

## La pastorela medieval francesa y su posteridad<sup>1</sup>

### RESUMEN:

*La intención de este artículo es ofrecer una visión de la pastorela, y mostrar cómo se ha desarrollado el género hasta nuestros días. Será esencial mostrar los vínculos que tiene con la tradición medieval occitana de la pastorela, que, comenzando con Marcabru, resultan evidentes desde la primera mitad del siglo doce, unos 70 años antes de la primera pastorela que podemos datar. Partiendo de la temática básica del caballero y la campesina, evoluciona hacia un modo dramático, y, seguidamente, hacia una forma en la que predomina la música. Con el surgimiento de la ciudad, se traslada el énfasis a la vida de los pastores, resaltando la pureza de la vida del campo. Hay una evolución que, desde el siglo XV, convierte la pastorela en pastoril, y, toda vez que retiene un énfasis en lo aristocrático, también desarrolla una tradición popular.*

*Sin embargo, la pastorela no está muerta, y ciertas obras, como el Don Juan de Molière, muestran una atracción hacia el plan característico del original, como hace Janot et Catin de La Fontaine. En el siglo XIX, los poetas simbolistas, como Baudelaire y Nerval muestran su fascinación por la dama desconocida con la que se encuentran mientras caminan por la calle, y Zone de Apollinaire, que hace gala de una notable similitud con la canción Rita, Rita, meter-maid de los Beatles, una*

---

1 “Deseo dar las gracias a la Profa. Rosa M<sup>a</sup>. Medina Granda (Área de Filología Románica-Universidad de Oviedo) por la traducción castellana de este trabajo” (Prof. Peter T. Ricketts).

Este texto recoge la conferencia impartida por el Prof. Ricketts, en la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Oviedo, el 26 de octubre de 2011.

*verdadera pastorela en sí misma. Finalmente, la deliciosa Les Sabots d'Hélène de Brassens, en su escenario rural, demuestra la tenacidad de la tradición original, con un retorno a la inocencia de la campesina, la pastora.*

**PALABRAS CLAVE:** Pastorela,, literatura medieval francesa, literatura occitana, literatura cortés, tradición popular.

**ABSTRACT:**

*The intention of this paper is to give an account of the pastourelle, and to show how the genre has developed up till the present day. It will be essential to show the links it has with the Medieval Occitan tradition of the pastorela, which, beginning with Marcabru, is in evidence from the first half of the twelfth century, some 70 years before the first dateable pastourelle. From the basic theme of the knight and the peasant girl, it evolves into a dramatic mode, and, thereafter, into a form in which music dominates. With the rise of the city, the emphasis shifts to the life of the shepherds, pointing up the purity of country life. There is an evolution which, from the 15<sup>th</sup> century, converts pastourelle to pastorale, and, while retaining an aristocratic emphasis, it also develops a popular tradition.*

*However, the pastourelle is not dead, and certain works, such as Molière's Dom Juan, show an attraction to the typical plan of the original, as does La Fontaine's Janot et Catin. In the 19<sup>th</sup> century, the symbolist poets, such as Baudelaire and Nerval show their fascination for the unknown lady whom they come upon as they walk through the street, and Apollinaire's Zone, which exhibits a remarkable similarity to the Beatles' song, Rita, Rita, meter-maid, itself a true pastorela. Finally, Brassens' delightful Les Sabots d'Hélène, in its rural setting, demonstrates the tenacity of the original tradition, with a return to the innocence of the peasant girl, the pastoure.*

**KEYWORDS:** pastourelle, medieval French literature, Occitan literature, Poetry Courtly Love, popular tradition.

Decidir el tema de esta conferencia era mi primera tarea, con el fin de informar así como de conversar con este público distinguido acerca del dominio de la cultura europea del que me ocupo especialmente.

Dado que soy en primer lugar medievalista y después romanista, mi intención era que el contexto en el que situase esta conferencia fuera la Edad Media, y que el tema se centrara en la literatura medieval francesa, pero mi intención era asimismo no dejar de lado la literatura occitana. En particular, me parecía interesante demostrar el estrecho vínculo existente entre la literatura cortés y la literatura popular, estos dos grandes registros socio-políticos; y, deseaba, finalmente, y en la medida de lo posible, poner de relieve los vínculos que aún hoy permiten relacionar la Edad Media con los tiempos presentes.

Hablar de la Edad Media supone irremediablemente hablar de la clase dirigente. Así las cosas, la literatura medieval debe ser considerada como un reflejo de las preocupaciones de la Corte, y de aquellos que se vinculaban a ella con el fin de lograr fortuna y renombre. Según Raymond Cormier, la literatura cortés “almost always seems to derive from a quasi-elitist, aristocratic, intellectual and learned tradition” (cast.: ‘casi siempre parece proceder de una tradición cuasi-elistista, aristocrática, intelectual e instruida’). No existe ningún beneficio por cantar a los pobres: muy por el contrario, el sistema de patrocinio ha contribuido a la existencia de poetas que se consagraban a la instrucción y al entretenimiento de un rey o de un príncipe, y de sus familias. Sin embargo, esto no quiere decir que la Corte fuese necesariamente reflejada desde el prisma de una mirada atenta y directa: la mayoría de las veces esa óptica será la de la ilusión, como sucede en el mundo al revés de *Aucassin et Nicolette*, pero la inspiración será la de la Corte.

Habida cuenta de estos fines que me había propuesto desde un principio, la pregunta era: ¿dónde encontrar un tema que pudiera satisfacerlos? Quería que el objeto de esta conferencia tuviese un atractivo universal, en la medida en que pudiera contemplar algunos aspectos fundamentales de nuestra existencia: la alegría, el deseo, e incluso la pasión. Asimismo deseaba que pudiésemos descubrir todos juntos los puntos de contacto entre nuestras preocupaciones y nuestro

vínculo con la cultura francesa. En este caso, el tema se impuso: se trataría de la historia de una campesina, que lleva a su rebaño a pacer a un campo; un caballero que pasa por allí intenta seducirla, y unas veces fracasa y otras obtiene éxito en el intento. Este tema ha dado nombre a un género, común a la literatura francesa y a la de otros países europeos: me refiero a *la pastourelle* o bien en occitano a *la pastorela* –distinción que mantendré para referirme respectivamente a la Francia del Norte y a Occitania.

Respecto al término *pastourelle*, conviene hacer la siguiente precisión: la mayoría de los escritores supone que la campesina que lleva a pacer a sus corderos es, por tanto, una pastora, mientras que en otras ocasiones se indica claramente que esta joven guarda el ganado y que los rebaños, en aquellos tiempos, eran por lo general mixtos –ovinos, bovinos y demás mezclas. De hecho, en la *Doctrina de Compondre dictats*, Raimon Vidal dice así:

Cit. 1.

Si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber: si t'acostes a pastora e la vols saludar o enquerer o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar o parlar li vulles. **E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que guardara; e aquesta manera es clara assatz d'entendre.** E potz li fer .vi. o .viii. cobles, e so novell o so estrayn ja passat.

(Cast.: “Y puedes darle otro nombre diferente al de pastora, según el tipo de animales que guarde; y esta forma de proceder es bastante fácil de comprender”.)

Raimon Vidal no denomina a este género *pastorela* sino *pastora*, y, en su definición, dice:

Cit. 2.

**Pastora es dita per ço pastora cor pren nom lo cantar de aquella persona de qui hom lo fa; e pot esser dita pastora si la persona garda oveylles o oques o porchs o d'altres diverses bestiars.**

(Cast.: “Se la denomina *pastora* pues la canción toma el nombre de la persona acerca de quien es compuesta; puede llamarse asimismo *pastora* si la persona en cuestión cuida una grey u ocas o cerdos u otros animales diversos.”)

Lo que prueba que, con independencia del tipo de animales, se puede llamar siempre a su guardiana *pastora*.

