

Pastorela, ballata, serrana

Maria HERNÁNDEZ ESTEBAN

1. EL GÉNERO

Parece ineludible, al abordar cuestiones relacionadas con el género, recordar las básicas aportaciones de la crítica formalista y el camino que en su línea ha trazado la crítica especializada posterior. Boris Tomachevski¹ subrayó el dinamismo y la jerarquización con que los géneros se comportan en una época determinada, atendiendo a la historicidad de las formas, a la valoración de la historia literaria y al concepto de evolución apuntados por Tinianov y Jakobson². En el panorama de los estudios medievalistas son básicas las consideraciones de Hans-Robert Jauss sobre la historia estructural de los géneros, su recíproco reparto de funciones y la importancia concedida a su recepción, a su posterior influencia y a sus posibles interpretaciones³.

En una dimensión crítica diferente y con resultados, no obstante, bastante afines, escribía Mario Fubini: «para estudiar alguna de las formas métricas italianas es necesario seguir su distinta relación con las demás, puesto que no existe una forma aislada (...). Por esto, al hacer una historia de las formas métricas, más que verticalmente, siguiendo una por una desde los orígenes hasta sus últimas apariciones, debemos considerarlas horizontalmente»⁴. Este es uno de los planteamientos, entre otros, que ha-

¹ BORIS TOMACHEVSKI: *Teoría de la literatura* (Madrid: Akal, 1982), pp. 211 y ss.

² YURI TINIANOV y ROMÁN JAKOBSON: «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos» en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires: Signos, 1970), pp. 103-105. Sobre el interés formalista hacia la historia literaria, en un contexto crítico más amplio, ver MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN: «La historia literaria y la crítica» en *1616*, II (1979), 99-114.

³ HANS-ROBERT JAUSS: «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique*, I (1970), 79-101.

⁴ MARIO FUBINI: *Métrica y poesía* (Barcelona: Ensayos Planeta, 1969), p. 97.

cen de las páginas de Fubini un útil tratado de métrica en el análisis de formas horizontalmente examinadas, y un interesante recorrido, en dirección vertical, del empleo del terceto en Dante y en Petrarca, del soneto en Petrarca y en Foscolo, de la canción en Petrarca y en Leopardi, etc.

Las páginas de Paul Zumthor dedicadas al análisis de formas métricas medievales son un válido punto de referencia para la consideración del género de la pastorela, que aquí me propongo plantear en la dimensión de la historia literaria comparada en distintos ámbitos románicos. En la descripción del género, Zumthor recuerda, citando a Jauss, cómo «la pastourelle aurait été créée comme un divertissement contrastant avec le grand chant courtois, et destiné au même public que celui-ci»⁵. Por otro lado, si nos aproximamos a la poesía hispánica de cancionero del siglo XV, podremos encontrar apreciaciones críticas como que «en la serrana de Escavias la dama —a la que está destinado el poema— no deja nunca de estar presente, y la decoración, como la narración toda, no tiene otro objeto que otorgar mayor realce a la fidelidad del caballero»⁶. Es decir, pastorela (o serrana) y canción, son todavía en esta época dos formas en convivencia, con recíprocas funciones, a pesar del paso del tiempo, del nuevo contexto y de la nueva ambientación social y literaria.

Partiendo pues de la lírica provenzal me propongo cuestionar algunos aspectos de la proyección de la forma de la pastorela en la poética italiana stilnovista y en algunos ejemplos aislados pero igualmente representativos de la historia literaria hispánica de los siglos XIV a XVI, tratando de valorar y justificar funcionalmente las pervivencias, los cambios y las individualidades.

Como corpus de referencia del género de la pastorela provenzal voy a considerar aquellas que se recogen en la antología de Martín de Riquer, en torno a una quincena de composiciones que abarcan un arco cronológico que va aproximadamente de 1130 a 1290⁷. No olvido que ello implica ceñirse a un corpus reducido del que excluyo algunos textos de dudosa clasificación (y que a posteriori no responden a las características básicas) e incluyo otros como la composición 209, obra de Gavaudan, donde el caballero y la pastora tejen un sentimiento de amistad que ya Kölher

⁵ PAUL ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale* (París: Seuil, 1972), p. 303. También Zumthor se ha ocupado del género de la pastorela francesa, analizando sus partes constitutivas, sus motivos, su estructura, en su *Lingua e Tecniche poetiche nell'età romanica* (Bologna: Il Mulino, 1973), pp. 161 y ss.

⁶ FRANCISCO DE UHAGÓN: «Un cancionero del siglo XV con varias poesías inéditas», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (junio de 1900), n.º 6, p. XCIV.

⁷ MARTÍN DE RIQUER: *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona: Ensayos Planeta, 1975) III vols. Las composiciones a las que voy a referirme son: Marcabré, 14; Giraut de Bornelh, 87; Gui d'Ussel, 202; Gavaudan, 209; Cadenet, 248; Guiraut d'Espanha, 283; Paulet de Marselha, 304; Cerverí de Girona, 332; Joan Esteve, 342; Guiraut Riquier, 347, 348, 349, 350, 351, 352.

consideró como importante elemento desintegrador del género⁸. No obstante, voy a tratar de referirme a las constantes más esencialmente definidoras del género en busca de una caracterización global.

1.1. La coordenada espacio-temporal

En la distinción discurso lírico \neq discurso narrativo que Alberto Limentani⁹ aplica como módulo analítico de distintos ejemplos de la poesía provenzal, la pastorela se define abiertamente como una forma narrativa desde el principio hasta el final. A diferencia de la canción de amor que expresa un estado de ánimo, una confesión o la manifestación de un deseo, y a diferencia también de la sextina que consigue alcanzar el grado cero de la narratividad¹⁰, la pastorela incorpora en su fórmula básica los elementos esenciales para fijar la narración de algo ocurrido en un tiempo y un espacio a unos personajes en dialéctico enfrentamiento, hasta llegar a un posible desenlace final.

La expresión «l'autrier» (menos frecuente «l'autre jorn» o «l'autre dia»), en mantenida posición inicial, es una especificación temporal con valor claramente narrativo, en su referencia a un momento real y no lejano con el que se abre una cierta duración de tiempo para el desarrollo de la acción. Se trata de un resorte narrativo inicial que como tal funciona en la individualidad de cada texto, si bien es también cierto que al repetirse casi siempre y en idéntica posición inicial (sólo a veces se sustituye por el análogo «ogan» de 342) aparece ya, en una lectura acumulada, como una fórmula vaciada de su significado literal y que, en consonancia con otros rasgos o empleos formulísticos como es el verbo «trobei», asume el valor de convención singularizadora del género¹¹.

Este elemento constante puede reforzarse con referencias cronológicas más precisas relativas a los distintos momentos del día o del ciclo estacional. Así la composición 87 tiene lugar el primer día del mes de agosto, 342 en la calenda del mes de abril, o 283 ocurre antes del alba, con variantes connotativas relativas al paisaje correspondiente que introducen

⁸ E. KÖHLER: «Die Pastourellen des Troubadors Gavaudan», en *Esprit und arkadische Freiheit* (Frankfurt/Main: 1966), pp. 67-82.

⁹ ALBERTO LIMENTANI: *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto* (Turín: Einaudi, 1977). En la búsqueda de los procedimientos discursivos de la poesía trovadoresca, el autor analiza, por ejemplo, la canción de Marcabré «A la fontana del vergier» precisando aspectos de relación con la forma de la pastorela que estaba presente tanto en la mente del receptor coetáneo como en la propia experiencia literaria de Marcabré. Para este enfoque, ver en especial, las pp. 29-44.

¹⁰ ALBERTO LIMENTANI: *L'eccezione narrativa...*, p. 124.

