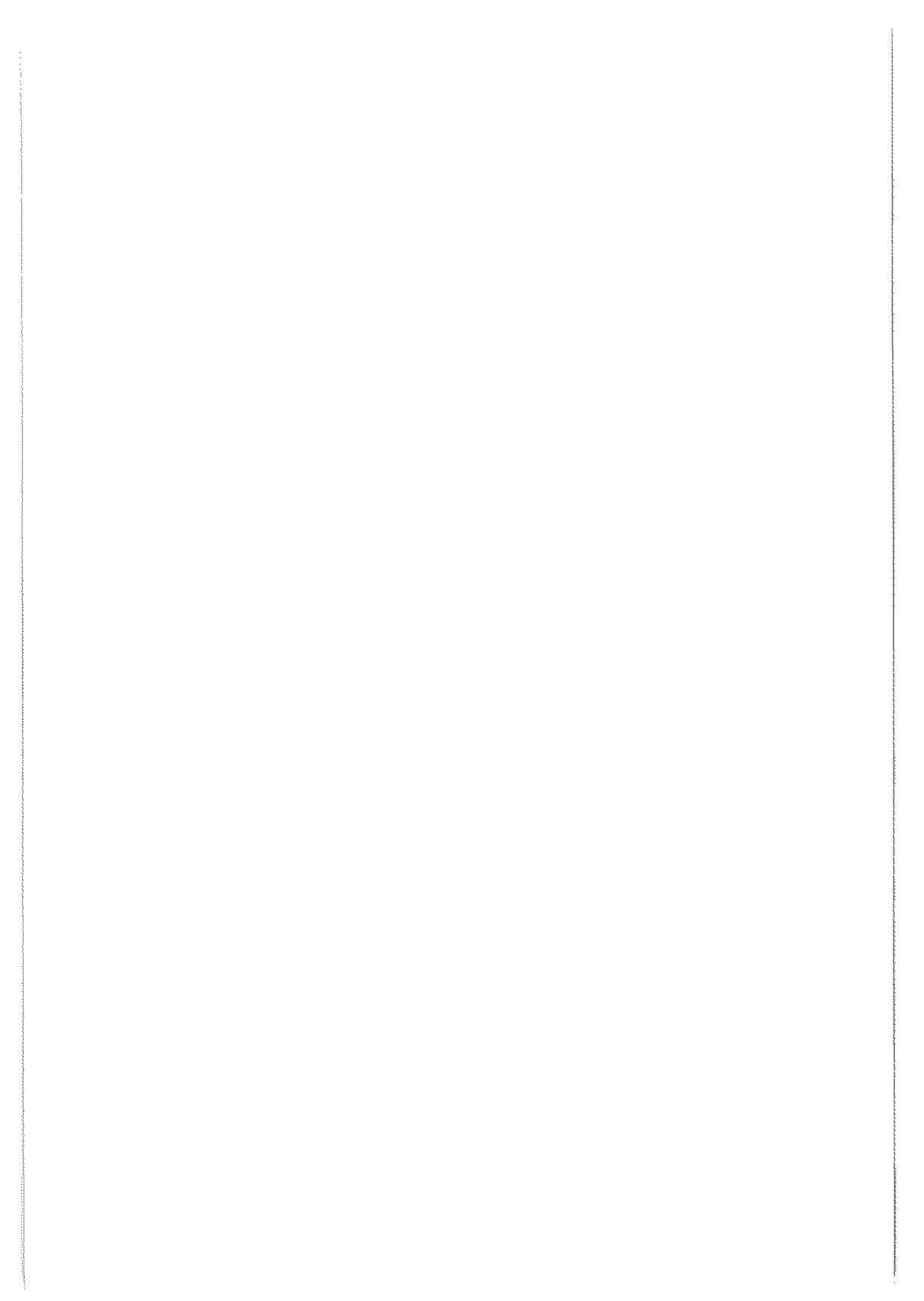


D^a. Manuela Álvarez Jurado

**LA PERVIVENCIA DE LA «CHANSON DE
FEMME» EN EL RENACIMIENTO**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



El siglo XVI, siglo poético por excelencia en el que la poesía participó en todas las aventuras intelectuales y humanistas, contó con poetas que pusieron la poesía al servicio de la ciencia, poetas que buscaron ante todo la creación de una doctrina poética, otros continuaron expresándose en latín, otros volvieron su mirada hacia los grandes maestros italianos de épocas precedentes. Desde los últimos *Rhétoriciens* y Marot pasando por la floreciente Escuela de Lyon y la Pléiade hasta D'Aubigné y los llamados poetas «barrocos» se configura el panorama poético de un siglo en el que la figura del poeta no puede quedar al margen de los asuntos de Estado, la religión, de la sociedad en definitiva.