Guilhem Molinier, en la redacción T de las *Leys d'amors*, sin excluir la posibilidad del término genérico *pastora*, enuncia toda una gama de composiciones:

Cit. 3.

**E d'aquesta pagela son vaquieras, vergieras, porquieras, auquieras, crabieres, ortolanas, monjas, et enayssi de las autras lors semblans.**

(Cast.: “Y de este género son las vaqueras, las jóvenes que trabajan en un huerto, las porqueras, las que cuidan gansos, las jardineras, las religiosas, y otras semejantes.”)

Parece claro que, cuando Molinier utiliza la mención “religiosas”, se refiere a sub-géneros o a poemas que dan cuenta de una situación semejante. Sin embargo, los críticos modernos han adoptado estas categorías.

Por su parte, William Paden, en su obra magistral sobre la pastorela, investigó sin éxito una posible tradición bien consolidada de la pastora. Y hace constar algo que ya hemos esbozado aquí, a saber que la realidad no se reduce a los rebaños únicamente compuestos de corderos. Y lo que es más, afirma que no se encuentra, ni en francés ni en occitano, mención alguna de

la palabra *pastora*, y con mayor motivo de la expresión *pastorela* en occitano. Por todos estos motivos piensa que los pastores eran hombres. La forma *pastora* habría aparecido, mediante la afijación de una *-a* final, en la composición de Marcabré (compuesta hacia el año 1130), 'L'autrier jost'una sebissa'. Parece, por tanto, que este personaje emanaría de otra fuente.

No voy a detenerme, sin embargo, en las posibles influencias. Tan sólo diré que Paden avanza algunos casos significativos que tienen su origen en la cultura religiosa, por ejemplo en la vida de Santa Margarita, mártir y virgen, quien, tras ser expulsada por su padre por su conversión, se fue a vivir con su nodriza cristiana y cuidó de los corderos. Olibrio, gobernador de Antioquía, la descubre un día cuidando sus ovejas, y la desea e intenta seducirla o incluso desposarla. Ante el rechazo de ella, él la condena al suplicio y por ello es decapitada.

Es preciso detenerse un momento en el poema de Marcabré, que no se puede denominar *pastorela*, históricamente hablando, pues el género sólo se estableció como tal con posterioridad. Sin embargo, este poema prototípico reúne muchas de las características de las luego llamadas *pastorelas*, pues el personaje de la joven, llena de sentido común y cautelosa a la hora de hablar, reviste una importancia acrecentada si la consideramos como dotada de una percepción espiritual por el hecho mismo de ser una pastora. Ella invoca a Dios en el poema, y, hecho aún más significativo, menciona asimismo a su ama de cría. No es esperable que una campesina sin más pudiera tener derecho a tener una nodriza, como si fuera de origen noble, y por ello Paden considera que se puede ver en este caso una alusión a Santa Margarita. Es posible establecer una relación general entre el poema de Marcabré y el relato de la vida de Santa Margarita, dentro de un desarrollo que, a expensas de un sistema ético, afirma la moralidad de la joven y condena la infamia del hombre.

Ciertos poemas, *pastorelas* y *pastourelles*, reproducen este enfoque, aunque se puede hablar de un grupo marcabruniano.

Existen incluso ecos textuales del poema prototípico, por ejemplo:

Cit. 4.

**“per so m’auretz per soudada  
al partir : bada, fols, bada,  
en la muz’ a meliaina!” (PC 293, 30 vv. 54-56)**

(Cast.: “Tendréis por recompensa al marcharme: ‘pásmate, bobo, pásmate, y un plantón a mediodía! [trad, Martín de Riquer, *Los trovadores*, Ariel, Barcelona, 1983, p. 183]”)

que se traduce en una *pastourelle*,

**Fols musairs, museis enqui!**

(Cast.: “Tonto que bostezas con la boca abierta, bosteza ahora!”)

Un segundo grupo, más típico de la *pastourelle*, muestra al hombre vencedor. En un poema que es típico, la pastora exclama:

Cit. 5.

**“Bele douce mere Dé,  
gardez moi ma chastée!”**

(Cast.: “Querida y dulce madre de Dios, proteged mi castidad!”)

justo antes de que el hombre la posea por la fuerza, y a continuación se vaya cantando:

**“Par les sainz Dieu, douce Margot,  
il a grant paine en bien amer!”**

(Cast.: “Por todos los santos de Dios, dulce Margot, qué difícil resulta el verdadero amor.”)

Posteriormente, en otro poema, la joven promete ser fiel a Robinet el hijo de la ama María, pero el narrador nos la muestra acostada y realizando el acto, sin que ella ofrezca la más mínima resistencia, y cuando él se va, ella le encomienda al “Hijo de Santa María”.

Pero leamos juntos una *pastourelle* completa, para que Ustedes puedan captar mejor el tono y el contenido a través de este texto:

Cit. 6

<p>En mi forest entrai l'autrier pour moi deduire et solacier, si truis pastore gente; aigniax gardoit en un vergier desouz l'onbre d'une ente.      5</p>	<p>Cast.: Me adentré en el bosque el otro día para divertirme y entretenerme, y encontré a una gentil pastora; ésta guardaba sus corderos en un huerto a la sombra de un árbol injertado.</p>
<p>N'avoit sourcot ne peliçon ne guimplete ne chaperon, toute estoit desfuble: blanche ot la gorge et le menton plus que noif seur gelee.      10</p>	<p>Ella no llevaba ni blusa ni pelliza ni camión bordado ni capucha, e iba completamente escotada: su garganta y su mentón eran más blancos que la nieve helada.</p>
<p>Seule sans compaignon estoit, en sa main un baston tenoit; a haute voz s'escrie: une chançonete disoit, mes ne mi savoit mie.      15</p>	<p>Estaba sola, sin compañía, y en la mano llevaba un cayado; exclamaba algo en voz alta: cantaba una cancioncita pero apenas la reconocí.</p>
<p>Lez li m'assis desouz l'arbroi, puis dis: "Pastoure, entent a moi, si ne t'esmaie mie: se tu veus fere riens pour moi, de toi ferai m'amie".      20</p>	<p>Me senté a su lado, sobre la espesa hierba, Después le dije: "Pastora, escúchame, y no sientas miedo: si tú quieres hacer algo por mí, yo haré de ti mi amiga"</p>



Franc chevalier, lessiez m'ester; je n'ai cure de vo gaber; vez ci la nuit obscure, lessiez moi mes aigniax garder; de vostre gieu n'ai cure". 25	Noble caballero, dejadme tranquila; no estoy interesada en vuestro ardid; la noche tenebrosa se acerca, permitidme que guarde mis corderos; no me interesa vuestro juego.
Quant je l'oi ensi parler, lez li m'asis sanz arester; par les flans l'ai saisie, tant la besai et acolai qu'ele devint m'amie. 30	Cuando la escuché hablar así me senté a su lado sin demora, la cogí por los costados, y le besé en la boca y la abracé de tal manera que se convirtió en mi amiga.
ANONYME	

Esta *pastourelle* anónima data casi con total seguridad de los primeros años del siglo XIII, y es representativa de este segundo grupo en el que, aunque la joven protesta, el hombre termina por poseerla. El punto de vista es ciertamente el del hombre.

La primera *pastourelle* que se puede datar con certeza, está compuesta por Jehan Bodel justo antes de 1200, y se caracteriza por los dos grandes argumentos, de estrofa a estrofa. El hombre ha prometido ir a buscar uno de los carneros, que había sido robado por un lobo, si ella, la joven, prometía dejar a su amante, Robin. El hombre regresa con el carnero en espera de su recompensa, pero en ese momento la joven llama a Robin. El hombre se da cuenta de que ha sido engañado y reivindica sus derechos. La joven protesta y dice que ha prometido ser fiel a Robin y que se sentiría avergonzada si éste la encontrase con otro hombre, pero en ese momento el hombre se abalanza sobre ella y la posee. Robin oye los gritos de su amiga, se acerca y ve lo que ha sucedido. Le dice a la joven que lo ha engañado, y a continuación se va.