¹¹ ALBERTO LIMENTANI: *L'eccezione narrativa...*, p. 35, ha insistido en el valor de pernio que asume la forma «trobei» en la estructura de la canción «A la fontana...».

poéticas consideraciones más o menos explícitas en la relación naturaleza ↔ sentidos → amor.

El espacio no es siempre una localización topográfica, como ocurre en **87** («en Proensa part Alest»), en **332** («Entre Lerida e Belvis»), en **342** («d'Olargue pel boy venia...») o en **352** («A Sant Pos de Tomeiras vengui l'autre dia»). Será Santillana quien personalice dando en sus distintas serranillas puntual testimonio de sus expediciones por diferentes zonas de nuestra geografía, facilitando, al hilo de la historia, la fechación de las mismas¹².

En la pastorela provenzal, en cambio, las alusiones al paisaje tienen un valor más convencional. Es la mención del lugar por donde va paseando el caballero, un lugar tópicamente llano, ameno, junto a un río, al lado de un bosque frondoso. El lugar donde aparece la pastora se define como solitario, al amparo del sol, junto a un seto, hasta mencionar en la estrofa final, si llega el caso, el rincón acogedor, sembrado de flores, propicio para el amor.

En la canción de amor los trovadores lograron retener, de manera magistral, un amplio abanico de matices relacionales entre la naturaleza y el sentimiento del yo. De forma que el canto de los pájaros, la caída de las hojas, el renacer primaveral o el rigor del invierno se fueron evocando en su valor de ejemplo para los enamorados, estímulo para sus sentidos, en relación de contraste, analogía, contrapunto, enormemente valorados por la tradición románica posterior¹³.

En la pastorela la función del paisaje y del tiempo cronológico es más inmediata y concreta: acoger, facilitar y estimular la acción de unos personajes que se mueven al impulso de sus sentidos, al amparo de la ocasión. Son menciones más que evocaciones o descripciones, que apuntalan la realidad de unos hechos y los enmarcan. De forma que sobre ese escenario se destaca la presencia femenina, presentada como un hallazgo, en la alternancia de «trobei» (más generalizado) y «auzi» (por ejemplo, en **202**, **283**, etc.) que precisan la percepción del trovador a través de los sentidos, y en esa línea se le comunica la escena al receptor.

¹² Ver JOSÉ TERRERO: «Paisajes y pastoras en las Serranillas del Marqués de Santillana», en *Cuadernos de Literatura* VII (1960), 169-202.

¹³ Ver, por ejemplo, el personal tratamiento de esta relación en la canción dantesca «Io son venuto al punto de la rota» (*Rime*, 43) donde la variedad de las distintas escenas invernales (hielo, nieve, ventisca, etc.), se evocan como sistemático contrapunto a la inamovible sumisión al Amor del poeta, en una línea que, personalizando, recogerá el Petrarca de determinadas canciones y sextinas del *Canzoniere*.

1.2. Los personajes

Ya he señalado el hallazgo que para el yo significa la aparición de la pastora, que es el objeto primordial del relato de un yo conocido, el trovador, que aquí se define como caballero por las circunstancias y el tratamiento que recibe. A diferencia del planteamiento de la canción, los dos protagonistas van a estar realmente presentes en la escena para dar forma a un diálogo real, frente a frente, que ya en la segunda o tercera estrofa puede pasar a sustituir al relato informativo que se inició entre emisor y receptor. Y, junto a los dos esenciales protagonistas de la acción cabe también considerar la presencia, latente o más cercana, de otros personajes ocupando un segundo plano. Recordemos que ya en la canción, como presencia individual o colectiva, permanecen al acecho el maldiciente, el celoso, el marido, los falsos servidores, para materializar el grado de imposibilidad, el obstáculo o dificultad que implica el concepto mismo del amor «courtois».

En la pastorela se trata de un entorno más específicamente familiar: los padres de la pastora que trabajan las tierras cercanas, que acechan como posible peligro, o bien se trata de un pastor amigo de la pastora, su pretendiente o su futura y estable pareja. Suelen ser presencias marginales y lejanas, cuando la acción no se presenta en la singular relación caballero ↔ pastora ↔ pastor, como ocurre en 202. Lo habitual, no obstante, es el enfrentamiento bilateral de unos protagonistas presentados alusivamente a través de rasgos connotativos social y sexualmente: primero la mención a la ropa de la pastora, a la actividad que desarrolla en el momento del encuentro; a continuación se incorporan las alusiones a su belleza, a su atractivo físico, generalmente expresado en la alegría, en el canto que atraen la atención del caminante y le estimulan a la acción.

Ya la crítica¹⁴ ha considerado reiteradamente la oposición caballero ≠ pastora como un enfrentamiento de estamentos sociales, y ha valorado ésta como característica esencial del género. Y es también sabido cómo en el sistema medieval de fuerzas sociales el individuo adquiere una identidad sólo dentro del grupo social al que pertenece. El código comportamental «courtois» que sustenta el mundo literario de la pastorela opone los conceptos «nobilitas» ≠ «rusticitas» como contrapunto a la esencial aspiración de nobleza, de cortesía, que se mantiene en la canción de amor. Quizá uno de los más claros ejemplos de la consciente oposición (y siempre con la perspectiva «courtois» como telón de fondo ineludible tanto para el emisor, el trovador, como para el receptor inmediato), lo ofrezca «L'autrier jost'una sebissa», posiblemente la primera pastorela del ámbito provenzal obra del trovador de origen humilde Marcabré, que

¹⁴ ADA BIELLA: «Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella», en *Cultura Neolatina*, 3 (1965), 236-269.

Riquer recoge en el orden 14 de su antología. El texto evidencia dos distintas líneas de tratamiento del caballero hacia la pastora; la primera se mantiene en el nivel del relato que el emisor le comunica al receptor, y aquí la pastora recibe el tratamiento de «vilayna» junto al habitual apelativo de «toza». La segunda posibilidad se desarrolla en el diálogo caballero ↔ pastora, en función del halago que el caballero busca como táctica persuasiva. Por eso explica el caballero:

Toza de gentil afaire,
cavaliers fon vostre paire,
que-us engenret en la maire,
car fon corteza vilayna.

Creo que las fórmulas contradictorias «moza gentil» y «cortés campesina» de estos versos sólo se justifican en la estrategia del caballero en busca de ascendientes para su conducta. Y estas expresiones se abandonan en las estrofas sucesivas, cuando la táctica ha fracasado, para volver al habitual tratamiento «toza vilayna» y para concluir:

Belha, de vostra figura
non vi outra pus tafura
ni de son cor pus trefayna.

Pero, al margen de este sutil y singular procedimiento, la oposición «nobilitas» ≠ «rusticitas» se plantea en la genérica caracterización de la pastorela siguiendo paso a paso, de manera literal, las normas ofrecidas por Andrés el Capellán a la hora de considerar en su libro cómo es el amor para la gente plebeya desde la perspectiva de los no plebeyos. El autor del difundidísimo tratado nos informa de que los plebeyos no son capaces de sentir amor como los nobles, sólo poseen el instinto que mueve también a los animales y advierte que no conviene instruirlos en las normas del amor «courtois» para que puedan dedicarse a trabajar la tierra y a hacer producir los campos. Pero, recomienda a continuación:

Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum non differas assumere, quod petebas et violento potiri amplexu¹⁵.

Se trata pues de aprovechar la oportunidad, el deseo y el lugar propicio, acudiendo al halago, a la petición y a la fuerza, ya que desde el punto de vista del autor (que aquí se identifica con la clase noble) la posibilidad

¹⁵ ANDREA CAPELLANO: *Trattato d'Amore*, ed. Salvatore Battaglia (Roma: Perrella, 1947) en «Liber Primus», cap. XI: «De amore rusticorum», p. 272.

de semejante unión desigual es algo natural que para nada afecta a la fidelidad del amante cortés hacia su dama¹⁶.