Paralela a esta poesía refinada se desarrolló una poesía «popular», en su mayor parte en forma de *chansons*, heredera del lirismo medieval. Se trataba de una poesía poco evolucionada en la que predominaban las formas fijas, los estribillos, las rimas simples, las repeticiones y a la que se acompañaba de un marcado ritmo y musicalidad. Esta *chanson* (del latín *cantionem*, derivado de *cantus*) tiene su origen en la Edad Media en la que fue considerada como un género, a la vez musical y literario siendo ambos elementos absolutamente indisolubles (no en vano al final de la Edad Media la *chanson* designaba «...tous les vers, rondeaux, ballades, virelais, bergerettes accompagnées de musique»). Todavía incluso en el siglo XVI, Ronsard y Du Bellay insistían en la estrecha relación entre lirismo y música. De la gran variedad de *chansons* medievales nos interesa particularmente la llamada *chanson d'amour*, poema relativamente corto, compuesto de varias estrofas de estructura idéntica en el que se presentaban diversas situaciones amorosas. Difundida por los trovadores, la *canço* se presenta bajo la forma de un canto quejumbroso entonado por el amante no correspondido, de ca-

rácter repetitivo en cuanto a los temas que giran invariablemente en torno a una nueva doctrina sentimental, la *fin'amor*. Sin embargo, el gran éxito de esta lírica trovadoresca solapó una poesía popular, anterior a aquélla, en la que el punto de vista masculino propio de la *courtoisie* era sustentado por la mujer que lanzaba una mirada femenina sobre el amor. De este modo se puede afirmar que la forma primitiva del lirismo amoroso se sitúa en estas originales composiciones, es decir las *chansons de femme*,¹ también llamadas *chansons d'histoire* ya que en ellas se presenta una historia de amor siempre puesta en boca de una mujer enamorada que lucha con todas sus fuerzas contra los obstáculos que la separan del ser amado.

De la presencia de una acusada herencia medieval en el Renacimiento francés han dado cuenta numerosos críticos y estudiosos, sin embargo pocos se han ocupado de la pervivencia de esta lírica popular femenina cuya proliferación constituye quizás uno de los fenómenos culturales más importantes del Renacimiento francés. No en vano Rabelais manifestó que «cantar canciones era un agradable pasatiempo y arte de sociedad muy a la moda».² Numerosos fueron los poetas renacentistas de gran renombre que incluyeron la *chanson* entre sus composiciones: Marot, Desportes, Jean de Sponde, Pernette du Guillet, Marie de Romieu entre otros. Sin embargo también la *chanson* contó con detractores entre los poetas renacentistas, así Joachim Du Bellay en su **Déffense et Illustration de la langue française** invitaba a sus contemporáneos a alejarse de «...toutes ces vieilles poésies françaises aux Jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen, comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre langue, et ne servent sinon à porter temoignage de notre ignorance».³ El enorme éxito de la *chanson* en el Renacimiento queda reflejado sobradamente en numerosas antologías en las que se recogían junto a textos medievales, otros de nueva creación. Citaré algunas de las muchas recopilaciones que se han conservado: **La Fleur de toutes joyeusetez** (1530), **Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles Imprimees nouvellement dont les noms sensuyvent cy apres en la table** (1542), **Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort ioyeuses** (1543), **La Fleur de poésie françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs huitains, dixains, quatrains, chansons, et autres dictez de diverses matieres** (1543), **Ample Recueil des chansons tant amoureuses, rustiques, musicalles qu'autres, composees par plusieurs Auteurs, ausquelles sont adjoutse plusieurs chansons nouvelles, qui n'ont encores esté imprimees** (1579), **Le Printemps des chansons nouvelles. Composees sur chants modernes et fort recreatifs** (1579), **Sommaire de tous les recueils des chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales: avec plusieurs**