Encontramos, pues, diversas fórmulas diferentes: el tono del poema cambia según la actitud de uno o de los dos

protagonistas, pero también, y dado que el hombre insiste falsamente en su amor por la joven, el requerimiento de amor será realizado con diferentes ofrecimientos. El hombre hablará de un vínculo permanente o bien de hermosos vestidos o de otro tipo de regalos. Por lo que se refiere al proceso de seducción, en la tradición francesa, éste se consigue, en 120 *pastourelles*, la mitad de las veces. Por el contrario, en el lado occitano, en el que tenemos alrededor de 30 ejemplos de *pastorelas* (dependiendo de los criterios adoptados, Audiau registra 24, mientras que William Paden admite algunas más), el protagonista sólo logra el éxito en el 20% de los casos.

Como ya he dicho, el punto de vista es el del narrador, quien participa en la escena. Dicho de otra forma, el autor nos recuerda que él adopta una *persona* diferente para contar la historia, cosa que ofrece la ventaja de garantizar la imparcialidad del lector respecto a los dos personajes.

Sin querer alejarme demasiado del tema central que nos ocupa, me siento en la obligación de mostrarles el poema de Marcabré, "L'autrier jost'una sebissa" (cast.: "el otro día, cerca de un seto"), pues es el más antiguo ejemplo en cualquier lengua vernácula y sin duda el prototipo de este género, al menos en el caso de Francia. Junto a las informaciones que hemos ya referido hasta el momento, este poema puede ayudarnos a responder a dos cuestiones fundamentales y que conciernen el origen del género y a la intención originaria de los poetas que lo han practicado.

Cit. 7.

L'autrer jost'una sebissa  
 trobei tozeta mestissa,  
 de joi e de sen masissa:  
 si con fillia de vilaina  
 chap' e gonel' e pellissa  
 viest, e camiza traslissa,  
 sotlars e caussas de laina.

5

A leis vinc per la chalmassa.  
"Bella," fiz m' ieu, "res faitissa,  
dol ai car lo fregz vos fissa." 10  
"Segner," so·m dis la vilaina,  
"merce Dieu e ma noirissa,  
pauc o prez si·l vens m'erissa  
c'alegreta·n soi e sana."

"Bella," fiz m' ieu, "douc' e pia, 15  
destortz me soi de la via  
per far a vos compagna,  
c'anc aitals toza vilaina  
non dec ses pareil-paria  
gardar aitanta bestia 20

"Don," fetz ella, "qi qe·m sia,  
ben conosc sen o folia.  
La vostra pareillaria,  
segner," so·m diz la vilaina, 25  
"lai on s'estai, si s'estia,  
car tals la cuid' en bailia  
tener, no n'a mas l'ufaina."

"Bella, per lo mieu veiaire,  
cavalers fo vostre paire 30  
qe·us engenrec en la maire  
car fon corteza vilaina.  
On plus vos gart m'es bellaire,  
et ieu per lo joi m'esclaire —  
si·m fossetz un pauc umana." 35

"Don, tot mo ling e mon aire  
vei revertir e retraire  
al vezoig et al araire,  
segner," so·m diz la vilaina,

“qe tals si fai cavalgaire           40  
 qe deuri’ atretal faire  
 los seis jorns en la setmana.”

“Bella,” fiz m’ieu, “gentils fada  
 vos faizonec cant fos nada:  
 fina beutat esmerad’ a           45  
 e vos, corteza vilaina;  
 e seria-us ben doblada  
 ab sol un’atropellada,  
 mi sobra e vos sotraina.”

“Segner, tan m’avetz lauzada       50  
 qe tota-n soi enoiada.  
 Pos em pretz m’avetz levada,  
 segner,” so-m dis la vilaina,  
 “per so m’auretz per soudada  
 al partir: bada fols, bada,       55  
 en la muz’ a meliaina!”

“Toz’, estraing cor e salvatge  
 adomesz’ om per usatge.  
 Ben conosc al trespasatge  
 d’aital tozeta vilaina           60  
 pot hom far ric companiatge,  
 ab amiatat de paratge,  
 se l’us l’autre non engana.”

“Don, om cuitatz de folatge  
 jur’ e pliu e promet gatge.       65  
 Tant fariatz omenatge,  
 segner,” so-m dis la vilaina,  
 “mais ieu, per un pauc d’intratge,  
 non vuoil jes mon pieuzelatge  
 chamjar per nom de putana.”   70

“Bella, tota criatura  
revertej’ a sa natura.  
Pareillar pareillatura  
devem, eu et vos, vilaina,  
a l’ombra lonc la pastura 75  
car plus n’estaretz segura  
per far pareilla dousaina.”

“Don, hoc; mas segon drechura  
encalz fols sa folatura,  
cortes cortez’aventura, 80  
e·l vilas ab sa vilaina,  
qu’en tal luec fa senz frachura,  
don om non garda mezura:  
so ditz la genz cristiana.”

“Toz’, anc de vostra figura 85  
non vi una plus tafura  
en tota gent christiana.”

“Don, lo chavetz nos aüra  
qe tals bad’ a la penchura  
c’autre n’espera la maina.” 90

(Trad. Cast. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, I, 1983, pp. 180-184:

(1)“El otro día, cerca de un seto, hallé a una humilde pastora, repleta de alegría y de discreción. Era hija de villana: vestía capa, saya y pelliza, y camisa de terliz, zapatos y medias de lana”.

(2)“Fui hacia ella por el llano: <<Bella>>, le dije, <<hechicera criatura, siento mucho que el frío os punce.>> <<Señor>>, dijo la villana, <<gracias a Dios y a mi nodriza poco me importa que el viento me desgreñe, pues estoy contentita y sana.>>”

(3)“<<Bella>>, dije yo, <<ser cariñoso, me he apartado de mi camino para haceros compañía; pues una moza campesina como vos no debe apacentar sin parejo aparejamiento tanto ganado en esta tierra solitaria.>>”

(4)“<<Señor>>, replicó ella, <<quienquiera que yo sea, sé bien distinguir lo sensato de lo necio. Guardad vuestro aparejamiento, señor>>, dijo la villana, <<para las ocasiones en que cuadre, pues los hay que se creen dominar, y todo se reduce a jactancia.>>”

(5)“<<Bella, a mi juicio, vuestro padre fue caballero, quien os engendró en vuestra madre, pues fue una cortés campesina. Cuanto más os miro, más hermosa me parecéis, y por vuestro gozo me regocijo; ¡ojalá fuerais un poco benigna!>>”

(6)“<<Señor, todo mi linaje y mi familia veo que va y vuelve de la podadera del arado, señor>>, dijo la villana, << pero hay quien, echándoselas de caballero, debería hacer lo mismo los seis días de la semana.>>”

(7)“<<Bella>>, dije yo, <<una gentil hada os dotó, cuando nacisteis, de una acrisolada hermosura, superior a la de cualquiera otra campesina; y os sería aumentada el doble si me viera una vez yo encima y vos debajo `[de mí].>>”

(8) “<<Señor>>, me habéis adulado tanto que sería muy enviada. Por haber elevado tanto mi mérito, señor>>, dijo la villana, <<tendréis por recompensa al marcharos: ¡Pásmate, bobo, pásmate!, y un plantón a mediodía.>>”

(9) “<<Moza>>, el corazón esquivo y arisco se doma con el uso. He aprendido en el intervalo que con una moza villana como vos se pueden hacer muy buenas migas, con amistad cordial, con tal de que el uno no engañe al otro.>>”

(10) “<<Señor, el hombre acuciado por la necesidad jura, ofrece y promete prenda. Así me rendiríais homenaje, señor>>, dijo la villana, <<pero no quiero, a cambio de un mezquino peaje, mudar mi doncellez por el nombre de ramera.>>”