Volviendo a la perspectiva de la pastora, los textos demuestran cómo su entrega pone en riesgo su honra, y así lo explica la protagonista de **283**:

Per fol vos ai, cavalier, e plen d'auradura,
 quar vos mi demandas so don non ai cura.
 Pair 'e maire ai,
 e marit aurai,
 e, si a Dieu plai, far m'aun onrament.

1.3. Esquema narrativo

En la descripción que Zumthor ha esbozado del género se alude al encadenamiento de los motivos principales como son el encuentro, la petición compuesta por el elogio y el saludo alusivo, etc¹⁷. Creo que hay en el género todá una serie de recursos propios de la narrativa coetánea, como el halago, la presencia coral de personajes, etc., que ya he señalado, que son el resultado de la aplicación del esquema enfrentamiento + desenlace, esbozado en su esencialidad y animado por motivaciones que justifican la conducta de los personajes. Y es lógico que frente a la brevedad del desenlace, a veces inexistente, a veces sólo aludido en una especie de «contera» final sorprendente, el enfrentamiento verbal, en su progresiva evolución, ocupe la parte fundamental del texto. Veamos, por ejemplo, el inicio de **347**:

L'autre jorn m'anava
 per una ribeira
 soletz delichan,

Se trata de una situación inicial de partida, donde el camino invita a la aventura, facilitada por la superioridad del viajero, que suele ir a caballo, en actitud ociosa, hacia un lugar solitario, sin compañía (**342**) como también suele estar sola la pastora, en un ambiente pues propicio para el encuentro. Como dirá la protagonista de **87**:

no m'aiatz per trop parlara,
 que, car etz sols escharitz,
 ai be drech que vos enquera.

¹⁶ Así lo entiende Maria Corti al distinguir netamente dos planos: por un lado la realidad existencial, en la que se justifica la conducta del caballero en busca de aventura, por otro el nivel de convención cultural en que se plantea la fidelidad del caballero hacia la dama del mundo cortés. Ver MARIA CORTI: «Modelli e antimodelli nella cultura medievale» en *Strumenti Critici* 35 (febrero 1978), 3-30 y en especial pp. 13-14.

¹⁷ PAUL ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale*, pp. 289 y ss.

Es decisivo también el estado de ánimo de ambos personajes que funciona como clara motivación: el caballero va triste (en 87), pensativo (en 304), o va pensando específicamente en el amor (en 347), por lo que se le ofrece como adecuada alternativa la alegría, el buen humor, el canto de la pastora¹⁸, que le llega de inmediato, a veces desde lejos a través de los sentidos, y después, al acercarse, podrá apreciar y comunicarnos los rasgos del atuendo y del físico (en 14, 202, 304, 332) para identificar socialmente al personaje femenino y definirlo en su belleza y atractivo.

El momento del diálogo, que ya la crítica¹⁹ ha considerado como el motivo más ágil de toda la composición, a nivel de técnica narrativa, ofrece dos posibilidades de planteamiento: bien mantener las fórmulas de engarce «dije» y «dijo» o «respondió la villana», para reanudar el tono narrativo al final de la composición, o bien suprimirlos para introducir directamente las palabras de los protagonistas consiguiendo un tono más vivo de representación, de escenificación de la acción que, por ejemplo, se mantiene casi sin interrupción en la pastorela continuada de Guiraut Riquier, las composiciones 347 a 352 a las que me referiré después.

Generalmente presidido por la cordialidad (tono que se perderá en Juan Ruiz), el diálogo consta de saludo, a veces alusivo, como precisa Zumthor, y de posible petición. La ponderación que el caballero hace de la belleza de la pastora es en sí mismo un requerimiento siguiendo las precisas instrucciones de Andrés el Capellán y que también nuestro Arcipreste de Hita entenderá como sistema seguro para la conquista. A veces la petición del caballero se acompaña con la promesa de un regalo (en 283), o de un amor duradero y eterno (en 304 y 347) que no siempre consiguen su fin. Porque está claro que para hacer avanzar dialécticamente el enfrentamiento es necesario que el adversario se muestre como tal, es necesario oponer a la superioridad del caballero la firmeza, decisión, astucia

¹⁸ En este sentido es una excepción la composición 283 por el optimismo que el caballero evidencia en el «respós» inicial:

Per amor soi gai,
e no.m n'estrairai
aitan quan viurai,
Na Cors Covinen.

donde la presencia además de la Señora Cuerpo Agradable testimonia la dependencia del caballero de su mundo cortés de procedencia.

¹⁹ MARTÍN DE RIQUER: *Los trovadores...*, pp. 62 y ss., nos recuerda cómo el diálogo amoroso latino medieval pudo constituir un antecedente del género de la pastorela. Es sintomático, además, que el diálogo se inserte también en el discursar narrativo de los versos de poetas goliardos como Gautier de Lille o Châtillon, donde, como señala Riquier, «aparecen todos los elementos importantes de este género». Ver MARTÍN DE RIQUER: *Historia de la Literatura Universal*, I (Barcelona: Planeta, 1968), p. 317. Estos textos, en edición bilingüe y con una excelente traducción, pueden verse, en LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Dados, amor y clérigos* (Madrid: Cypsa, 1978).

y desenfado de la pastora, cuya experiencia, en efecto, puede ir haciéndose acumulativa. El carácter y la voluntad de la pastora son notas de tensión necesarias y donde mayor número de variantes se introduce en el esquema, atrayendo la atención del receptor. La composición 14 de Marcarbú es un primer y buen ejemplo del saber hacer de la pastora si bien su actitud arisca, nota al parecer más usual de la pastorela francesa, es siempre una expectativa para el receptor.

La forma en que ésta acoge inicialmente al caballero no siempre marca el tono del enfrentamiento hasta el final, que puede, como nueva expectativa para el receptor, resolverse de manera pacífica (como en 283) u hostil, evidenciándose o no la posible brusquedad del desenlace²⁰. Y puede, como en 14 y 202, acudir al insulto y a la burla, o al engaño de la pastora (en 332) subrayando la nota de humor e ironía que, en definitiva, caracteriza al género, y pueden incorporarse insólitas variantes como es la negativa de 304 resuelta en un diálogo relativo a política, dando lugar a una inusual pastorela-sirventés, o el rechazo de la pastora de 342 motivado por su decisión de hacerse monja²¹. Pero es también posible que al final quien rehúse sea el caballero, como sucede en 87 y se produce, alternativamente, en 347, 348, 349 y 350. En 87, cuando ya la pastora está convencida («mas pos tan m'etz abelitz, / sojornem en est'ombrera»), entonces el caballero se acuerda de la dama cortés a la que debe fidelidad. Creo que resulta claro cómo el código comportamental «courtois» que comparten pastorela y canción, no sólo es un punto de referencia o telón de fondo para la pastorela, sino que es también una posibilidad a la que acudir para introducir nuevas variantes.

1.4. Las pastorelas de Guiraut Riquier

Las composiciones 347 a 352 forman una serie cerrada, una especie de prolongada pastorela²² que continúa argumentalmente de una a otra como por entregas diferenciadas en el tiempo en el que se producen, lo que comporta unas peculiaridades que muy bien pudieron sacudir el posible automatismo acumulado en el género, con la extrapolación de algunos de sus rasgos y la incorporación de otros nuevos.

²⁰ Creo innecesario insistir en cómo frente a los grados del amor requeridos por el código comportamental «courtois», en la pastorela contrasta, una vez más, la entrega inmediata del desenlace final.

²¹ La protagonista del siciliano «Contrasto» de Cielo d'Alcamo, que inicia «Rosa fresca aulentissima ch'apari in ver' la state», expresa una negativa análoga: «avere me non pòteri a esto monno; / avanti li cavelli m'aritonno». Ver *Poeti del Duecento I*, ed. Gianfranco Contini (Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore: 1960), pp. 176 y ss.

