

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO I



Servicio de Publicaciones  

---

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

# LA PASTORELA GALLEGO-PORTUGUESA. APUNTES PARA EL ESTUDIO DE UNA ESTÉTICA PROPIA

Silvia Gaspar

Como la lírica de otras áreas romances, la poesía gallego-portuguesa cuenta entre sus composiciones<sup>1</sup> algunas (ocho) muestras pastoriles que pintan las más o menos consabidas escenas entre caballeros y lindas pastoras. Pretendemos, en este breve repaso a nuestro exiguo *corpus*, contemplar la sistematización de rasgos que eventualmente eximan a este género (o género menor) de ser asimilado a la totalidad de las pastorelas provenzales y francesas y, en concreto, apuntar la probabilidad de que la pastorela gallego-portuguesa constituya una tipificación dentro de un sistema literario autónomo.

A propósito del género

Pero, en primer lugar, el reconocimiento de la pastorela gallego-portuguesa como una unidad genérica presenta un problema inicial desde Jeanroy, a quien no se le oculta la diversidad en que se mueven las ocho composiciones de esta lírica. Es bien conocida su consideración única de pastorela para las composiciones que siguen con mayor fidelidad el paradigma francés, dialogado, mientras que aquéllas en que la pastora sólo es aludida se aproximarían más a una suerte de fórmula contaminada. La polémica viene de antiguo, pues esta doble apreciación, común a Lollis y Rodrigues Lapa, lleva a éstos a afirmar cierta unidad temática, que no obstante admite una eventual diferencia entre las escuelas. Frente a éstos, Costa Pimpão y Cunha defienden el género autóctono,

<sup>1</sup> Por criterios de simplificación, optamos por numerar las composiciones de I a VIII. Así pues, serán I (Don Denis, B 519), II (id., B 534), III (id., 547), IV (Joham Perez d'Avoyrn, B 676), V (Ayras Nunes, B 868, 869 y 870), VI (Johan Ayras, B 967), VII (Pedr' Amigo de Sevilha, B 1098) y VIII (Lourenço, B 1262).

mientras que Lang, Gaston Paris, Pierre Le Gentil y Nunes tienden a asociarla con una especie previa, arcaica, de canción femenina.

La mayor parte de las definiciones de género se han establecido a partir de una tipificación temática; de este modo, las ocho composiciones peninsulares definen fácilmente su posición en relación con el tema de las producciones ultrapirenaicas. Pero la labor de clasificación temática, si atendemos al contenido, es casi impensable: aparte de la premisa inicial (que prevé la coincidencia de un caballero con la pastora) y de los sentimientos amorosos que el encuentro suscita, poco o ningún paralelismo se da en el desarrollo de estos presupuestos, ya que siguen caminos bien distintos en cada una de las piezas.

Pero aun así, las pastorelas gallego-portuguesas manifiestan algunos caracteres que las unifican, y al propio tiempo las presentan como una variedad de la tradición literaria de la pastorela francesa y provenzal.

La particularidad tal vez más significativa de estas composiciones en el ámbito gallego-portugués es la simultaneidad de dos universos dialécticos, como son los representados por el caballero y por la pastora, sin que se aprecie la priorización estimativa de ninguno de ellos. Así, mientras que el grueso de las composiciones provenzales resuelve el debate en favor del elemento masculino, y mientras que la *pastourelle* francesa se limita en su mayor parte a presentar un cuadro bucólico (pero objetivizado), en el territorio peninsular se observa cierta inclinación a la coexistencia virtual de los dos sistemas. De este modo, se tiende a considerar que en el menguado *corpus* gallego-portugués se daría una presencia dual de los elementos pastoriles: una, orientada a las producciones clásicas, dialogadas (las producciones de Johan Ayras, Pedr' Amigo de Sevilha y tercera de Don Denis), y otra resuelta de forma híbrida, con presencia de los principios *de amigo* (Pilar Lorenzo, 1991 y 1993).

