hasta llegar al rey D. Denis (1261-1325). Para Alvar y Beltrán en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa sólo hay siete poemas que pueden ser considerados como pastorelas. Los autores tienen en cuenta la existencia de pastorelas provenzales y francesas y, por lo tanto, anotan que el género debe ser considerado independiente. Sin embargo, dentro de nuestra lírica, este género tardío

no llegó a cuajar; las pastorelas conservadas deben ser muestras incipientes: así nos explicamos los abundantes cruces con la tradición de las cantigas de amigo y de amor, o la dificultad que surge al intentar clasificar las pastorelas de tradición gallego-portuguesa como género híbrido¹⁷.

6. Partamos de este punto: género híbrido, introducido tardíamente en la tradición gallego-portuguesa, la pastorela de tradición francesa y provenzal se coloca dentro de ésta con características individuales de abstracción y de lirismo que incitan al historiador a inventar una nueva categoría de "pastorelas compostelanas". ¿Cuáles pueden ser los rasgos pertinentes y específicos de este nuevo modelo gallego-portugués?

En primer lugar, su constante ambientación en Galicia o, mejor, en aquel Camino de Santiago que todos consideramos cuna y fragua de nuestra poesía. He aquí la localización "pelo souto de Crexente", "nas ribas do Sar" de la pastorela de Xoán Ayras de Santiago. He aquí los parajes a lo largo del "caminho francês" de las estilizadas pastorelas-cantoras de Xoán de Avoyñ, así como del encuentro tópico y previsto de la "pastora fremosa poncela" con el cérego Pedr'Amigo de Sevilha, gallego emigrado que regresa como romero a su tierra de origen.

Lo que quiero decir es que cuando la pastorela como género literario definido llega a Galicia con sus implicaciones de temprano amanecer, en el doble sentido de primavera de la humanidad y primavera del año, en la conciencia colectiva hispánica ya existía el lugar *amoenus* por excelencia: era Galicia. Una Galicia de pinares y de rías y, sobre todo, de economía ligada a la tierra y al pastoreo. Por otro lado, conectada con esta región, también existía una tradición de poesía femenina que escenificaba al aire libre las cuitas y las alegrías de muchachas del campo en flor: las llamadas cantigas de amigo. Poesías que puestas en boca de esas muchachas sin embargo habían sido compuestas por los mismos poetas cortesanos y cultos que, con otro registro, componían cantigas de amor para damas de la corte portuguesa o castellana disfrazadas de damas provenzales o francesas.

No se trata de decidir aquí si la pastorela gallego-portuguesa, tal y como se va construyendo en el nuevo terreno poético, es cantiga de amigo o cantiga de amor. Clasificar implica siempre mutilar, limitar, oscurecer, tapar. El común denominador que une todas nuestras pastorelas -al contrario de las que pertenecen a la tradición ultrapirenaica, basadas en el diálogo pastora-caballero es que cuando se alza el telón aparecen como doncellas solitarias (o pequeños grupos de doncellas) que cantan en un *locus amoenus* cantigas de amigo.

En la tradición gallego-portuguesa no encontramos una sola oveja que defina funcionalmente a la pastora. Tampoco hay gansos, ni patos, ni cerdos, ni otros animales que indiquen su categoría social (sólo un colorido papagayo sobre el que ya me detuve en otra ocasión)¹⁸.

No hay pastoras viejas, ni pastores hombres; tampoco encontramos a un Robin, a un Gil, a un Brás. En la lengua de los cancioneros, pastor/pastora vale por joven, mozo, muchacho, muchacha.

Aquí está la razón de tantos titubeos con que se quiere clasificar como pastorelas poemas en los que no figura ninguna connotación de *pastora*, pero en los que el decoro es el mismo e igual a la actitud de la protagonista retratada por las verdaderas pastorelas.

Por lo tanto, en la nueva tradición, la pastorela adquiere los rasgos de la cantiga de citas. Cantiga, la cual, dentro de un molde pastoral derivado de los modelos occitanos y franceses, permite al trovador local escenificar y revelar como se articula verdaderamente la cantiga de amigo: una mujer joven, pastora y, por lo tanto, de clase social y sexo inferiores al poeta, incapaz por sí misma de crear los textos de los poemas que la convención le atribuye y que, entonces, se limita sólo a cantar los versos de su amigo. Y valga como ejemplo la pastorela de Ayras Nunes o, incluso, la de Lourenço, que no es pastorela pero en la que figura una joven que canta las cantigas de su amigo.