²² EDMOND FARAL: «La Pastourelle» en *Romania* XLIX (1923), 204-259, habla del «petit drame à six tableaux que forment les six pastourelles de Guiraut Riquier», p. 239.

Quizás la nota más personal consiste en mantener los mismos personajes de una a otra de las composiciones y esta vez el caballero-trovador reencuentra a la «bergeira d'antan» (348), a la «bergeira / que d'autra vez aí trobada» (350), a la «bergeira mía» (351), en distintos momentos cronológicos que forman una continuidad temporal de unos veinte años de transcurso. De tal manera que va cambiando el escenario (que ahora puede ser también un lugar cerrado como en 351 y 352) y va cambiando el estado civil de la pastora (soltera primero, casada, madre y viuda después) modificándose también su aspecto físico, y al envejecer (aunque no sólo ella envejece) se hace cada vez más difícil reconocerla, hasta que ya en 352 resulta incluso improcedente el requerimiento de amor. La secuencialidad narrativa que enlaza las distintas composiciones se justifica por la irresolución satisfactoria en cada una de ellas, y así se retoma la situación, los personajes, se mantiene la tensión argumental y se subraya la ironía del autor sobre el género y sobre su propio fracaso. Y siempre se mantiene presente la imagen de la dama lejana en la alternada negativa amorosa (cuando ella se niega él la desea, cuando ella le desea él la rechaza...), dama que unas veces es evocada con sarcasmo, otras como motivo de despecho, otras como pretexto instrumentalizado para prolongar la situación. La negativa que se mantiene a lo largo de los años, con la victoria de la pastora y la consiguiente burla, es el triunfo final de la ironía como elemento integrante del género con un largo camino ya realizado.

2. PROYECCIÓN EN LA LÍRICA STILNOVISTA

La canción, la balada y el soneto, según la enumeración jerárquica que se da en el *De Vulgari eloquentia*, son las formas métricas fundamentales que admite la poética stilnovista como las más idóneas para transmitir los distintos temas y estilos de su comunicación. Vamos a ver, además, cómo son los géneros que asumen, también en jerárquica repartición, el mayor número posible de funciones expresivas que estaban en el panorama de la lírica provenzal y que pueden persistir, no sólo por respeto a la tradición, sino porque además encuentren motivaciones que justifiquen su pervivencia en el nuevo contexto social y cultural que las acoge.

En la tradición lírica del Duecento la forma que mayor diversidad de funciones asume es sin duda el soneto. Recordemos cómo en la lírica siciliana, al fusionarse la vena literaria culta, de imitación provenzal, y la vena lírica popular y autóctona, surge el nuevo esquema métrico en la voz de Jacopo da Lentini, dando origen a una forma de expresión que se siente como algo propio, no importado o imitado de otros cauces, y esta es una de las razones importantes que permiten que el soneto se vaya haciendo una forma flexible, capaz de contener una gran variedad de temas y tonos, asumiendo una muy distinta gama de funciones comunicativas.

Ya Mario Fubini²³ trazó un preciso recorrido de los distintos sectores líricos por donde el soneto fue haciéndose y enriqueciendo sus posibilidades, desde el origen siciliano, al experimentalismo de Guittone d'Arezzo, al realismo y vivacidad de Cecco Angiolieri y sus coetáneos goliárdicos, al esencial refinamiento y contención stilnovistas, hasta llegar a Petrarca.

Con relación a los géneros provenzales hay que señalar que el soneto asume los temas propios del sirventés en todas sus modalidades temáticas de crónica momentánea y circunstancial; y asume las distintas funciones dialécticas del género de la tensó y análogos, desde la invectiva personal al debate amoroso, como realiza, por ejemplo, Cecco Angiolieri disputando con la amada Becchina, donde incluso se rompe la andadura del endecasílabo para contener, en un mismo verso, las voces de ambos interlocutores. Este último es ya un empleo un tanto excepcional²⁴ que evidencia no obstante cómo la forma se maneja y amolda diferentemente, hasta llegar a adquirir incluso un cierto tono epistolar en las denominadas «rime di corrispondenza» donde el soneto es ya un auténtico instrumento comunicativo de amplia aplicación²⁵.

Frente a toda esta diversidad, como es sabido, la canción mantiene su carácter de forma más elevada de la poética stilnovista. Y esto es algo muy evidente tanto en los primeros años de vida de la escuela, como en momentos posteriores, cuando por ejemplo, Cino da Pistoia escriba su lamento por la muerte de Dante y lo haga acudiendo a la forma métrica de la canción²⁶. De los primeros años recordemos la elevada misión de la canción programática que Guinizzelli, como Cavalcanti, como Dante, ofrecen para establecer postulados básicos de la escuela, más o menos personalizados, más o menos comunes y respetados por el resto de los amigos stilnovistas. Menos trascendente, pero no menos solemne, es la canción de amor que permite ir matizando en sus estancias el sentimiento del poeta, incorporar la presencia femenina, su pasar, su saludo, su actitud esencialmente gentil y humilde y, como nueva y decisiva función, su capacidad de «intelletto d'amore», su comprensión del mensaje y sentimientos del poeta con que Dante en especial personaliza su mundo poético.

Como distensivo contrapunto a la dificultad y conceptualidad de la canción se coloca la forma de la balada en la línea del «volgare mediocre», aportando variedad, mayor libertad expresiva, aún dentro siempre

²³ MARIO FUBINI: *Métrica y poesía*, pp. 176-202.

²⁴ El ejemplo que recuerdo en Cecco, como en otros coetáneos, tal vez siga el modelo de las «coblas tenzonadas» (ver RIQUEL, 35, 83, etc.). Para el texto de Angiolieri remito a la edición de *Poeti del Duecento*, II. ed. Gianfranco Contini (Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1960), p. 373.

²⁵ Esta función del soneto como mensaje y respuesta puede considerarse en unas treinta y cinco composiciones de Cino da Pistoia dentro de las aproximadamente doscientas que integran su corpus poético. Ver *Poeti del Dolce stil nuovo*, ed. Mario Marti (Florenia: Le Monnier, 1969).

²⁶ Ver *Poeti del Dolce stil nuovo*, pp. 861 y ss.

de los cánones establecidos. Desde su origen tal vez popular, heredando el esquema métrico del lejano zéjel y en posible conexión con las formas provenzales de la «dansa» y la «balada»²⁷, la «ballata» es una forma idónea tanto para acoger el argumento intimista y religioso de la «laude» como para seguir comunicando temas de tono esencialmente popular²⁸.

Pero dentro del cauce stilnovista es inevitable advertir cómo la balada funciona en relación con el mundo expresivo de la canción, bien para destacarse de ella, bien para aproximarse, sin que ambos movimientos impliquen olvidar límites fundamentales. En un poeta como Dante, que mantiene una muy clara conciencia de esos límites, es sintomático encontrar en *La vita nuova* una balada-envío como «Ballata, i'vòi che tu ritrovi Amore», que alternando el heptasílabo al endecasílabo consigue un tono muy cercano al de la canción. Diferentemente el resto de sus baladas, que ya no entran en el tono de la *Vita nuova* y por lo tanto se incluyen en las *Rime*, adoptan una cierta tonalidad musical, una mayor ligereza apoyada en la agilidad rítmica del heptasílabo dominante y en el empleo de otros estilemas como el emblemático uso del diminutivo que, si bien era un recurso especialmente frecuente en la pastorela para connotar la accesible belleza femenina, en Dante y otros stilnovistas se identifica con la gracia, con la delicadeza de sentimientos y con el correspondiente refinamiento estético que el género va adquiriendo. Recordemos en este sentido, cómo Dante aplica en estas baladas el diminutivo a palabras clave, apoyándolo en asonancias cercanas, destacándolo entre pausas, subrayándolo con toda una serie de recursos que fijan estas composiciones en nuestra memoria a través de la imagen de la «ghirlandetta», «Violetta», de las «parollette», la «giovinetta», el «angiòlel»²⁹, o la «ballatetta» de Lapo Gianni y Guido Cavalcanti.