Así pues, una vez sistematizada la variedad polifónica (y a veces dialogal), el componente pragmático cobra un papel primordial en la concepción de este género en el área gallego-portuguesa, que parece desarrollarse entre una coordenada narrativa, ceñida a la concreción y la literalidad, y una coordenada lírica, dramatizada y sujeta al lenguaje simbólico. Coordinadas estas (literalidad y simbolismo) que preforman los dos niveles de enunciación y que, a su vez, dan cuenta del doble sistema de pensamiento en que se desarrollan: el occidental y el preoccidental.

### La creación del mundo en las coordenadas de la realidad

En primer lugar, la pastorela se presenta (al igual que otras producciones líricas de su tiempo) como un texto que pone en comunicación a un enunciador con un público. Conviene subrayar el interés pragmático, en cuanto que el lazo comunicativo creado por el poeta suele ser deliberadamente reforzado con expresiones de carácter fático, encaminadas a autentificar el supuesto «yo poético»: en II, «ben vos digo»; IV, «e non vos pês», «e direivos toda via»; Pedr' Amigo de Sevilha llega incluso a propiciar esta pseudoautorreferencialidad en su primera estrofa, en la que se nos informa sobre el origen de la composición (ya denominada «pastorela»), y que señala el límite preciso entre el bloque narrativo y el dramatizado:

Quando' eu un dia fui en Compostela  
 en romaria vi ùa pastor  
 que pois fui nado nunca vi tan bela  
 nen outra vi que falasse melhor.  
 E demandeilhe logo seu amor  
 e fiz por ela esta pastorela:

Dix'eu logo: «Fremosa poncela,...

La busca de la verosimilitud del caso que se relata también se apoya en los marcadores espacio-temporales, que insisten en certificar la realidad de los hechos no sólo por la propia palabra, sino mediante la datación (reciente)<sup>2</sup> y la localización (concreta y, a veces, del dominio público)<sup>3</sup>, en ambos casos, en clara referencia a la tradición literaria, tanto provenzal (Marcabru o Cerverí de Girona) como francesa (Gautier de Coincy). Pero, aun en los casos de carencia absoluta de marcadores, o de imprecisión de éstos, aparecen los morfemas verbales en apoyo de esa ilusión de realidad: «Ver» y «oír» son los verbos usados para la descripción de la escena<sup>4</sup>.

Estos factores de concreción suelen acompañarse también de una mayor implicación emocional por parte del caballero. Así, Denis I, II y Perez d'Avoin indican un nivel de subjetividad 0 (Segre, 1993), y próximo a él se sitúa Lourenço, con breves convenciones amorosas de tono cortés («mha senhor», «a por quen perco o sen», etc.). La convención del debate amoroso rompe el distanciamiento de Don Denis en III, sin que éste pase de la práctica de un juego cortés. Distinto es el caso en que se muestra una alteración emocional desde la exposición narrativa y al margen del *débat*, exista o no juego dialogal; esto sucede, con distinta suerte, en Johan Ayras y Pedr'Amigo, pero no en Ayras Nunes, por ejemplo: los tres nos confiesan su perturbación, aunque sólo los dos primeros hacen partícipe de ella a la mujer, y únicamente el segundo obtendrá respuesta positiva<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> «noutro dia», en Don Denis I y Joham Perez d'Avoym; «oj'eu», en Don Denis II y Ayras Nunes; «un dia», en Pedr'Amigo e «ca entrava o verão» en Denis II. Ausencia de marcas temporales en Don Denis II, Johan Ayras y Lourenço.

<sup>3</sup> Mayor concreción en Johan Ayras («Pelo souto de Crexente») y Pedr'Amigo («en Compostela»), menor en Joham Perez d'Avoym («per o caminho frances») y aún menor en Ayras Nunes («per a ribeira») y Don Denis III («en un fremoso virgeu»). Ausencia de marcas en Lourenço, Don Denis I y II.