Para el culto y tardío trovador gallego-portugués, la composición de una pastorela funciona, digamos, como una "mise en abîme": esto es, reproducción del objeto en el objeto, del espectáculo dentro del espectáculo, del cuadro dentro del cuadro así como lo encontramos en la irónica pastorela de Pedr'Amigo de Sevilha. Recuérdesse que el culto clérigo, después de alzar el telón sobre el escenario gallego ("Quando eu hun dia fuy a Compostela em Romaria"), repentinamente introduce el motivo folklórico que su auditorio espera ("Fuiste a Santiago, y qué tal las pastoras?"), colocando una pastorela, en los moldes más transpirenaicamente tradicionales, dentro de su cantiga nacional:

vi huhna pastor
que, poys fuy nado, nunca vi tan bella
nen vi outra que falasse melhor,
e demandey-lhe logo o seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Porque, desde luego, la moza de la tradición se recomienda no sólo por la belleza de su cuerpo, sino por su capacidad de hablar, y de hablar cantando ("nen vi outra que falasse melhor"). En cierto sentido se podrá establecer un paralelismo con el proceso que siguen las primeras *chansons de toile* francesas conservadas en las novelas de Jean Renard y más concretamente en la titulada *Guillaume de Dôle*.

Pero el problema es también diferente y de otra forma, más sutil, funciona como "mise en abîme" de motivos de la cantiga de amor y de la cantiga de amigo (el poema dentro del poema) el texto de João de Avoyñ que pone en boca de su "pastor" el *topos* propio de la cantiga de amigo:

Nunca molher crea per amigo
pois s'ò meu foi e non falou migo.

Un *topos* que se reitera casi con las mismas palabras en la pastorela del rey D. Dinis:

Oimais non é nada nunca molher
de fiar por namorado
nunca molher namorada
pois que mi o meu á errado.

Con el trovador se llega a la estilización extrema del *locus amoenus*, que ya no es preciso situar en una Galicia temporal y geográficamente definida y que basta indicar escasamente con la pincelada única de un sustantivo y sus epítetos constantes ("antr'uas flores", o bien, "em hu fremoso virgeu"); tal y como hacía el teatro de la época a la hora de caracterizar sus *loci deputati*.

Sin embargo, lo que importa es que la pastora del rey D. Dinis cante y que en su boca las cantigas de amor y de amigo se transformen en sinónimo:

vi hoj'eu cantar d'amor
em hu fremoso virgeu
hua fremosa pastor.

7. Esta interpretación de la pastorela gallego-portuguesa es, sin duda, estimulante. Por un lado, al eliminar su supuesto ascendiente rústico local, confirma la aclimatación dentro de una tradición hispánica del tipo de la pastorela occitana y francesa y sus ascendientes goliárdicos latinos, florecidos al margen de la vida en las universidades. Confirma también la preeminencia que, dentro del nuevo contexto, asume o vuelve a adquirir el elemento paisaje por medio de la reconstitución de un *locus amoenus* que corresponde a la inocencia y alborada de la humanidad. Y todo esto sin la componente moralista (oposición de la moral natural a la inmoralidad cortesana) que caracterizaba en los comienzos de la poesía provenzal las pastorelas de Marcabru.

En el juego de las clases de la sociedad portuguesa de la época, la oposición pastora/caballero-trovador indica sólo con alguna ironía el deseo de regeneración a través de la pureza de la pastora -libre al aire libre- que siente el caballero encerrado en el encierro de las cortes. Pero, sobre todo, la utilización de la pastorela como un marco para escenificar o, si se quiere, "mettre en abîme" poemas de tradición local, contribuyó a crear un conjunto de textos que podemos llamar de género, o de especie: y a introducir la etiqueta de "cantiga de citas" o "cantiga de cantigas" que tiene naturalmente antecedentes en todas las literaturas medievales. Cuanto más que, modelo de diferente *funcionalización* de un objeto preexistente, la pastorela provenzal y francesa constituyó algo nuevo y peculiar dentro de la literatura de la Europa Occidental: una especie de *moaxaca* de derivación ultrapirenaica, con una perla, una *jarcha*-cita, la cantiga de amigo¹⁹.

Luciana Stegagno Picchio
Università di Roma "La Sapienza"

Post-scripta segoviana

El jueves, en su ponencia sobre *La Razón de Amor*, el Profesor Francisco Rico se refirió a algunas de las cuestiones que yo traté aquí. Mas que de una empática poligénesis (yo soy amiga de Paco Rico, pero no nos habíamos comunicado), es el caso de una coincidencia de resultados de que los investigadores sólo tienen que alegrarse. Quizás lo que nos separa, y no sólo en relación al problema de la pastorela, tratado marginalmente por Francisco Rico y central para mí, es el punto de vista escogido. Más que de un desarrollo narrativo de la canción femenina, veo en la pastorela gallego-portuguesa una composición narrativa tradicional adaptada a un marco irónico y sutilmente alusivo a "textos populares" de tradición local. Una visión centrípeta (la mía) contrapuesta a una visión centrífuga (la suya). Sin embargo, nuestros discursos han avanzado sobre pistas paralelas en la recuperación más que de fuentes, de homólogos literarios. Lo que cuenta es que, en el plano de la poesía, lo que resulta es un luciente objeto lírico, un canto-lloro de mujer engastado en un poema narrativo, una *jarcha* dentro de una *moaxaja* alóglota. Pues, si en las *jarchas* mozárabes existe bilingüismo de índole lingüística, en las pastorelas la diglosia es de tipo estilístico. Y el viejo esquema diegético de la pastorela juglaresca y trovadoresca, con sus *topoi* narrativos, el paraje en el *locus amoenus*, la visión centrada en la aparición de personajes femeninos, se abre una valva para acoger o generar una perla bien diferente: que se coloca no sólo al final, sino a lo largo de todo el poema.