La aportación de Dante, como la de Cavalcanti (de Guinizzelli al parecer no se han conservado baladas) es decisiva en el proceso de adapta-

²⁷ Ver la descripción que ofrece Martín de Riquer de la «balada» y de la «dansa» (ob. cit., pp. 46-48) cuyo esquema métrico, total o parcialmente coincide con el del zéjel y será la forma métrica que adopte la «ballata» stilnovista y la serrana o serranilla hispánica. Los rasgos de composición concebida para ser recitada en parte por un coro se unirían a la posible persistencia aún de la música en la «ballata stilnovista», como denuncia la alusión a la «vesta», a la vestidura musical que Dante menciona en *Rime*, 10, v. 21.

²⁸ Remito al capítulo correspondiente a la «laude» donde MARIO FUBINI: *Métrica...*, cit., analiza las características del género, ofreciendo a la vez interesantes menciones a las baladas populares y anónimas (como la casi totalidad de «baladas» y «dansas» provenzales conservadas) que Giosué Carducci localizó en las páginas en blanco de algunos memoriales boloñeses, y de las que se ocupó críticamente en «Di alcune poesie popolari bolognesi del secolo XIII inedite» en *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (Bologna: Nicola Zanichelli editore, 1942), vol. VIII.

²⁹ Ver DANTE ALIGHIERI: *Rime* (Turín: Einaudi, 1970) las composiciones 10, 12, 34, 35. Un preciso análisis de las fuentes lingüísticas y conceptuales de las baladas de Dante lo ofrece G. GORNI: «Altre note sulla ballata», en *Métrica*, II (Milán-Nápoles: Ricciardi, 1981), pp. 83-93.

ción formal y temática a los cánones del Dolce Stile, un proceso que prepara la labor de mayor homologación de formas o géneros que realiza Cino da Pistoia³⁰. Esta aportación de Dante y Cavalcanti, en su clara conciencia de recursos y criterios estéticos, hace de la balada una forma cercana a la «canzonetta», adecuada para poder transmitir determinados estados de ánimo, circunstancias amorosas precisas, o rasgos amables y delicados de la belleza femenina (donde se incorporan por lo tanto la posibilidad de rasgos más realistas, más materiales del mundo stilnovista) por lo que la balada, respecto a la canción, es una posibilidad de evasión, un cercano y complementario contrapunto dentro del rigor de la escuela, en cuyo conjunto llega a adquirir una importante presencia definida como gracia, ligereza, belleza expresiva en el ritmo calibrado, la eufonía, la selección semántica que la integran a la poética del «dulcius subtiliusque»³¹. En otra dimensión estará la balada más trascendental que temática y formalmente empleará Cino da Pistoia, casi una alternativa respecto a la canción, a la que se llega tras la experiencia de Dante y Cavalcanti.

2.1. La pastorela en Guido Cavalcanti

El corpus poético de Cavalcanti lo forman unas cincuenta composiciones con un amplio predominio del soneto seguido de unas trece baladas y dos canciones completas. Una de éstas es la canción «Donna me prega», texto que continúa hoy retando a la crítica a nuevas y no siempre acordes interpretaciones de las claves filosóficas que desvelen su contenido³². Desde el alarde de dificultad conceptual que implica se hace más intrascendente el empleo de la balada que no obstante constituye una parte decisiva de su producción³³, destacándose del más uniforme discurrir del soneto.

A nivel de género, de forma capaz de acoger un contenido en el tono adecuado, creo que la balada cavalcantiana cumple un proceso que va

³⁰ En el amplio corpus poético de Cino da Pistoia el alternado empleo de la balada está muy cerca de la canción de amor, dentro siempre del atormentado sentimiento amoroso que caracteriza a su poesía.

³¹ Volviendo a Cino da Pistoia, cabe recordar que en la línea del programa «dulcius subtiliusque» asumido por Dante, Cino adopta el término «dolce» como estilema recurrente en sus versos, como ha estudiado MARIA CORTI: «Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia» en *Cultura Neolatina*, XII, pp. 13 y ss.

³² Una última y muy documentada interpretación la ofrece MARIA CORTI: «Guido Cavalcanti e una diagnosi dell'amore» en su libro *La felicità mentale* (Turín: Einaudi, 1983), pp. 3-37.

³³ Ya MARIO FUBINI: *Métrica y poesía*, cit., señaló cómo «el poeta que se ha encontrado a sí mismo en la balada ha sido Guido Cavalcanti: lo que para los demás podía ser una alegre "diversión", para él es algo mucho más serio; algunas de sus baladas son obras decisivas» (p. 137).

desde la ligereza a la dramatización, integrándose en el esencial dramatismo lírico que domina en sus versos, donde ya la crítica³⁴ ha señalado la tendencia a personificar (dentro de la tendencia a la representación) como uno de los sistemas más adecuados de encauzar y transmitir su atormentada intimidad. En esta línea se explica además la aparición de los «spiritelli» para materializar, para hacer más concretos y casi aprehensibles los sentimientos del poeta, como igualmente la apelación al «core», a los «occhi», a la «voce sbigottita e deboletta», hasta personificar a la «ballatetta», la propia composición, y, ampliando la función del envío a toda la composición, remitir su último deseo a la amada lejana, en la forma de la bellísima balada «Perch'io non spero di tornar giammai», un mensaje de amor muy personal para los cauces previstos por la poética stilnovista.

En otra dimensión también muy personal debemos situar la recuperación de la temática de la pastorela que se da, parcialmente, como estímulo inicial o bien como alusión fugaz, en la balada «Era in penser d'amor quand'i' trovai», en «Gli occhi di quella gentil foresetta» y de una forma plena en «In un boschetto trova' pasturella»³⁵.

«Era in penser d'amor...» nos relata el encuentro del poeta con dos campesinas jovencillas, que conservan el optimismo y la alegría de sus antecesoras provenzales. El caballero ha desaparecido ya en el sistema burgués e intelectualmente aristocrático del mundo stilnovista, y es ahora el poeta que desde su meditación sobre el amor encuentra el momentáneo consuelo de la presencia de las campesinas cuyos atributos o rasgos que moralmente las definen («soave», «cortese», «umile», «pietosa»), son los atributos propios de la «donna» de la canción. Como eco testimonial de la pastorela permanece el empleo del diminutivo, el canto alegre y contrapuntístico de las jóvenes, y se introducen en cambio otros rasgos como la valoración moral (no física) de las campesinas, que se convierten, excepcionalmente, en amables presencias que contemplan la herida de amor del poeta, funcionan en el diálogo como «alter ego» de la exposición atormentada de éste, y se comportan como confidentes que escuchan y comprenden el dolor del poeta en su amor por Mandetta, que es al final la presencia femenina dominante, en sus rasgos de real femineidad condensados en ese corpiño ceñido que atrae el recuerdo del poeta:

...E' mi ricorda che'n Tolosa
donna m'apparve, accordellata istretta,
Amor la qual chiamava la Mandetta;
giunse sì presta e forte,
che fin dentro, a la morte,
mi colpì gli occhi suoi.

³⁴ Por ejemplo, PAOLO POSSIEDI: «Personificazione e allegoria nelle rime di Guido Cavalcanti» en *Italica*, 1 (1975), 37-49.

³⁵ Cito por la edición fijada en *Poeti del Duecento*, vol. II, ya citada, pp. 487 y ss.