<sup>4</sup> Ver: «per quant'eu vi» (Denis II), «Vi oj'eu ... nunca lhi par vi» (Denis III), «a pastor vi andar» (Johan Ayras), «vi a pastor... nen outra vi que falasse melhor» (Pedr'Amigo). Oír: «Oi oj'eu» (Ayras Nunes) y «De as oyr cantar» (Lourenço). Ausencia en Denis I y Perez d'Avoym, que resuelven el testimonio presencial con la transcripción del canto.

<sup>5</sup> Una vez establecidos los criterios indicadores, y observados los diversos niveles de realización en las cantigas, podemos representarlos de un modo gráfico, que da una idea de la baremación de cada una de las composiciones atendiendo a los signos descritos:

indicador	máximo	medio	mínimo	ausencia
fático	II-IV-VII	I-III-V-VI-VIII	--	--
espacial	VI-VII	IV	I-II-VII	III-V
temporal	III-V	I-IV	VI-VIII	II-VII
ver/oír	II-III-V-VI-VII-VIII	I-IV	--	--
implicación sentimental	V-VI-VII	VIII	I-II-IV	III

Es así, pues, como se preforma el campo de esa múltiple enunciación, que comienza definiéndose como una narración en la que cobra tanta importancia la presunta veracidad de los hechos como el que éstos remitan a un episodio pseudoautorreferencial por parte del mismo narrador. De este modo, los primeros versos (en general, los de la primera estrofa) de la pastorela sirven como una presentación de los hechos que más tarde se suceden; casi como una acotación.

Ocurre, por otra parte, que ese despliegue de concreciones y de detalles particulares (alusiones a lugar y tiempo cercanos, implicación del auditorio por fórmulas fáticas, implicación emocional del narrador...) sirve, como es obvio, para revestir el conjunto de un aura de verosimilitud previa a la exposición del suceso en sí. Hasta aquí, todo transcurre sin grandes alteraciones dentro de los paradigmas del género.

### La creación de un universo simbólico

Pero una vez establecidos en la recepción los cánones básicos de aceptación veraz del conjunto, el narrador entra de lleno en la evocación del suceso propiamente dicho, lo que constituye el segundo nivel de enunciación. A partir de este momento, la pastorela gallego-portuguesa tiende a utilizar unos códigos de discurso diferentes a los usados en el género, lo que se traduce en aparición de elementos fijos, con los que se procede a la creación de un universo simbólico donde cada uno de estos elementos se reviste de significados distintos a los que operan en su común literalidad.

### Tiempo, espacio y movimientos direccionales

En un primer momento, se lleva a cabo la construcción del espacio, cuya doble valencia siempre se destaca. Por un lado, hasta el momento se ha hecho referencia a un espacio que le es propio al caballero (ya no poeta singular, sino figura arquetipada): un espacio real y concreto que, hay que insistir, remite a un tiempo real y próximo. Y, súbitamente, en medio de esa esfera de lo que nos (les) es habitual, aparece el *virgeu*. Se trata siempre de un típico *locus amoenus*: flores y vegetación amable, un arroyo, animales mansos y temperatura suave<sup>6</sup>.

Esta escena entra por derecho propio en el imaginario del Paraíso, y de ello dan

6

	virgeu	flores	arroyo	animales	temperatura
I	--	as flores	--	--	--
II	--	as flores	papagai	--	verão
III	virgeu	--	--	--	--
IV	--	guirl. fl.	a ribeira	--	--
V	--	ramos	ribas Sar	--	--
VI	--	--	--	aves cant.	--
VII	--	--	--	--	--

buena prueba, además de la descripción física, pequeños factores como la belleza de la pastora y del entorno, que causan un estado de beatífico bienestar en el observador. A todo ello hay que añadir la polisemia del término «pastor», lo que acaba de confirmar el espacio de ella como un trasunto paradisíaco. Unido a ello está la continua alusión al canto, bien de la pastora, bien de otros amables pájaros, que elevan el alma del paseante a otras esferas.