(11) “<<Bella, toda criatura vuelve a su naturaleza. Vos y yo, villana, debemos aparejar una pareja, de escondidas, lejos de los pastos, donde estaréis más segura para hacer la cosa dulce.>>”

(12) “<<Señor, sí; pero, como es justo, el necio busca la necesidad; el cortés, la cortés aventura; y el villano, a la villana. Dice la gente vieja: <<allí el juicio hace falta, donde no se guarda la medida: eso dice la gente cristiana.>>”

(13) “<<Moza, no vi [nunca] otra de vuestro talle tan bellaca como vos ni de corazón tan traicionero, en toda la cristiandad.>>”

(14) “<<Señor, la lechuza os augura que mientras uno se emboba ante las apariencias, otro espera el provecho.>>”

Este poema presenta, en lo que se refiere a sus aspectos fundamentales, algunas características que comparte con otros ejemplos de este género, y de las cuales es en cierta medida responsable. Su originalidad, debida a Marcabré, no reside en el hecho de que la joven es más viva, más traviesa y más digna de respeto que el hombre, sino sobre todo, en que ella rechaza los argumentos de éste, esbozando una visión del mundo que es la de Marcabré. Desde este momento, la joven se erige en la portavoz del poeta. El punto de vista del hombre es síntoma del deseo carnal que intenta ocultar tras un ligero velo de conducta cortés. Sus acciones, sin embargo, nos llevan a creer que él es estúpido, y que actúa así pues ésa es su naturaleza. Es sabido que los teóricos medievales indican que no merece la pena intentar cambiar la naturaleza de un ser, sea éste corrupto o perezoso, y, en inglés decimos: ‘He is no better than he ought to be!’.

La joven lo llama <<senher>> o <<Don>>, pero ella nos hace creer que la conducta del hombre no es la que corresponde a un bien-nacido. Se refiere a él cuando ella dice que algunos pretenden ser caballeros, pero que para ser cierto esto ellos deberían mantener esta conducta los restantes seis días de la semana. No sabemos con seguridad si él es un impostor o no:

un villano vestido de caballero o bien un caballero dotado de un alma de villano, y a quien la joven hace de rabiarse. Él parece ser el *cortés*, el galán cortés, a quien ella recomienda buscar una aventura cortés y así dejarla a ella en paz, a ella que busca una relación permanente y fundada en el amor. Este tema es, por supuesto, el que François Villon, en el siglo XV, trató en su parodia de la vida de la Corte, la “Ballade de la Grosse Margot”.

Cit. 8.

Ventre, gresle, gelle, j'ay mon pain cuit.  
 Je suis paillard, la paillarde me suit.  
 Lequel vault mieux? Chacun bien s'entresuit.  
 L'ung l'autre vault; c'est a mau rat mau chat.  
 Ordure amons, ordure nous assuit; 35  
 Nous deffuyons honneur, il nous deffuit,  
 en ce bordeau ou tenons nostre estat.

(Cast.: “Aunque haga viento, granice, hiele, tengo mi vida bien afianzada [lit. tengo mi pan cocido]. Pues soy libertino, y tengo una libertina al lado. ¿Qué es mejor? El bien del uno se acomoda al del otro. Uno equivale al otro; para una mala rata siempre hay un mal gato. A nosotros nos gusta la basura, y la inversa sucede lo mismo. Nosotros huimos del honor y él nos rehúye, en este burdel donde tenemos nuestra corte.”)

Lo esencial del pensamiento de Villon se encuentra resumido muy sucintamente en esta estrofa, y nos acerca un poco más al camino que Marcabré ha recorrido en parte. Villon no ve diferencias entre él mismo y su muchacha en el burdel, y el rey en su palacio, ese rey que es capaz de comportarse también como un “paillard” (cast. ‘libertino’). El orden natural les asigna un lugar, y ellos adoptan una actitud que conviene a su condición. La campesina de Marcabré hace lo mismo, pues Marcabré ve en la filosofía del pueblo una fuente de bien según los preceptos de la naturaleza, cosa que no observa en el pensamiento entrecortado de la doctrina de la *fin’amor*.



Ha llegado el momento de plantear una pregunta central, puesto que esta charla tiene como objetivo tratar de la evolución de la *pastourelle* hasta nuestros días. No será fácil trazar el hilo conductor, bruscamente interrumpido o enredado con otros hilos, y la *pastourelle* es un género cuya complejidad no sólo reside en sus orígenes sino también en su posteridad, extremadamente compleja. Los géneros que se disputan el honor de ser su origen son, en primer lugar, la poesía bucólica del latín clásico, fundada sobre un relato en verso de Teócrito y encontrada más tarde en las Églogas de Virgilio. A continuación, se ha evocado la influencia del *Cantar de los Cantares* de la Biblia, que, a partir del s. IX, inspiró una poesía amorosa de una gran intensidad en el dominio del amor divino y humano. Entre los poemas que pertenecen a esta tradición, el que se asemeja más a la *pastourelle*, y está escrito en latín, es la *Invitatio amice*, cuyos personajes son un joven y una joven. La intriga es una tentativa de seducción y la estructura narrativa presenta la forma de un diálogo donde los distintos puntos de vista son alternados. Pero como la *Invitatio amice* no está datado, podría darse el caso de que este poema sea una imitación de la tradición vernacular. Tal era el caso, por ejemplo, de Walter de Châtillon, que escribía en latín, y cuya actividad poética se sitúa entre 1166 y 1184.

No parece que el poema de Marcabré sea el prototipo del que deriva la tradición de la *pastourelle*. Han debido de existir antes otros poemas, más populares, y más próximos al ejemplo de la *pastourelle* francesa que hemos leído. En este caso, Marcabré sería menos un innovador que un poeta que, por su originalidad, ha creado una moda que ha sido seguida por otros poetas. Él simplemente habría adaptado una fórmula tradicional para transmitir su mensaje consistente en reivindicar el poder benéfico de la naturaleza frente a la hipocresía corruptora del sistema cortés.

Está claro, asimismo, que en la Francia del Norte, donde el número de *pastourelles* conservadas (más de un centenar) sobrepasa de lejos las 25 ó 30 de la tradición del Midi, este género

no sólo ha tenido rápidamente una vida independiente, sino que, lo que es más, ha gozado de una popularidad superior a la de las *pastorelas* occitanas.

Al igual que sucede con la *Chanson de femme* (cast. "Canción de mujer"), con la que la *pastourelle* tiene relaciones evidentes, hay también en ésta última un fundamento en la poesía popular. En la *Chanson*, donde la mujer, abandonada, se lamenta de la desaparición de su amante, muerto o alejado, el tema se presta sin dificultad a su entrada en una tradición más cultivada. En el ejemplo de la *pastourelle*, la joven canta una canción y emite una exclamación. Se trata, sin duda, de un grito de desesperación, y la canción es por ello quizás una canción de mujer.

Vemos, por tanto, que es muy difícil atribuir una sola fuente al género que nos ocupa. Pero queda pendiente una segunda cuestión, más significativa, a saber: si la *pastourelle* es de origen popular, ¿por qué fue introducida en la tradición de la Corte? La respuesta necesariamente será distinta, dependiendo de que hablemos del Norte o del Sur de Francia: el Norte, con su tradición caballeresca vigorosa, y el Sur, que celebra el éxtasis de un amor insatisfecho. Lo que ambos mundos tienen en común, es la actitud que adoptan respecto a las campesinas. En el *De Arte honesti Amandi*, una serie de preceptos que el autor, Andreas Capellanus, ha codificado entre 1174 y 1186, se consagra un capítulo al amor de las campesinas:

Cit. 9.