No hay pues otra petición que la de la comprensión, acercando así la función de estas campesinas a la de las «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» de la canción dantesca. Y la presencia de Mandetta es también una personal aportación cavalcantiana en la concreción, posiblemente biográfica, de su representación un tanto alejada del stilnovismo estricto.

El argumento tradicional de la pastorela se incorpora con mayor fidelidad en la otra balada:

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella-bella, al mi' parere.
Cavelli avea biondetti e ricciuttelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav'agnelli;
discalza, di rugiada era bagnata;
cantava como fosse' namorata:
er'adornata-di tutto piacere.

La valoración de la belleza femenina pasa a ocupar aquí un primer plano, de tal manera que la poesía hermética contemporánea italiana se remontará a estos ecos stilnovistas como testimonios simbólicos de una tradición³⁶. Aquí Cavalcanti retoma, al hilo de los provenzalismos diseminados por toda la composición («augel», «drudo», «dolzore»), los elementos básicos del género destacándolos con el diminutivo correspondiente: el lugar («boschetto»), la protagonista («pasturella»), los rasgos más personales de su belleza («cavelli avea biondetti e ricciuttelli»), el objeto que define su condición social («verghetta»), sin olvidar el sintomático canto de los pájaros, e incorporando otros rasgos de sensual belleza como son los pies descalzos y mojados de rocío de la pastora. A continuación el poeta introduce el motivo del encuentro, con el saludo alusivo y la gradual y delicada petición:

D'amor la saluta' imantenente
e domandai s'avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolzemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: «Sacci, quando l'augel pia,
allor disia —'I me' cor drudo avere».
Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audio cantare,
fra me stesso diss'i': «Or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare».
Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abbracciar, —se le fosse'n volere.

³⁶ Ver SILVIO RAMAT: «L'ipotesi stilnovistica» en *L'ermetismo* (Florencia: La Nuova Italia, 1973).

La disposición del argumento que hace Cavalcanti denota no sólo un preciso conocimiento de la tradición (lo que le lleva a recuperar los elementos básicos del género) sino además su familiaridad con la lógica y la práctica silogística que le permite ofrecer un muy claro y razonado esquema de motivos y funciones correspondientes en el desarrollo de la acción. Por ello no es gratuito una vez más el empleo del diminutivo («sola sola»), como no lo es la apelación a la naturaleza (precisada en el canto de los pájaros) en su función de estímulo de la acción, además de incorporar fórmulas como «D'amor la salutai» que parecen glosar y aclarar rasgos que estaban sólo aludidos en la tradición. De esta forma se hace plenamente natural el desenlace final tras la gradual petición de «basciare / ed abbracciar»:

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
e disse che donato m'avea 'l core;
menòmmi sott'una freschetta foglia,
là dov'i' vidi fior'd'ogni colore;
e tanto vi sentio gioia e dolzore,
che 'l die d'amore —mi pareva vedere.

Nuevamente aparece el diminutivo para fijar esta vez el escenario donde se produce la unión («freschetta foglia»), un lugar matizado a través del color en el plano de percepción sensorial ya establecido que relacionaba el canto de los pájaros con el canto de la pastora y que ahora relaciona el color de las flores con los gozos del amor. Y todo ello presidido por el calificativo modal «dolcemente» que matiza la delicadeza y naturalidad de la escena y que se hace necesario en un contexto como el stilnovista donde el término «amore» muy pocas veces denota acción³⁷.

Cavalcanti ha respetado con gran precisión los componentes básicos del género, destacando los más atractivos y sugerentes, descartando variantes o excesos, matizando situaciones, para esencializar su tratamiento. Su acudir al tema de la pastorela, a la tradición de los trovadores a quienes había que superar, significaba adoptar un motivo bastante ajeno o al menos marginal a la poética stilnovista, y lo hace justificándolo en el cauce de la forma de la balada, de un modo análogo a cómo Dante, en la línea del «trobar clus» provenzal inserta sus «rime pietrose» apuntaladas en el criterio estético del «aspro».

3. PROYECCIÓN EN LA LÍRICA MEDIEVAL HISPÁNICA

En nuestro panorama poético son diversos los cauces de penetración del género, lo que determina además una presencia más matizada, una

³⁷ Ver MARIO MARTI, *Poeti...*, cit., p. 22 de la introducción.

mayor diversidad de tonos donde también caben las notas de mayor realismo, el tono cómico y burlesco propios de la pastorela francesa³⁸. La tradición galaica y sus testimonios cancioneriles es igualmente un posible cauce vitalizador que incide en la conformación del género hispánico, en el nuevo contexto y en las diferentes necesidades expresivas de cada autor. No obstante, la aportación de Juan Ruiz es realmente singular.

Como «provar todas las cosas el Apóstol lo manda»³⁹, Juan Ruiz experimenta con el género en una vertiente muy opuesta al tono refinado y aristocrático de la práctica provenzal, más cerca por lo tanto del tratamiento realista y burlesco del género cultivado en Francia y en consonancia con el tono juglaresco y goliárdico de todo el libro. La proyección del género en clave de parodia afecta a todos y cada uno de los componentes del modelo referencial, incluyendo la parodia de sí mismo que implica, al tratarse de experiencias que el autor manifiesta como propias. El paisaje ameno es sustituido por la sierra agreste, por la parte más alta del puerto, por el camino impracticable y estrecho donde se hace inevitable, no casual, el encuentro; sólo como esporádico contrapunto el escenario son el pinar y las riberas, y serán los hielos, la nieve, la lluvia, el granizo, los elementos atmosféricos adecuados que funcionan como motivadores de la acción, que dificultan la marcha y obligan a refugiarse en la cabaña, haciendo apetecible el vino, la abundante comida, el calor de la choza y el «juego» del amor.

La vaquera o serrana, en singularizada denominación, no sólo pretende a veces cobrar el peaje al viajero, con dinero, regalos o bien otro tipo de favores o recompensas, que ella misma exige, bajo amenaza, también frecuente, de golpear con el dardo, el cayado, etc., sino que se convierte en auténtica salteadora de caminos, haciendo que el motivo del encuentro se convierta en un peligro más para el viajero, en consonancia con la sierra agreste, los hielos, y todo lo demás. Y la contrapartida del dinero, como motivo característico del mundo goliárdico, que en el tratado de Andrés el Capellán se consideraría propio del trato con las ramerías⁴⁰, tiene en el texto de Juan Ruiz una resonancia muy generalizada y plenamente justificada, porque:

³⁸ Son rasgos insistentemente señalados por la crítica, como por ejemplo, por EDMOND FARAL: «La Pastourelle...», cit., pp. 211-218. Por otro lado, como ya ha precisado Martín de Riquer para la pastorela provenzal, se trata de un rasgo inherente al género «destinado a complacer a una clase social en la que hacen gracia las groserías y las maneras zafias de la gente de baja condición» (p. 63 de *Los trovadores...*, cit.).

³⁹ ARCIPRESTE DE HITA: *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joret (Madrid: Espasa Calpe, 1974), 950a.

⁴⁰ ANDREA CAPELLANO: *De Amore*, cit., «Liber primus», cap. «De amore meretricum», en afirmaciones como, por ejemplo: «Praeterea meretrix raro se alicui concedere consuevit, nisi primo fuerit muneris susceptione gavisa».

nunca d'omenaje
 pagan ostalaje;
 por dineros faze
 ome quanto'l plaze:
 cosa es provada⁴¹.

Pero el resorte paródico más espectacular es, sin duda, la apariencia de las protagonistas femeninas, que tiene además, como todos los elementos a que vengo aludiendo, una funcionalidad posiblemente contrastiva con elementos de la totalidad del sistema que es el *Libro*. Desde el planteamiento del género, destaca más aún la fealdad y deformidad de algunas de estas protagonistas, frente a la gracia y proporción que connotaban la belleza de sus antecesoras.