En este espacio irreal, en el que el tiempo parece no discurrir<sup>7</sup>, es donde asienta su dominio el personaje femenino. La pastora nunca sale del recinto edénico (excepto en Pedr' Amigo), mientras que el caballero puede acceder a él o no (en realidad, nunca accede plenamente, excepto, claro, con Pedr' Amigo, el único que vulnera los límites comunes). En efecto, el caballero está sujeto a un campo de acciones más amplio: además de las derivadas de la observación (ver, oír) y las emocionales, domina las acciones que implican movimiento direccional: *cavalgar* (IV-V), *ir(se)* (III-V-VI-VII), *partir* (III), *asconder* (V), *achegarse* (V), *tornar* (V), *andar* (III). La pastora, en cambio, no es agente sino paciente; la mayor parte de las acciones verbales que realiza son de carácter situacional (*estar*, I-II-V; *deitarse*, I; *seer*, IV; *parecer*, V; *acordar*, II; *trager*, II) o direccional, pero en sentido descendente (*caer*, II; *jazer*, II; *esmorecer*, II; *deitarse*, I) y, las demás, relativas al estado anímico, también menoscabado (*queixarse*, I-II-V; *chorar*, I-V; *cuidar*, II; *morrer*, *penar*, V; *sospirar*, V; *tornar sanhuda*, III; *mandar*, III). Otro dato a tener en cuenta es el movimiento que se da entre otros eventuales personajes (pero siempre ausentes) del mundo de la pastora: el amigo, los paseantes, etc., que van y vienen. Frente a todos ellos, el estatismo de la mujer se revela como inalterable, y es particularmente explícito en los versos de III: el corazón del caballero «non se partir» de ella, mientras que la mujer responde: «O meu [...] seer / u foi sempr' e u est». La comunicación, representada por el sujeto en posición vertical, es impracticable cuando la interlocutora permanece «deitada», en una postura que imposibilita, por razones vocales y gestuales, la verbalidad.

#### Actitudes personales y actitudes temporales

En referencia a lo anterior, interesa llamar la atención sobre la relación que se establece entre los personajes, y que no se debe a un móvil amoroso o erótico (excepto en Pedr' Amigo, cuyas pretensiones amorosas son aceptadas sin más) sino a una emoción más profunda, si cabe. Como motor se presenta el magnetismo del cantar: se diría que el caballero ha sido atraído al jardín por la voz, no por la escena ni por los atributos físicos (nada despreciables) de la pastora.

<sup>7</sup> Obsérvese aquí una especial querencia por el uso de tiempos imperfectivos, que perpetúan la realización de cada uno de los actos, sin que absolutamente ningún signo acote la duración de éstos: I («ela s'estava queixando»), II (« a gran peça do dia/ jov' ali que non falava,/ e a vezes acordava,/ e a vezes esmorecia»). Igual en IV-V-VI-VIII. Nada en VII. En III no hay imperfecto, pero sí alusión léxica a la perdurabilidad (dos últimos versos). Respecto a las dos únicas anotaciones de este tipo observadas, una es cronológica (VI: «quando saía l'alvor») y la otra estacional (II: «ca entrava o verão»), pero ambas guardan más parentesco con una representación arquetípica del fulgor que con una simple información deíctica.