chansons nouvelles, non encores mises en lumiere (1579), Chansons nouvelles (1580), La Fleur des chansons nouvelles. Traittans, partie de l'amour, partie de la guerre, selon les ocurrences du temps present. Composees sur chants modernes fort recreatifs (1580), Le Plaisant Jardin des belles chansons, choisies entre les plus nouvelles qu'on chante à present, non veües par cy devant (1580), Le Rosier des chansons nouvelles. Tant de l'amour, que de la guerre, contenant la pluspart les heureuses victoires obtenue en Auvergne et ailleurs (1580), Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques, que musicienes, comprinses en quatre livres. Adjousté plusieurs chansons nouvelles non encore mis en lumiere (1585), Le Recueil des chansons amoureuses de divers poëtes françois non encore imprimées (1597), La Fleur des chansons amoureuses, où sont comprins tous les airs de la court (1600), La Fleur de toutes les plus belles chansons qui se chantent maintenant en France (1614).

En el presente estudio me centraré en el eco que la *chanson de femme* tuvo en el ámbito poético renacentista. Para ello he seleccionado un pequeño corpus, constituido por cinco *chansons* pertenecientes al manuscrito B11 de la Kenneth Spencer Research Library de la Universidad de Kansas que cronológicamente se sitúan a mediados y finales del siglo XVI. Éstas, en su mayor parte inéditas y sin nombre de autor⁴, han sido publicadas por vez primera por Norris J. LACY junto con otras veintiuna *chansons d'amour*.⁵

Nos encontramos pues, ante una poesía lírica subjetiva en cuanto a que el poema se organiza alrededor de un «Je» que se canta. Se trata de una sucesión de monólogos líricos⁶, generalmente de connotación dolorosa, puestos en boca de una mujer. La expresión femenina del sentimiento amoroso suele ser más directa, popular y espontánea que el gran canto cortés masculino. Existe un elemento común a todas estas composiciones que es la situación de soledad a la que se ve abocada la joven y que la hace sumirse en una profunda tristeza de la que emerge su desgarrador canto.

La *chanson de femme* ha sido considerada más bien como un «tipo lírico»⁷ que se subdivide a su vez en diferentes géneros que pueden aparecer intercambiados en una misma composición, como se puede observar en las composiciones que vamos a analizar:

Con la llegada del día la joven descubre la partida del amante después de una furtiva noche de pasión, lo que dará lugar a la llamada *chanson de séparation* o *l'aube*:

Si a vostre departie
Vous m'eussiez dict adieu!

Las! j'estoye endormye
Pres de vous en ce lieu
Pensant estre embrassee
De voz bras pour tout vray (XVI, 33-38).⁸

En la siguiente *chanson de séparation* encontramos las «fórmulas de la despedida» que presenta gradualmente cómo la ruptura elimina toda esperanza de futuro, anula el pasado común de los amantes y pone fin a un presente de amor apasionado:

Adieu, mon esperance!
Adieu, mon souvenir!
Adieu, ma confidence,
Jusque a revenir (XVI, 1-4).

Una variante de la *chanson de séparation*, en la que la despedida de los amantes suele ser temporal, es la llamada «canción de abandonada». En esta ocasión la joven se lamenta al haber sido traicionada por su amante que la deja sumida en una profunda tristeza:

Quand premier commencee
Fust mon affection,
D'amour je fuz blessee,
Mais maintenant laissee.
O, quelle passion! (X, 1-5).
Mon coeur vist en tristesse,
Si ne sçay dire pourquoy
Mon mal tousjours empire.
Il ne seuffre par moy;
Celluy de quy procede la faute
Tient sa main pour moy bien haulte,
Sans soucier de moy (XI, 1-7).

(...) Vous m'avez delaissee,
Et sy ne sçay pourquoy;
Si a tort je suis blasmee,
Las! pardonnez le moy (XVI, 5-8).

La causa de este abandono suele ser la infidelidad del amante:

Je chanteray sans cesse
Ma grande fermeté,
Ma paine, et grande tristesse,

Mais je te prie: confesse
Ton infidélité (X, 36-40).

(...) Nouvelle accointance
Aillieurs il a cherché,
Mais il est adresecé a celle
Qui me donnera vengeance telle
Que seray contentee (XI, 24-28).

(...) Craindant qu'avez prinse
Aultres amours que moy (XVI, 45-46).