El autor se complace en una detenida enumeración de detalles descriptivos que afectan a la pormenorizada totalidad de componentes del físico femenino y que por lo tanto, en calidad y en cantidad, son una clara perturbación de los cánones tradicionales. Además de la posibilidad con que el autor cuenta de ironizar nuevamente en la inversión correspondiente de la cantiga que sigue al alejandrino, introduciendo una nueva y más sutil parodia del género.

Respecto a la tradición provenzal estas serranas invierten esquemas, deforman imágenes, caricaturizan situaciones, con el consiguiente enriquecimiento del género; por ello a partir de Juan Ruiz (como demostrarán los versos de Santillana) la serrana pervive en nuestro panorama como nueva denominación y como nueva posibilidad alternativa, incluso como expectativa posible para el receptor. Y me parece bastante claro que a esta pervivencia contribuye de forma importante la labor de Santillana, cuyos refinados gustos poéticos reconvertirán al género a un cauce de mayor normalidad que garantiza su estabilidad. El culto marqués de Santillana, que valora altamente la tradición provenzal y stilnovista, recupera ya el género tras la aportación de Juan Ruiz y su contrapartida realista, formando un corpus con personalidad propia, como evidencian algunos aspectos a los que aludo a continuación.

Las distintas serranillas del marqués forman un corpus bien definido tanto respecto a la totalidad de su obra como en relación a la más lejana tradición. A su proceso de solidificación contribuyen tanto los rasgos personales que el autor introduce en las distintas composiciones, como el procedimiento diferenciador que las preside, como la sintetizadora referencia que en la composición VIII se hace a otros momentos anteriores contenidos en el corpus⁴².

⁴¹ *Libro de buen amor*, cit., vv. 1042-1046.

⁴² Resulta realmente decisiva la ordenación última precisada por Rafael Lapesa para las serranillas; RAFAEL LAPESA: «De nuevo sobre las serranillas de Santillana», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez* (Cieza: 1978), tomo II, pp. 43-50. Y es igualmente fundamen-

Ya señalé anteriormente la nueva valoración del escenario de la pastorela que lleva a cabo el autor, de forma que es más exacto hablar de la geografía visitada por el poeta en sus distintas excursiones peninsulares. El cliché del lugar ameno y primaveral se sustituye ahora por una topografía real, por tierras de Aragón, Castilla, Santander, Andalucía, cuya diversificación además, es tan importante, que individualiza a cada composición y afecta a la vez al atuendo de la protagonista que se halla, muy frecuentemente, determinado por la región, como sucede en II:

Traía saya apretada
muy bien fecha en la cintura;
a guisa de Estremadura,

o bien en VI:

Pellote negro vestía,
e lienços blancos tocava,
a fuer del Andalucía,

Son rasgos de verosímil realismo que a su vez contribuyen a modular la variedad y alternancia de una composición a otra. Son igualmente diferenciadores la situación, carácter y disposición de la pastora, por su incidencia además en la acción posterior. En I la serrana ha perdido a su Mingayo, por lo que está deseosa de compañía; en II se muestra arisca ante la perspectiva de su boda con Antón de Moraña; en III prevalece sobre todo la perspectiva del viajero al considerar a la serrana una presencia que atrae su deseo («de guisa la vi / que me fizo gana / la fruta temprana»); la moza de IV, aunque requerida por otros pastores, accede gustosa en un planteamiento de los hechos que respeta muy fielmente el esquema del género, pese a la contaminación bien con el mundo de la canción, bien con el código de vasallaje cancioneril:

«Señora, pastor
seré, si queredes:
mandarme podedes
como a servidor;

En la composición V la serrana se muestra interesada al solicitar un regalo pero también dispuesta a la acción,

o entremos a braz partido,
ca dentro en esta espesura
vos quiero luchar dos pares.»

tal la fijación textual y la documentación de la edición del MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesías completas*, I, ed. Miguel Angel Pérez Priego (Madrid: Alhambra, 1983), por donde cito.

en una actitud muy cercana a las de las serranas del arcipreste. La moza de VI se halla rodeada de un preciso contexto político y fronterizo que singulariza la composición. Y finalmente la vaquera de VII aparece en compañía de otros pastores lo que tal vez determina la falta de acción de unos versos que tienen un tono predominantemente lírico (lo fundamental es la valoración por parte del poeta de la belleza femenina) como igualmente desaparece el diálogo en la serranilla VIII.

De manera consecuente estas distintas actitudes y circunstancias determinan el diferente desenlace final. En este sentido resulta un tanto sorprendente, y quizá más justificable en la línea de las serranas del arcipreste, que en I el viajero permanezca con la pastora a lo largo de todo el mes de febrero, y menos singular resulta el rechazo de II y VII, la falta de acción de III y VIII, o los gozosos finales de IV y V. Y me parece innecesario insistir en cómo Santillana dulcifica tanto el motivo del brusco encuentro de V planteado bajo la metáfora *lucha ≈ amor*, como idealiza los rasgos de VII, en su tendencia a supeditar lo narrativo a lo lírico y contemplativo.

El otro aspecto que imprime unidad al corpus de sus serranillas está dado en la composición VIII⁴³. Se trata una vez más de una variante novedosa que de algún modo entronca, funcionalmente, con el sistema que hemos visto desplegado por Guiraut Riquier páginas atrás. Para precisar la belleza de la «moça lepuzcana» el viajero se manifiesta abiertamente identificado con el poeta y hace referencia a composiciones precedentes:

*Yo loé las de Moncayo
e sus gestos e colores,
de lo qual non me retrayo;
e la moçuela de Bores;
pero tal filosofía
en toda la Sumontana
cierto non se fallaría,
nin fue tan fermosa Yllana.
De la moça de Bedmar,
a fablarvos çiertamente,
razón hove de loar
su gracia e buen continente;*

Las expresiones que subrayo intensifican la comunicación que el autor establece de manera directa con el receptor coetáneo⁴⁴ respecto a la totali-

⁴³ Ya MIGUEL ANGEL PÉREZ PRIEGO ha señalado con precisión: la continuidad dentro de una cronología que la composición de las serranillas implica; el cuidado que Santillana le imprime a su ordenación; «la alternancia equilibrada de motivos artísticos»; el valor de «serranilla de recapitulación» que tiene la composición VIII; el carácter de «ciclo poético» que forman la totalidad. Ver *Poestas completas*, cit., pp. 15-17.

⁴⁴ MIGUEL ANGEL PÉREZ PRIEGO: *Poestas completas*, cit., señala incluso la «ejecución ante

dad de las composiciones precedentes que se adscriben al género. El autor ha encontrado un nuevo procedimiento para ponderar la belleza de la nueva serrana, y una fórmula con cierto valor conclusivo respecto a la práctica anterior a la que regresa y hace nuevamente presente, como supliendo la memoria acumulativa del receptor, lo cual implica una valoración global del camino recorrido de manera análoga al sistema cerrado de referencias establecido años atrás por Guiraut Riquier. El procedimiento que despliega aquí Santillana está en función de alabar a su dama, que excede en belleza y virtudes a todas las posibles serranas y, lo que es más importante, a todas las posibles damas:

mas tanpoco negaría
la verdad: que tan loçana
aprés la señora mía,
non vi dona nin serrana.

con lo cual entramos de nuevo en la órbita de la canción, en el sistema convencional del mundo cortés también aludido en la serranilla VI, donde el poeta se manifiesta preso en otra voluntad, en otro amor, que le impide gozar del encuentro.

Tras el valor conclusivo de VIII, las dos composiciones siguientes las escribe Santillana en colaboración alternada con otros autores, evidenciando ese tono de juego poético, que estaba en los orígenes, y que la crítica ha señalado, en el caso de Santillana, con una presencia revitalizada⁴⁵.