(Cast.: "Pero, si por casualidad, te interesase hacer propuestas de amor a las campesinas, procura evitar halagarlas en exceso, y si encuentras la ocasión propicia, no dudes en llevar a cabo tus deseos y poseerlas por la fuerza. En verdad te digo que, de otro modo, sería muy difícil que lograses doblegar su aparente fortaleza hasta el punto de que te permitiesen obtener los placeres que esperas de ellas. Al principio, será preciso coaccionarlas

un poco para conseguir que olviden su pudor. Ahora bien, con todas estas recomendaciones no pretendemos incitarte a amar a las campesinas. Simplemente deseamos que, en caso de que de forma imprudente, te vieras inclinado a amarlas, puedas saber qué actitud tomar, a través de estos preceptos.”)

Se ha planteado con frecuencia una cuestión complementaria, a saber, ¿por qué motivo se ha elegido a una campesina como protagonista? El hecho de que se insista constantemente en el oficio de la joven (al fin y al cabo, *pastoure* y *pastourelle* es el nombre genérico) y que ella salude al hombre utilizando los términos ‘Sire’ ou ‘digno caballero’, entre otros, hace pensar que la noción de clase, implícita en la cita de Andreas Capellanus, es muy tenida en cuenta por los poetas. La tesis de Jean-Marie d’Heur, según la cual el hombre no es caballero, sino que representa, sin ningún motivo, la idea del autor como *chevalier-poète*, debe ser desechada. En su opinión, se trata de un género satírico que ‘dénonce par des situations souvent brutales et en termes parfois crus, l’échec partiel du système moral courtois dans sa volonté d’expansion en dehors du milieu courtois’ (cast.: “denuncia por medio de situaciones con frecuencia brutales y en términos a veces crudos, el fracaso parcial del sistema moral cortés a la hora de intentar ser expandido fuera del medio cortés”). Sería totalmente legítimo ver en el poema de Marcabré semejante interpretación, pero la mayoría de los diversos testimonios que representan los poemas en sí mismos van en contra de esta idea de la *pastourelle*. Los orígenes populares están indudablemente presentes en las *pastourelles* que han llegado hasta nosotros, y cualquiera que sea el grado de acoplamiento con el sistema cortés, es de esperar que la narración incluya a estos dos personajes, que tienen rangos completamente diferentes (o al menos así lo parecen).

El hombre es, pues, un caballero, o pretende serlo. Entonces, ¿estos poemas serían fácilmente aceptados en un medio cortés? Todo depende de la forma en la que el caballero es concebido en

este medio. A la hora de tratar la seducción e incluso la violación, es de esperar que, en estos poemas, descripciones más explícitas y con frecuencia brutales tengan lugar, lo cual nos aparta de la doctrina de la *fin'amor*, incluso en la Francia del Norte. Pero es necesario realizar una distinción entre poema cortés y poema de Corte. Muy frecuentemente, en los poemas presentados en la Corte, se canta a otros temas diferentes al amor cortés; sucede esto en los poemas políticos, satíricos o incluso pornográficos. Y esto ocurre incluso en el sur, donde se observa el dominio de los géneros cortesés. Y lo que es válido para el sur, lo será con razón de más para el Norte, donde las composiciones caballerescas tenían la mejor parte, sin olvidar la presencia máxima de las epopeyas y de los *romans*.

Está claro que, en estas *pastourelles*, vemos al caballero como un adulator, si bien, en ciertos poemas, la joven le iguala en malicia. Según como se desarrolle el tema, la joven parece ofrecer resistencia, se deja poseer, y a continuación, expresa su alegría de haberse acostado con un guapo señor y de buena cuna. Esto quiere decir que este género no se anda con chiquitas cuando critica al caballero y lo sitúa entre la nobleza y el pueblo para la diversión de los nobles de la Corte. ¿En qué medida sería esto un reflejo de la realidad en la sociedad de la Corte?

Las investigaciones históricas han probado que el Norte opuso gran resistencia a la introducción del caballero en la nobleza hasta la mitad del s. XIII, momento en el que la clase de los nobles y el cuerpo de los caballeros se han fundido en una sola, pero incluso después quedaba un cierto antagonismo residual respecto a su consideración. Por lo que se refiere al sur, al caballero se le veía como un vasallo de los grandes señores y un experto en armas. Además, su situación era modesta, pues no era el hijo primogénito, y se quedaba por lo general sin tierras, siguiendo el orden de progenitura. La literatura ha tenido también su importancia a la hora de mantenerlo en esta posición de inferioridad. Chrétien de Troyes ha otorgado a los nobles el deseo de verse como caballeros, pero estos *romans* cortesés

conservaban al mismo tiempo un atributo que era particular de la aristocracia, su *courtoisie* (cast. “cortesía”), frente a las tendencias más igualitarias de la clase de los caballeros, algunos de los cuales eran considerados como advenedizos.

Muy pronto, en el s. XIII, la *pastourelle* se asocia con el culto de María. Gautier de Coinci escribe una *pastourelle* a la Virgen, que recuerda la tradición latina en la cual se elogia a María mediante la multiplicación de epítetos tales como *stella maris*, y otros como ‘*rose épanouie*’ (cast.: “rosa abierta”), etc.

Cit. 10.

Laissons tuit le fol usage d’amor qui foloie.	
Sovent paie le musage qui trop i coloye.	60
Amons la bele, la sage, la douce, la coye qui tant est de franc corage nului ne fannoye.	65
En apert se dampne et pert qui ne l’aimme, honeure et sert.	
<i>Chascun lo qu’il l’aint et lot.</i>	70
<i>O, o, n’i a tel dorenlot! Pour voir, tot a un mot, sache qui m’ot mar voit, mar ot</i>	75
<i>qui lait Marie pour Marot.</i>	

Gautier de Coinci (c. 1220-1236)

(Cast.: “Abandonemos los usos y costumbres excesivos del Amor, que a todos nos vuelve locos. Paga muy cara la pérdida de tiempo aquel que en esto pone todo su empeño. Amemos a la bella, sabia, dulce y modesta [dama], cuyo corazón es tan noble que no engaña a nadie. Se hace daño a sí mismo y se conduce a la misma ruina claramente aquel no la ama, honra y sirve. Por tanto, aconsejo a todos amarla y alabarla! Oh, Oh! ¡No existe semejante estribillo/dicho! Pero a buen entendedor pocas palabras, e interpretará mal mis palabras/hará mal uso de mis palabras aquel que deje a María por Marot.”)

El *refrain* (cast.: “estribillo”), que no existe en otras partes, tal y como dice Gautier, imita las formas populares de la *pastourelle*, y apoya el mensaje de la bella dama cuyas cualidades son las de una mujer, físicamente hablando, y, al mismo tiempo las de la Madre de Dios.

No vamos a detenernos más en el mundo medieval, salvo para destacar que el narrador cuenta lo que ve, y que la pastora pierde su papel central.

El vínculo entre la *pastourelle* en su forma lírica, destinada al divertimento de la sociedad cortés, y su paso al folklore está provisto por un pasaje del *Roman de Guillaume de Dôle*, compuesto hacia 1200. El emperador de Alemania tiene un trovador, Cupelin, que canta todas las mañanas una forma de *pastourelle*. Pero, lo que es más significativo, hay una juglaresa, la “bele Doete de Troies”, que canta así:

Cit. 11.

Touse gaie o ses moutons  
 trovai sanz compegnons,  
 ou s’esbanoie a ses chançons.  
 Gente ert sa façons:  
 chevex que venez baloie

avoit soiez et blons . . .  
(4564-4569)

(Cast.: “Encontré, junto a sus corderos, a una joven alegre y sin compañía, que se divertía con sus canciones. Tenía un rostro bonito: sus cabellos, que flotaban al viento, eran rojizos y rubios...”)

La *pastourelle* se cantaba, pues, y formaba parte del repertorio de los trovadores y juglares vinculados a las casas reales, y por tanto no nos sorprenderá ver que se tema se extiende a otros géneros musicales, en primer lugar a los *motetes*.