Siguiendo la literatura cortés, en la que los trovadores ensalzaban la belleza de la amada, también la joven enamorada de la *chanson de femme* hace referencia a la belleza, gentileza y dulzura del amado y cómo éstas la han cautivado:

Il est de bonne vie
Je ne le puis nier (II, 26-27).

Je croy bien que nature
N'oublia rien en toy,
(Dont vient la paine dure),
Sinon que createur
T'a faict sans quelque fois (X, 11-15).

Son parler tant doulx
Et ses yeux attirans
M'ont mis en servitude,
Son amour accordant (XI, 15-18).

Como vemos el discurso amoroso de la joven está lleno de sensualidad al hablar del cuerpo y de la belleza del joven, rompiendo el esquema tradicional que concedía al hombre la iniciativa en el amor. Por vez primera la mujer manifiesta abiertamente su deseo de estar junto a su amado y de satisfacer sus deseos, sin embargo una vez que la joven se abandona al amado ésta sufre el desengaño de verse abandonada por aquél:

(...) En son amour sur accordee;
Mon corps luy ay abandonnee,
Dont c'est que je me repens.
(...) Après la joyssance,
Le doz il m'a tourné (XI, 19-23).

J'ay fait pour vous complaire
Tout votre bon plaisir,
Sans en riens vous deplaire.
Oncques n'en eu desir. (XVI, 9-12).

Ne vous souvient il mie
Que ung jour, entre voz bras
Me tenant embrassee,
Me dictes plusieurs cas,
Faisant mainte promesse
En jurant votre foy? (XVI,17-22).

Esta situación sentimental lleva a la joven amante a pronunciar un discurso a modo de consejo a las mujeres para que no confíen en los hombres de ninguna clase social⁹ y no se dejen seducir por éstos ya que sólo pretenden satisfacer su deseo haciendo perder la honra a la joven para inmediatamente abandonarla:

A toutes jeusnes dames,
Je vous veulx conseiller:
Ne vous fiez en hommes
Ny a leur beau parler,
Ny aussy a leur grand lignage.
Si n'ont faulte de couraige
Ou vous en serez trompez.

Ne vous fiez en prince
Ni en grand seigneur aussy,
Soit de ceste prouvince
Ou d'ung estrange pays;
Ilz te useront de beau langaige,
Et quand ilz vous auront en caige
L'amour sera passé.

Ne vous fiez en moyne
N'en prestre seculier,
En clerq ny en chanoinne;
Tous usent d'ung mestier.
Si pas je me fuz fiee,
Je n'eusse pas esté trompee,
Pour tard me repentir. (XI, 29-49)

Finalmente el discurso doloroso es sustentado por una mujer que, casa-

da en contra de su voluntad, ama a un hombre que no es su marido. Este discurso es escenificado en forma de monólogo en el que la mujer se queja al verse encerrada por su marido y por ende privada de libertad. Se trata de la *chanson de mal-mariée* que en la Edad Media podía aparecer bajo la estructura de un diálogo de ésta con el marido, con otras mujeres o con el propio amigo. La malcasada puede tener un marido o simplemente expresar su rechazo a tenerlo ya que es consciente del suplicio que acompaña al matrimonio. El lirismo suele partir del contraste que la joven establece entre la figura del marido que generalmente encarna los defectos, y el amante que aparece adornado de las altas virtudes y cualidades:

Mon pere m'a donné mary
Dont j'en ay bien le coeur dolent.
Si me l'a donné, je l'ay prins
Conne fille obéissante.
Helas! j'en avoye ung choisy
Qui estoit mieulx a mon plaisir!(XXIV,6-12).

El encierro de la joven esposa en una torre es una situación que se ha repetido hasta la saciedad en la literatura de todos los tiempos¹⁰:

Je suis en lieu serree
Pour ung faict seullement (II, 6-7)

Liberté m'est ostee
Pour ung petit plaisir
Pour lequel suis serree
En une tour quarree
Avecq grand deplaisir (II,11-15).