En las ocho composiciones del *corpus* gallego-portugués, las soluciones de aproximación (ya comentadas desde Jeanroy, por otra parte) son dos, aunque la intervención de la pastora se realiza de forma directa en ambas:

- a) En las llamadas «objetivas», el narrador evita el contacto, y cede la palabra (bien en el refrán, o bien a partir de éste) para retrotraernos al momento del canto, y representar éste de modo directo, actualizado. A este esquema responden I («e sigo medes falava/ e chorava e dizia»), II («E disse:.../... um papagai mui fremoso/ cantando mui saboroso»), IV («cantando con outras tres/.../ e direivos toda via/ o que a pastor dizia/...»), V («e ascondime pola ascuitar/ e dizia mui ben este cantar:/ ...») e VIII («Tres moças cantavan d'amor/ .../ E dissend'a mha senhor/.../Que eu gran sabor avya/ de as oyr cantar enton/...»). No se registran excepciones.
- b) En las «dialogadas» con *débat*, el factor de acercamiento sigue siendo el canto, y las expectativas de relación entre ambos personajes están ceñidas a él. En III, que empieza «Vi oj'eu cantar d'amor», la pastora se indigna por la interrupción, y dice: «¿quen vos foi aquí trager/ pera m'irdes destorvar/ du digu'aqueste cantar/ que fez quen sei ben querer?». En Johan Ayras, toda la relación es verbal:

E as aves que voavan  
quando saia l'alvor  
todas d'amores cantavan  
pelos ramos d'arredor  
mais non sei tal qu'í estivesse  
que en al cuidar podesse  
senon todo en amor...  
Ali stivi eu mui quedo  
quis falar e non ousei...

No es éste, claro está, el caso de Pedr' Amigo de Sevilha (única excepción), mucho más próximo que cualquiera de los demás a las convenciones amorosas ultrapirenaicas (dado el sentido recto de la propuesta erótica, y su triunfo), pero al que no se escapa el detalle de la oralidad (VII): «vi ñ pastor/ que pois fui nado nunca vi tan bela/ nen vi outra que falasse milhor».

En relación al canto, es ciertamente éste un agente del imaginario colectivo y, por tanto, común en la lírica popular (y aun en la culta) de todos los tiempos como evocador del pasado, de los orígenes e incluso de la eternidad. Es el canto de las aves (profético)<sup>8</sup>, el lenguaje universal del canto adámico. No sorprende, pues, que el caballero se abstraiga al escuchar el canto de la pastora, pues son bien conocidos episodios similares en la canción anónima *Le rossignol et le vilain*<sup>9</sup>, o en las *Cantigas de Santa Maria* («Esta é dun clerigo que pasou trezentos anos ao canto dña passarinha porque lhe perguntava aa

<sup>8</sup> Sobre los augurios y los augurios femeninos, cf. M. L. Meneghetti, «Una serrana per Marcabrù?», en *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, 1993, pp. 187-198.

<sup>9</sup> Curiosamente, la respuesta del ruiseñor es la misma que la pastora da en III.



virgem qual ben aviam os que entravan en paraíso»), en la Introducción de Berceo a los *Milagros de Nuestra Señora*, así como en la hagiografía popular, que unas veces sitúa un suceso semejante en el cenobio de Oseira y lo atribuye a San Ero de Armenteira y otras lo suma a la advocación de San Virila, abad del monasterio de Leyre, fundiendo con esta imagen la visita al Paraíso de otros peregrinos atlánticos (San Amaro, San Brandán o San Patricio), que también transitaban por un camino secular en medio del cual acceden a la contemplación de la eternidad.

Si volvemos sobre la relación amorosa en el ameno jardín, podemos ahora establecer un sistema de isotopías a partir de las cuales se desarrollan las composiciones en estudio. Los dos mundos evocados<sup>10</sup> coinciden en un mismo punto, y a los dos los mueve una misma pasión, aunque bajo distinto enfoque: en caso de establecerse una mutua comunicación (*débat*), el caballero actúa con vistas a la posible realización (en el presente o en el futuro) de una relación amorosa, mientras que la pastora se lamenta por la pérdida de un estadio previo de felicidad; ésta está orientada, por tanto, al pasado. El tema de la renuncia a una dicha distinta de la perdida (en el que subyace la vena filosófica de la abolición de la Historia) es asociado de forma recurrente a los asuntos amorosos, en los que el tópico del *Ubi sunt* suele adoptar un formato femenino, en fórmula bipolar con la visión masculina, que desarrolla el motivo del *carpe diem*. Así aparece, por ejemplo, en muestras como el romance *Fonte frida, fonte frida*: también allí hay una fuente amena «do todas las avecicas van tomar consolación», por donde pasa «el traidor del ruiseñor» para requerir a «la tortolica que está viuda y con dolor».