Los motetes se destinaban en un principio a los oficios religiosos y su modo musical consistía en una voz fundamental más una o dos voces de ornamento, el motete o *déchant* (cast.: “discanto”) y el *treble* o *triple*. Pero el contenido profano de los textos en lengua vulgar supuso que fueran excluidos finalmente del servicio religioso. Se refugiaron en los monjes y luego se abrieron paso en la sociedad mundana, donde eran ejecutados por juglares que tenían el talento y la capacidad de practicar la polifonía. El contenido no cambia apenas, lo único es que estas *pastourelles* son más breves. A partir de este momento, el tema se introduce en las canciones para ser bailadas, ya populares hacia el fin del s. XIII.

La ejecución continúa, respecto a su forma, la tradición del *motete*, un solista que canta el texto principal y un coro que canta el *refrain*, frecuentemente bajo la forma de *rondel*. Pero un cambio transcendental se producirá después, pues la narración, que solía estar en primera persona, será construida desde entonces en tercera persona, y el elemento personal, que hasta el momento la *pastourelle* compartía con la poesía lírica, desaparece.

En el s. XIV su continuación se ve en las rondas para bailar, y por esto, se puede pensar que el contenido no era más que un mero acompañamiento a una forma donde la música domina. Sin embargo, las *pastourelles* recuperan, de alguna manera, su motivación textual, pues Froissart, entre 1364 y 1390, se sirvió

de ellas para crear las *pastourelles* políticas. Pero esto supone ya alejarnos en exceso de nuestro tema principal.

Pues, si hay algo absolutamente fundamental en la evolución de la *pastourelle* y que puede justificar la denominación *pastorale*, es precisamente que no es ya el encuentro del caballero con la pastora el motivo central, sino la descripción de la vida de los pastores. El poeta caballero había conseguido introducirse en escena. Él llega en caballo, y a continuación asiste a los acontecimientos bucólicos. Pero, como bien dice Michel Zink (p. 105), en el desarrollo de la *pastourelle*, lo que se le vinculaba, el desprecio de los campesinos a través de la presencia de un representante de la clase noble (o al menos más noble que la de los campesinos), desaparece. Si, en un principio, el poeta había encontrado la manera de guardar la distancia entre los oyentes y los pastores, de ahí que él cuente la historia y nosotros sigamos su punto de vista, en el presente este elemento de complicidad desaparece. Cuando el poeta retorna a su papel tan sólo de poeta, entonces nosotros podremos empatizar con los pastores. Cuando escuchamos el *Jeu de Robin et Marion*, un pequeño drama de piezas líricas, sin duda todas bien conocidas, entonces tomamos parte por la causa de los pastores.

Sin duda bajo el impulso de una reacción contra la vida corrupta de las ciudades (hemos visto ya el comentario de Villon en el s. XV), vemos, al fin de la Edad Media, que el hombre salvaje ya no es el tonto (que se encuentra en Chrétien de Troyes), sino el 'buen salvaje', que representa desde entonces, un ser utópico. Es así como lo ve el poeta, a saber un pastor que lleva una vida apacible y tranquila.

El *Dit de la Pastoure* de Christine de Pisan es típico de esta situación. La pastora describe su vida al interlocutor.

Cit. 12.

Il n'est si jolis mestier



com de mener en pasture  
ces aigneaulx sus la verdure,  
jamais faire aultre ne quier.

(Cast.: “No existe oficio tan bonito como el de llevar a pacer a los corderos al campo. No quiero realizar jamás ningún otro.”)

Esta vida llena de delicias es el tema central y la pastora es la narradora. Ya no se trata, pues, de la *pastourelle* clásica. El galán de la pastora le ofrece un amor casto, y, a diferencia del caballero, disfruta con su papel de pastor. Y a diferencia también del protagonista que busca el cordero perdido y lo rescata del lobo, este galán ayuda a la *pastoure* a devolver sus corderos al redil.

Lo que llama la atención del *Dit de Christine de Pisan*, es que ella anima al lector a descubrir el sentido oculto de su texto, pues lo que parece ser una fábula frívola se revela finalmente como una idea seria e importante. Probablemente su pastor no es un pastor convencional, sino un Pastor, quizás, divino. Hacen pensar así los siguientes elementos: una joven pura, que recibe visitas secretas, y es inspirada por ese Pastor a un amor casto, la partida misteriosa de éste y la espera ferviente de la que ella hace gala. Probablemente estaríamos ante la tradición del simbolismo del carnero y de los corderos de Santa Margarita que ya he evocado anteriormente.

Con Philippe de Vitry y sus continuadores, la *pastourelle* se ha convertido en *pastorale*, y, al mismo tiempo, se ha concedido importancia a las canciones extraídas de los textos narrativos. Al mismo tiempo, en el s. XV, el género sale de la poesía cultivada de la Corte y entra en el dominio de la poesía popular, y así hemos visto cómo la pastora es la protagonista principal. Existen muy pocas excepciones a esto, de tal manera que reaparezca la situación clásica. Pero generalmente sucede esto en las canciones de mal-maridada, en las que la hija le pregunta a su madre, si morirá al hacer el amor con su marido:

Cit. 13.

Le premier soir des nopces jouismes bras a bras.  
J'en appellay ma mere que vinse a mon trespas.  
"O, mere, belle mere, mouray je de cela?"  
"Vous n'estes qu'une sottte, il vous chatouillera.  
Car sy j'en fusse morte, vous ne fussiés pas là".

(Cast.: "La primera noche de bodas gozamos apasionadamente. Tanto que llamé a mi madre para que acudiese a mi óbito. 'Ay, madre querida, moriré a causa de esto?' 'Mira que eres tonta, él sólo te provocará placer, pues si yo me hubiera muerto (como en tu situación), tú no estarías aquí/en este mundo".)

He aquí el refejo de una *pastourelle* clásica, pero se ve claro que es la tradición popular la que domina.

Es interesante asimismo tener en cuenta la evolución del papel del pastor, pues, éste consciente, como el burgués, de sus derechos, resolverá el conflicto implícito así originado en el contexto de su clase. La vida bucólica es el ideal, y un siglo antes del pensamiento de Rousseau, se le otorga a este individuo una conciencia social antes incluso de que se la mencione en el ámbito de la filosofía y de la política, tal y como dice Pigué (p. 169). Los libros de venta ambulante, así llamados por la mala calidad de su papel y las faltas de ortografía, son cancioneros de inspiración popular publicados hacia 1675 y reimpresos entre 1715 y 1740.

Durante el s. XVIII, los cancioneros de calle y de cabaret se extienden. En ellos aparecen burgueses y campesinos, y son los antecedentes de las versiones orales del s. XIX. Si la *pastourelle* antigua coexiste con esta literatura burguesa es precisamente en el contexto campestre. Pero la renovación se da en el teatro, lo cual no debe sorprendernos, porque la *pastourelle* ha inspirado pequeños dramas como el del *Jeu de Robin et de Marion*. Entonces se pone en escena una naturaleza campesina realista. A partir de 1750, el 'retorno a la naturaleza' se representa en el teatro.

Los *Ballets* y las *Pastorales* del s. XVII pintaban campesinos casi aristocráticos y mostraban la moda de las poesías pastoriles en el mundo de los monarcas. Luego, en el s. XVIII, Mme. Favart, que había creado la ópera cómica francesa, nos presentará campesinos más cercanos a la realidad.