En el nuevo contexto literario en que nos encontramos parece claro que la momentánea aventura con la pastora, desde la perspectiva de la fidelidad debida a la dama, no siempre encuentra justificación. La negativa por parte del poeta a aprovechar la ocasión es ya algo bastante generalizado, y en este proceso la rotunda conclusión de Santillana me parece decisiva. Lejos ya de las convenciones que sustentaron la cultura provenzal, lejos de los consejos del capellán Andrés, la pastora se valora ya también como persona (al margen de un mundo donde sólo la dama casada tenía entidad social suficiente) hasta el punto de que el poeta pueda prometer o proponer a la pastora hacerse él también pastor, como expresa Santillana en IV, o como veremos hará Francisco de Figueroa para unirse a su pastora renacentista. Así pues, en un contexto literario donde ya se ha generalizado la identificación del caballero con el poeta, no suele

un auditorio palaciego, al que en ocasiones se dirige expresamente el poeta (...) lo que asimismo les confiere un cierto tono confidencial y cómplice» (p. 19, ed. cit.).

⁴⁵ Este carácter de juego del género, como ya señalé, es una opinión unánimemente aceptada por la crítica y que es común, por lo tanto, al mundo cortés y al mundo cancioneril, en un compartido placer por la emisión-recepción de la conquista fácil, de la aventura ocasional.

ser frecuente la negativa por parte de la pastora; cuando esta se produce, se da, como en Carvajal, de común acuerdo:

Si lealtad non me acordara
de la más lynda figura,
del todo me enamorara:
tanta ui su fermosura.

Dixe: «¿Qué queréys mandar
sennora, pues soys casada
que uos non quiero enoiar
nin offender mi enamorada?»

Replicó: «Yd en buena hora,
non cures de amar uillana,
pues seruis a tal sennora,
non troques seda por lana,
nin queráys de mí burlar,
pues sabéys que só enaienada»⁴⁶.

donde son muchas las justificaciones que vienen a sustituir a la caprichosa negativa de algunas pastoras provenzales. Creo que resulta muy evidente el nuevo marco literario y cultural en el que el texto se sitúa, donde además el proceso de acortamiento de la serrana se evidencia no sólo por el tratamiento de «sennora» que recibe, sino por la razonada negativa que desde ambas perspectivas los personajes exponen. Como ya la crítica ha señalado con las serranas de Carvajal estamos ante las dos siguientes posibilidades: «la descripción caricaturesca de la serrana, que aleje el deseo del amor (...) o bien la estilización y conversión de la serrana en una verdadera dama de Corte, en cuyo caso ya posee la cualidad esencial para ser amada»⁴⁷.

De la hegemonía de las dos diferentes alternativas que circulan ya por el panorama de la lírica hispánica, la serrana del arcipreste y la serrana o serranilla del marqués, un poeta como Pedro de Escavias elige también, alternativamente, rasgos de una y otra, con la expectativa que ello supone para el receptor. Sobre una ambientación decididamente agreste (el puerto y la serrana que sale al encuentro del poeta) se destaca la actitud resueltamente cancioneril del poeta:

⁴⁶ Para el texto de CARVAJAL sigo la edición del *Cancionero de Estúñiga*, ed. paleográfica de Manuel y Elena Alvar (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981), composición 108, pp. 234 y ss.

⁴⁷ NICASIO SALVADOR MIGUEL: *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga* (Madrid: Alhambra, 1977), pp. 63-69, donde el crítico precisa además el carácter narrativo de las serranas del autor, su ambientación en tierras italianas, la tradición múltiple que confluye en Carvajal, y cómo de un modo análogo a lo señalado en Santillana, la composición IV funciona como «colofón al resto de las serranillas».

Legando cansado yo
al puerto de Peralosa,
vna serrana hermosa
al encuentro me salió.

No le do mayor loor
sólo por no ynjuir
la que me puede mandar
y tiene por servidor,
mas tan bien me pareció
y tan desenbuelta y donosa
que mi firmeza dubdosa
y alterada sse paró.

Viéndome venir asý
más triste que plazentero
«Y a vos», dixo, «Cavallero,
¿quién vos traxo por aquí?
¿o qué senda vos guió
por esta sierra fragosa
por la qual andar no osa
quien en ella sse crió?»

Cuán cortesmente yo pude
rrespondí: «de mi venida
otra presona naçida
no es causa, sý Dios mayude,
saluo amor que me prendió,
por do mi vidafanosa
después acá no rreposa
ni jamás no rreposó»⁴⁸.

La serrana, que se muestra comprensiva ante la tristeza del caballero, le ofrece hospitalidad por una noche y el caballero acepta, con la condición siguiente y el desenlace imprevisto:

Yo acebto vuestra graçiosa
profierta con vna cossa:
de no errar a cuyo sso».

Y aquella noche con ella
alverguén cama de heno
do tuve tal tenpre y freno
quella se quedó donzella
qual su madre la parió
pero creo que sañossa
porque no me dixo cosa
al partir ni me miró.

⁴⁸ Sigo el texto ofrecido por FRANCISCO DE UHAGÓN: «Un cancionero del siglo xv...», cit., donde el crítico señala la actitud de fidelidad del caballero hacia su dama; la ausencia de rasgos realistas y las notas personales del rechazo del caballero incondicionalmente fiel a la señora de la canción.

Lo excepcional de este desenlace, después del recorrido realizado por el género, estriba sobre todo en la actitud despejada de la serrana que le vuelve la espalda a la mañana siguiente al caballero, sin responder a su despedida cortés. Una actitud en absoluto convencional que demuestra las posibilidades aún no agotadas del género.

En la línea resolutive de la idealización se situará el renacentista Francisco de Figueroa, con quien penetramos en una cronología y sensibilidad poéticas diferentes, que escapan por lo tanto a la intención de estas líneas. La conformación estructural e intencional de su canción IV «Sale la Aurora de su fértil manto»⁴⁹ pone en evidencia la presencia ya de dos pastores (el poeta-pastor⁵⁰ y su «dulce pastorcilla») que tras una previa cita se encuentran al amanecer, en una naturaleza que, desde la percepción del poeta, aparece transformada por obra de la presencia femenina, cuya belleza anima y da vida a todos y cada uno de los componentes del paisaje que participa ya, en otra dimensión, de los sentimientos, no sólo de la acción de los personajes. Figueroa lleva a cabo una sutil estilización del género de la pastorela en clara contaminación con la canción⁵¹, ennobleciendo, como Cavalcanti, una herencia de lejana ascendencia y que, no obstante, encuentra motivaciones propias en cada contexto que estimulan su tratamiento. Ahora es el motivo pastoril lo que justifica y determina el encuentro, un motivo que, como es sabido, encontrará profundas raíces en la literatura del Renacimiento.

Universidad Complutense

⁴⁹ Cito por FRANCISCO DE FIGUEROA: *Poemas* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1943).

⁵⁰ La alternativa de la dama que se ofrece a un pastor la constata EDUARDO M. TORNER: *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966), pp. 260 y ss. Es evidente que el entronque popular vivifica de manera notable la andadura del género, y ya en el cauce de la lírica catalana J. M.^a Casas Homs ha señalado cómo el género de la pastorela se hace popular, adquiriendo una frescura, una espontaneidad notables, con insólitas variantes dignas de consideración. Ver JOSÉ M.^a CASAS HOMS: «Persistencia de la pastorela en la poesía popular catalana», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XX, 1947, pp. 171-196.

⁵¹ Un preciso análisis de la estructura de la pastorela-canción de Figueroa puede verse, valorada dentro del contexto renacentista, en el espléndido libro de ANTONIO PRIETO: *La poesía del siglo XVI*, I (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 234 y ss.