### Reducción del binomio

En este punto, la pastorela gallego-portuguesa «objetiva» es quizá tanto más reveladora por cuanto manifiesta sin ambages la ligazón que se establece entre el canto de la pastora y las emociones del caballero, con lo que evidencia de forma notable su componente simbólico (es decir, la llamada del pasado sobre un agente actual). Y es, igualmente, en estas composiciones en las que aparece con mayor fuerza esa ya largamente aludida transferencia entre los elementos populares de la pastorela y las cantigas de amigo: el refrán pastoril viene siendo la dramatización del cantar tradicional femenino (de hecho, es así como lo entendieron los transcritores de B 868, 869 y 870). Por otra parte, también en las cantigas de amigo existe una tensión que trasciende el factor erótico y que sitúa el punto de mira sobre la joven amiga, prendida entre los lazos de los orígenes (*naí*) y la incierta versatilidad del futuro (*amigo*). También en este caso, el lenguaje hecho canto sirve para expresar esa tensión existencial y mediar en la fractura interior del sujeto escindido.

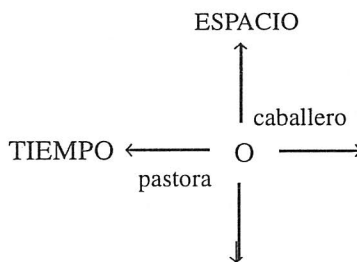
Así la pastorela, que se expresa como la pulsión de una cuerda tensada entre dos principios en trance de coexistencia. Y así el binomio se revela como una concepción

<sup>10</sup> Como es bien sabido, a diferencia de la mayor parte de las pastorelas provenzales y francesas, las peninsulares no suelen presentar apreciaciones distanciadoras en función de criterios sociales: la comunicación entre los dos personajes se sitúa al mismo nivel, aun cuando no lleguen a un acuerdo.

totalizada cuyos procesos de doble relación se pueden reducir, en términos gráficos, del siguiente modo:

UNIVERSO:	masculino	femenino
personaje:	caballero	pastora
componente:	civil-humano	primitivo-animal
connotación:	formal	preformal
LENGUA:	cortés	natural
expresión:	habla-pide	canta
disposición estrófica:	cobra	refrán
ESPACIO:	real-concreto	irreal-edénico
ámbito: camino	jardín	
posición:	vertical	horizontal
dirección:	ascendente	descendente
disposición:	activa (cabalgar)	pasiva (deitada)
TIEMPO:	reciente	atemporal
orientación:	presente-futuro	pasado
actitud: deseo	nostalgia	

La pastorela, pues, se muestra como una creación dual, que surge de una tensión bidireccional. Sobre un eje cartesiano, los dos personajes representan y habitan sectores contrapuestos.



### Conclusión

Nuestra propuesta, en definitiva, pasa por la especial consideración desde un enfoque pragmático de los caracteres dramáticos de estas composiciones, que quedan de manifiesto desde la multiplicidad de niveles de enunciación. En relación con ello, la anotación de elementos propios del universo simbólico que conforman el enunciado nos lleva a pensar en la pastorela gallego-portuguesa como una producción que nace a partir de un momento

de conflicto de dos sistemas sociales, culturales y estéticos: natural el uno, fundamentalmente oral y definido como «propio»; el otro, culto, ajeno a los cánones tradicionales y recién asimilado<sup>11</sup>. Todo lo cual, expresado a la sombra de un sistema literario de tradición dual que no ha ahorrado ocasiones a la ambivalencia, ni en la pervivencia de la tradición dística ni en la constante duplicidad de sus producciones jocosas.