Sus personajes son, por lo general, unos ingenuos, que con la finalidad de hacer reír, pronuncian frases ambiguas, lo que agradaba a un público gustoso de una broma pícaro y enmascarada. Los escenarios recuerdan a los de las *pastourelles*, sobre todo al de *Annette et Lubin*, en el cual el galán es engañado por la joven, quien le roba su caballo y no sólo salva su honor sino que además se venga del caballero. Ni que decir tiene que, un siglo antes, Molière, en su *Don Juan* (Acto 2, escenas 1 a 9), ha utilizado también la *pastourelle*: Lucas y Pierrot, campesinos, salvan la vida a Don Juan y a Sganarelle, cuando ambos se encuentran en el barco. Pierrot cuenta su aventura a Charlotte, a la cual Pierrot ama, a pesar de que éste se da cuenta de que ella no tiene los mismos sentimientos hacia él, incluso cuando ella afirma que están casados. Y es que claramente, Charlotte muestra su interés por el atractivo señor, en cuanto lo ve. Las primeras palabras de Don Juan a Charlotte son un tanto reveladoras:

Cit. 14.

D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable? Quoi! Dans ces lieux champêtres, parmi ces arbres et ces rochers, on trouve des personnes faites comme vous êtes?

Cast.: "¿Cómo puede ser posible este encuentro tan agradable, querida? Cómo! ¿Es posible hallar, entre estos árboles y peñascos, personas como Vos?")

Ante semejante tentativa de seducción, Charlotte replica con energía: no se debe creer a los cortesanos, y ella prefiere la muerte a la deshonra. Pero luego, incluso cuando ella se calma, ella quiere una relación permanente, y no desea ni siquiera darle

un beso antes de que estén casados. Entonces Pierrot reaparece en escena e interviene para rechazar a Don Juan. Y es sólo cuando Mathurine revela que Don Juan le ha hecho las mismas promesas cuando éste se muestra esquivo, y entonces Sganarelle pone en alerta a las campesinas respecto a él.

Vemos aquí, pues, todos los elementos de la *pastourelle* clásica.

Si la moda continúa durante cierto tiempo, con escritores tales como Sedaine, resulta que después de 1780 aproximadamente, el tema desaparece, y es por tanto ya problemático hablar de una verdadera herencia de la *pastourelle* medieval.

En ciertos casos, sin embargo, cabe decir que el recuerdo de esta tradición, aunque cambiado, permanece vivo. Sucede esto con Villon, evidentemente, y es el caso asimismo del *Janot et Catin* de La Fontaine. Posteriormente, sucede lo mismo en los poetas simbolistas, Baudelaire, Nerval y Apollinaire, que se sienten fascinados por una desconocida que pasa, pero sin que esto permita entrar en un análisis detallado.

El poema de Apollinaire, *Zone*, me ha llamado profundamente la atención. No se trata de una *pastourelle*, pero, por alguna extraña coincidencia, algunos de los temas en él evocados recuerdan a una canción de los Beatles (Lennon & McCartney), que sí, es, realmente, una *pastourelle*. Apollinaire ha titulado su poema *Zone*, término que describe la frontera del Jura, donde él se encontraba con sus amigos, y que es el suburbio que se encuentra en el exterior de los muros de París, y que no es ni una ciudad, ni una villa ni el campo. El poema al completo representa el dominio de un indeterminado, representado a su vez por un abanico de imágenes y de estilos. Existen, sin embargo, en él una unidad de tiempo (24 horas de alba a alba) y una unidad de acción en el sentido de que el poeta busca una cohesión.

El poema (les advierto sobre la costumbre del poeta de olvidarse de las normas de la puntuación) comienza así:

Cit. 15.

A la fin tu es las de ce monde ancien  
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine  
Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes  
vv. 1-4)

(Cast.: "Al fin y al cabo ya estás harto de este mundo antiguo  
Ah Torre Eiffel pastora esta mañana bala tu rebaño de  
puentes

Estás cansado de vivir todavía en la época de griegos y  
romanos

Hasta los autos más modernos te parecen antiguos.")

Apollinaire marca la diferencia entre una cultura antigua que, a pesar de su influencia en Europa, está muerta, y una bella mañana en París, este París lleno de inspiración, de actividad y de la algarabía de sus calles. Un París dominado por la Torre Eiffel, que se convierte en una pastora que cuida un rebaño de puentes.

Más adelante, el poeta retoma el tema parisino:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent  
L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé  
(vv. 71-74)

Cast.: "Ahora caminas por París entre la muchedumbre solo  
Las mugientes manadas de autobuses pasan cerca de ti  
La angustia del amor te aprieta la garganta  
Como si ya nunca más debieras ser amado.")

Podríamos ver aquí al caballero, que busca la aventura, y que camina sin rumbo por la ciudad, al lado de los autobuses que se convierten en el rebaño; podríamos ver a un caballero que medita sobre el amor perdido y la mezquindad de la existencia urbana.

Baste esto solo para enlazar con la primera de las canciones modernas (puesto que la música ha jugado un papel importante en la *pastourelle*). Me refiero a una canción de los Beatles. Este grupo, originario, como es sabido, de la ciudad de Liverpool, estaba compuesto, entre otros, por Lennon y McCartney, y es precisamente a ellos a quienes debemos esta *pastourelle* moderna. Dado que estamos en la época moderna, nos encontramos en un medio urbano, y no campestre, y la llanura donde la pastora cuida de su rebaño está reemplazada por las calles de Liverpool. No estamos tampoco ante una pastora a la que codicia el galán, pero el personaje que la sustituye representa las cualidades de independencia y de capacidad de réplica que poseía la campesina tradicional. El oficio de Rita, así se llama el personaje, inspira respeto a los que la abordan. Ella no cuida de un rebaño, sino de los coches, y habida cuenta de que es una agente contractual: una guarda de aparcamiento, y de que los colores de su uniforme pueden ser el berenjena (fr. *aubergine*) o el de la llamada "hierba doncella" (fr. *pervenche*), podríamos decir que Rita representa algunos de los atributos de sus homólogas medievales.

Cit. 16.

Lovely Rita meter-maid,  
Lovely Rita meter-maid,  
Lovely Rita meter-maid,  
Nothing can come between us:  
When it gets dark, I tow your heart away.

Standing by the parking-meter,  
When I caught a glimpse of Rita,  
Filling in a ticket in her little white book;  
In a cap she looked much older,  
And the bag across her shoulder  
Made her look a little like a military man

Lovely Rita meter-maid,  
May I enquire discreetly  
When are you free  
To take some tea with me?

Took her out and tried to win her,  
Had a laugh and, over dinner,  
Told her I would really like to see her again.  
Got the bill and Rita paid it,  
Took her home; I nearly made it,  
Sitting on the sofa with a sister or two.

Oh, lovely Rita meter-maid,  
Where would I be without you?  
Give us a wink and make me think of you!

Lovely Rita meter-maid (repeat)

Lennon & Mc Cartney

(Cast.: "Adorable Rita, guarda de aparcamiento,  
Adorable Rita, guarda de aparcamiento,  
Adorable Rita, guarda de aparcamiento,  
nada puede interponerse entre nosotros:  
Cuando anochece remolco tu corazón.

De pie junto a un parquímetro,  
cuando veo un destello de Rita,  
rellenando una multa en su pequeño libro blanco;  
Con la gorra parecía mucho más vieja

y la bolsa sobre su hombro  
hacía que pareciese un poco un militar.

Adorable Rita, guarda de aparcamiento,  
puedo preguntarte discretamente:  
¿Cuándo estás libre  
para tomar el té conmigo?

Salimos y traté de ganármela,  
nos reímos y durante la cena  
le dije que realmente me gustaría volver a verla.  
Nos trajeron la cuenta, y la pagó Rita.  
La llevé a casa; y casi lo consigo,  
sentado en el sofá con una o dos hermanas.

Oh, adorable Rita, guarda de aparcamiento,  
¿dónde estaría sin ti?  
Mádanos /haznos un guiño y haz que piense en ti.