NOTAS

1. Cf. ahora: Luciana Stegagno Picchio, "Entre pastorelas e serranas. Novas contribuições ao estudo da Pastorela galego-portuguesa" en *II Congresso Internacional da Lingua galego-portuguesa na Galiza*, 1987, in *Actas*, Ourense, AGAL, 1989, pp. 409-424. También en el I Congreso (Ourense, 20-24 de setiembre de 1984) me ocupé de lírica gallego-portuguesa. Ver: Luciana Stegagno Picchio, "Lírica gallego-portuguesa: un nombre y un estilo poético" en *I Congresso Internacional de Lingua galego-portuguesa na Galicia*, Ourense, AGAL, 1986, en *Actas*, pp. 647-662.
2. José Joaquim Nunes, Introdução a *Cantigas d'Amigo dos Trovadores galego-portugueses*, Vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, p. 13.
3. Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge*, I, Rennes, Plihon, 1949, p. 452, n^o 45.
4. Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen-Age*, Paris-Montreal, Bordas, 1972, p. 6.
5. Ver por ejemplo: "No excluye que la historia primitiva y popular de Caín y Abel representase el antagonismo entre la cultura agrícola de los sedentarios y la pastoral de los nómadas. Con la maldición del cultivador que es repudiado por la tierra - que se ha vuelto estéril- y condenado a convertirse en vagabundo, tal vez se quería defender el pastoreo oprimido por la agricultura". Traduzco de La Biblia, edición al cuidado de *Civittà Cattolica*, Roma, ed. Ancora, 1973, p. 33, comentario al *Gen.* 4,13.
6. Luciana Stegagno Picchio, "Per una storia della serrana peninsulare: la serrana di Sintra", in *Cultura Neolatina*, XXVI, 2-3 (1966), pp. 1-24. Traducción portuguesa in *A lição do texto*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 111-141. Traducción francesa in *La Méthode philologique, Études sur la littérature portugaise*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, I, 1982, pp. 91-119.
7. Ramón Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*. Discurso pronunciado en 1919, incluido en *Estudios literarios*, 1920, pp. 255 y ss. Las citas que aquí hago han sido tomadas de la 6^a ed., Buenos Aires, Col. Austral, 1946, pp. 255 y ss.
8. *Ibid.*, p. 238.
9. Teófilo Braga, *Cancionero Português da Vaticana*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878; Cf. Arlene T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica: Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Editorial Galaxia, 1970, p. 43: "Braga no tenía la menor

duda del respecto al carácter autóctono de la pastorela galaico-portuguesa sobre cuyo fondo se desarrolló sólo en parte otro tipo de pastorela de influencia provenzal y francesa, llegada a Galicia por la corriente cultural que venía con los peregrinos que iban a Compostela por el camino francés".

10. Cit. nota 4 y nota 9.

11. Léo Spitzer (cit. por Le Gentil nota 3), *ZRPh* (1934), p. 262 y *RFE* (1935), p. 156.

12. A.T. Lesser, I.c.

13. Eugenio Asensio, "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad", *RFE*, XXVII, pp. 130-167. Incluso después en su *Poética y realidad en el cancionero peninsular*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 181-224 y 225-240 ("El cosante y el paralelismo"), la 2ª ed. *ibid.*, 1970, pp. 177-229 [181].

14. Celso Ferreira da Cunha, "Lirismo. Epoca Medieval", en *Dicionário de Literatura*, dir. de Jacinto do Prado Coelho. En la 3ª ed., Porto, Figueirinha, 2º vol., 1987, pp. 335-347 (con col. de J. do Prado Coelho).

15. Arlene Lesser, *ob. cit.*, pp. 48-49.

16. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Selección, estudio y notas de Carlos Alvar y Vicente Beltrán, Madrid, Alhambra, 1984, p. 43.

17. *Ibid.*

18. Luciana Stegagno Picchio, "Filtri d'oggi per testi medievali: Hu papagay muy fremoso", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Gulbenkian, 1975, pp. 3-41. Después, en versión portuguesa en *A Lição do texto*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 29-66 y, en versión francesa, en *La Méthode Philologique*, cit. nota 6, pp. 5-45.

19. Cf. Margit Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, pp. 87-88.