La pastorela gallego-portuguesa, al igual que otras producciones que trataron el elemento pastoril, revela un intento consciente de vuelta atrás o, en todo caso, de anulación del presente, desde Santillana o Garcilaso hasta el episodio cervantino de deliberado bucolismo de un Sancho Panza no resignado, hasta las muestras más recientes y también menos deudoras de las convenciones literarias, como cierto tipo de literatura ruralista (fundamentalmente hispanoamericana) y aun algunas canciones populares del indigenismo, que siguen evocando el canto de la bella nativa, inaccesible a la oferta de la modernidad, en medio de una selva amable. Entre las variadas composiciones que presenta la lírica gallega, la reflexión sobre el pasado se manifiesta bajo diversos aspectos, que podríamos calificar atendiendo a la frialdad o apasionamiento que muestren al apresar el canto. Así, se delinean tres grupos:

a) Pastorelas sobre el canon literario

Las más convencionales: muestran la escena de rigor, o en todo caso un debate, pero sin que los elementos simbólicos lleguen a manifestarse, ausentes, por tanto, de la reconstrucción del espacio mítico. En este grupo, la comunicación entre pastora y caballero no se percibe como un problema; de hecho, se obvia. Aquí aparecen Don Denis, Joham Perez d' Avoyrn y Lourenço. Acaso sería tendencioso recordar el probable origen luso de los tres y su evidente adscripción al sistema de valores sociales panoccidental del siglo XIII.

b) Pastorelas «de implicación»

Aun siguiendo (algunas, incluso, de cerca) algunos elementos de la tradición literaria, muestran asimismo un grado de emoción superior al primer grupo. Estas piezas se sitúan en el momento del desgarrar; manifiestan las dificultades en la comunicación, bien se intente establecer (Johan Ayras), o bien se renuncie a ello (Ayras Nunez). En estas obras, el caballero se siente a sí mismo como «extraño», es consciente del descabro que supone su presencia y no insiste (o evita) la comunicación<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> La pastorela gallega implica, en sí, un momento de cultura escrita, literaria, verbalizada, que se impone sobre la cultura natural e incluso pre-lógica (no articulada: el canto primigenio y el elemento animal).

<sup>12</sup> Para Tavani (*A poesía de Ayras Nunez*, Ed. Galaxia, Vigo, 1993, p. 44), el retraimiento de Ayras Nunez se debe, en cambio, a un respeto por los preceptos generales de la medida que le llevan a alterar la noción de género.

c) Pastorelas «de respuesta»

Este apartado, representado en solitario por Pedr' Amigo, manifiesta una curiosa variante: aquélla en la que las dificultades de comunicación son burladas, y la pastora pasa de ser una imagen arquetipada a convertirse en un personaje humanizado. La respuesta positiva de la «poncela» recuerda de algún modo las descaradas proposiciones de las «serranas»; o sea, la otra faceta de la pastora.

De este panorama se deriva la contemplación de la pastorela peninsular no ya como un género menor deficientemente adaptado del paradigma románico, sino como la expresión intransferible de una situación puntual, construida a partir de las bases literarias de esta tradición pero también sobre los principios universales que rigen una estética dual y, fundamentalmente, autóctona.

## BIBLIOGRAFÍA

- LESSER, A. T., (1970) *Pastorelas y serranas gallego-portuguesas*, Vigo, Ed. Galaxia.
- LORENZO, P., (1991) «A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita», en *Homenaxe a Constantino García*, 2 vols., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 351-359.
- (1994) «Pastorela», in *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho.
- SEGRE, C., (1993), «Gli inserti popolari nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle cantigas d'amigo», en *O cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 315-328.
- TAVANI, G., (1992) *A poesía de Ayras Nunez*, Vigo, Galaxia.