Adorable Rita, guarda de aparcamiento (repetición)".<sup>2</sup>

No quisiera dar por terminada mi conferencia con esta referencia al mundo anglo-sajón, pues, por un afortunado azar, me he encontrado con una canción que comparte muchos de los rasgos de la *pastourelle*, y su autor es un meridional. Me refiero a una canción del célebre Georges Brassens, cuya música y palabras recuerdan en gran medida a la Edad Media. Se trata de 'Les Sabots d'Hélène' (esp. 'los zuecos de Helena'). Esta canción recuerda el tipo de *pastourelle* en la que la joven se convierte en víctima, pero esta canción evoluciona hacia una historia de amor contada de una forma deliciosa.

---

<sup>2</sup> Traducción al Castellano: ©Copyright Enrique Cabrera 2000. Se encuentra asimismo en Google > upu: <http://www.upv.es/~ecabrera/pepper/clovely.html>



Parece claro que, al principio, el galán, de origen modesto (“je ne suis pas capitaine”), se encuentra con una pobre sirvienta cuya vida es penosa: se trata de una aguadora. Y esta mujer no gustaría seguramente “a los tres capitanes”, por su aspecto de campesina. Sus zuecos están cubiertos de barro y su vestimenta está vieja y usada. Tenemos así un ejemplo del espíritu creativo de Brassens, que establece el vínculo con la canción popular *En passant par la Lorraine*, y de paso nos trae a la mente “J’ai rencontré trois capitaines, avec mes sabots, dondaine” y “je ne suis pas si vilaine, avec mes sabots”.

Pero, a medida que el galán se aproxima a la joven, resulta que Héléne se nos revela como una hermosa mujer, que finalmente gana el corazón del hombre.

Cit. 17.

Les sabots d’Hélène  
Les sabots d’Hélène étaient tout crottés,  
les trois capitaines l’auraient appelée vilaine,  
et la pauvre Hélène était comme une âme en peine;  
ne cherche plus longtemps de fontaine,  
toi qui as besoin d’eau;  
ne cherche plus aux larmes d’Hélène:  
va t’en remplir ton seau!

Moi j’ai pris la peine de les déchausser,  
les sabots d’Hélène,  
moi qui ne suis pas capitaine,  
et j’ai vu ma peine bien récompensée  
dans les sabots de la pauvre Hélène,  
dans ses sabots crottés,  
moi j’ai trouvé les pieds d’une reine,  
et je les ai gardés.

Son jupon de laine était tout mité,  
les trois capitaines l'auraient appelée vilaine,  
et la pauvre Hélène était comme une âme en peine;  
ne cherche plus longtemps de fontaine,  
toi qui as besoin d'eau;  
ne cherche plus aux larmes d'Hélène:  
va t'en remplir ton seau!

Moi j'ai pris la peine de le retrouver,  
le jupon d'Hélène, moi qui ne suis pas capitaine,  
et j'ai vu ma peine bien récompensée  
sous le jupon de la pauvre Hélène,  
sous son jupon mité,  
moi j'ai trouvé des jambes de reine,  
et je les ai gardées.

Et le coeur d'Hélène ne savait pas chanter,  
les trois capitaines l'auraient appelée vilaine,  
et la pauvre Hélène était comme une âme en peine:  
ne cherche plus longtemps de fontaine,  
toi qui as besoin d'eau;  
ne cherche plus aux larmes d'Hélène:  
va t'en remplir ton seau!

Moi j'ai pris la peine de m'y arrêter,  
dans le coeur d'Hélène,  
moi qui ne suis pas capitaine,  
et j'ai vu ma peine bien récompensée,  
et dans le coeur de la pauvre Hélène,  
qui n'avait jamais chanté,  
moi j'ai trouvé l'amour d'une reine  
et moi je l'ai gardé.

Georges Brassens

(Cast.: "Los zuecos de Elena estaban totalmente embarrados, los tres capitanes la hubiesen llamado fea [la hubiesen tomado por villana],  
y la pobre Elena estaba como un alma en pena.  
no busques más una fuente,  
tú, que necesitas agua  
no busques más, con las lágrimas de Elena  
podrás llenar tu cubo.

Yo me tomé la molestia de quitarle los zuecos a Elena,  
yo, que no soy capitán,  
y vi mi esfuerzo bien recompensado.  
En los zuecos de la pobre Elena,  
en sus zuecos embarrados,  
yo encontré los pies de una reina  
y los he guardado.

Sus enaguas de lana estaban totalmente apolilladas,  
los tres capitanes la hubiesen llamado fea,  
y la pobre Elena estaba como un alma en pena.  
No busques más una fuente  
tú, que necesitas agua  
no busques más, con las lágrimas de Elena  
podrás llenar tu cubo.

Yo me tomé la molestia de remangarle  
las enaguas a Elena, yo, que no soy capitán,  
y vi mi esfuerzo bien recompensado.  
Bajo las enaguas de la pobre Elena,  
bajo sus enaguas apolilladas,  
yo encontré unas piernas de reina  
y las he guardado.

Y el corazón de Elena no sabía cantar,  
los tres capitanes la hubiesen llamado fea,

y la pobre Elena estaba como un alma en pena.  
No busques más una fuente,  
tú que necesitas agua  
no busques más, con las lágrimas de Elena  
podrás llenar tu cubo.

Yo me tomé la molestia de detenerme en él,  
en el corazón de Elena,  
yo, que no soy capitán,  
y vi mi esfuerzo bien recompensado,  
y en el corazón de la pobre Elena,  
que no había cantado nunca,  
yo he encontrado el amor de una reina  
y lo he guardado.”<sup>3</sup>

Ha llegado el momento de poner fin a mi propósito. Si la Edad Media ha encontrado su objeto de deseo en un contexto campestre, en nuestros días, es en la calle donde se encuentran seres eróticos. Pero, mientras en la Edad Media, la sencillez reviste el mayor atractivo, la figura femenina es un producto de fabricación en la vida urbana. El artificio reemplaza así al encanto de la inocencia. Sin embargo, es aún posible, en un contexto popular, y tal y como acaban de poner de manifiesto estas dos canciones, reencontrar el sabor de este género libre y atractivo.

### Bibliographie

Andreas Capellanus, *De Arte honesti amandi*, texte latin publié par S. Battaglia (Rome, 1947); trad. française C. Buridant, Paris, 1973.

Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, ed. by Garnet Rees. University of London: Athlone Press, 1975.

---

<sup>3</sup> Traducción tomada del sitio:

[http://www.brassensespanol.net/les\\_sabots\\_dhelene.html](http://www.brassensespanol.net/les_sabots_dhelene.html)

Franchi, Claudio, *Trobei pastora: studio sulle pastorelle occitane*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006.

Gatien-Arnoult, M., *Las Flors del Gai Saber* [rédaction T]. 3 vol. Toulouse: Paya, 1841-1843.

Huot, Sylvia, "Intergeneric play: the pastourelle in thirteenth-century French motets", W. D. Paden, ed., *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*. Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 2000, pp. 297-312.

Kibler, William W. & James I. Wimsatt, "The development of the pastourelle in the fourteenth Century: an edition of fifteen poems with an analysis", *Mediaeval Studies* XLV (1983), pp.22-78.

Paden, William D., *The Medieval Pastourelle*. 3 vols. New York: Garland, 1987.

\_\_\_\_\_, "Flight from authority in the pastourelle", in ed. Douglas Kelly, *The Medieval Opus: Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*. Amsterdam: Rodopi, 1996, pp. 299-325.

\_\_\_\_\_, "The figure of the shepherdess in the medieval pastourelle", in ed. Paul M. Clogan, *Medievalia et Humanistica*, new series: number 25, Transitions, pp. 1-14.

Raimon Vidal, "Doctrina de compondre dictats", in *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, edited by J. H. Marshall (Oxford: O.U.P., 1972), pp. 93-98.

Zink, Michel, *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.

PETER T. RICKETTS

UNIVERSIDAD DE LONDRES (PROF. EMÉRITO)/

UNIVERSIDAD DE BIRMINGHAM (PROF. HONORARIO)