El espacio del encierro no sólo se reduce a la torre sino que el propio hogar o la habitación, que en un primer momento pudo constituir el lugar de encuentro de los jóvenes amantes, su espacio de intimidad, se transforma en prisión desde donde la joven ve pasar el tiempo, su juventud y los placeres mundanos:

Las! ou est ma jeunesse
Du joly temps passé,
Des jeux, plaisirs, et danses,
Des hommes l'alliance?
Tout cela m'est passé (II, 16-20)

El ruiseñor¹¹ o el pájaro en general encarna la figura tradicional de la libertad de la que la joven se ve privada. Este se convierte en el mensajero entre la dama y el amante, símbolo del amor:

Rossignolet qui chante,
Va t'en a mon amy;
Pour Dieu, qu'il se contente,
Car c'est tout mon entente,
Mourir avecque luy.
(...)
Or sus, oyseaux et bestes,
Venez moy consoler;
Car la meschante promesse
M'est maintenant diverse
Par trop a desirer (II, 31-35, 46-50).

Una variante de la *chanson de mal-mariée* es la presentación del firme rechazo de la joven soltera a contraer matrimonio con alguien a quien no ama, lo que le es impuesto por su padre. Reproduciremos una *chanson* de este tipo en su totalidad por parecernos de gran interés debido a la estructura encadenada que presenta en la que se repiten dos versos de una estrofa al comienzo de la siguiente, lo que unido al estribillo que se repite en todas las estrofas produce tan sólo veinticuatro versos diferentes en un poema compuesto de sesenta versos, lo que da a la composición un aire jovial y despreocupado intensificando la musicalidad de este tipo de composiciones:

A la maison de mon pere
Je viz bien sans soulcy;
Je me couche a huict heures
Et si me lieve a dix.
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Je me couche a huict heures
Et si me lieve a dix.
Pendant que je m'accoustre
Mon desjeusner rosti.
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Pendant que je m'accoustre
Mon desjeusner rosti;
Pendant que je desjeusne,

Je veoiz les joueurs venir.
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Pendant que je desjeusne,
Je veoiz les joueurs venir;
Mon pere me vient dire:
«Fille, vous fault mary.»
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Mon pere me vient dire:
«Fille, vous fault mary.»
«Nenny, nenny, mon pere!
Je suis si bien ainsy;
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.»

«Nenny, nenny, mon pere!
Je suis si bien ainsy.
Les filles qu'on marye,
On les met en soulcy;
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjo r.»
Les filles qu'on marye,
On les met en soulcy;
On leur faict trencher robe,
Cotte de cramoisy;
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

On leur faict trencher robe,
Cotte de cramoisy;
Et pardessus leur teste
Ung chapeau de soulcy.
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Et pardessus leur teste
Ung chapeau de soulcy;
Le lendemain de leur nopces,
Bon temps, adieu vous dictz;
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr.

Le lendemain de leur nopces,
Bon temps, adieu vous dictz;
M'en vois tenir mesnaige
Avecques mon mary.
Pendant que je suis jeusne,
Laissez moy resjoyr (XX).

La espera de la joven malmaridada, encerrada por el marido, sólo se ve aliviada por la rutina del trabajo doméstico poniéndose de este modo en escena la tradicional *chanson de toile* en la que la joven suspira y se queja de su situación de abandono mientras teje incansablemente al igual que una nueva Penélope:

La nuict et le jour je pleure
Et n'ay de nul support,
Mais la meschante labeure,
Purchassant d'heure en heure
Mon mal et desconfort (II, 36-40).

Siguiendo la línea de consejo a las mujeres, tan común a la mujer renacentista, como hemos visto, la *mal-mariée* se aventura a servirse de su propia experiencia a modo de testimonio, destinado a las mujeres para que no caigan en el estado de servidumbre que supone el matrimonio:

Je conseille a toute dame
De jamais avoir serviteur
Car en la fin ce n'est que blasme,
Et si ne sont que tous menteurs,
Car moy mesmes, je l'ay dict tant
Comme celle qui en est seure (XXIV, 25-30).

Para la joven la soledad¹² es una situación mil veces preferible a la compañía de un marido no deseado al que no se siente unida sino por la alianza que la priva de su libertad y que anula su personalidad:

J'ayme trop mieulx estre seulette
Que d'avoir ung facheulx mary;
Toute la nuict me rompt la teste,
Si ne me laisse pas dormir;
Le souvenir de mon amy
Me rend souvent le coeur marry (XXIV,13-18).

La presencia de estas voces femeninas en el panorama poético del Renacimiento francés no debe resultar extraño si tenemos en cuenta el papel primordial que representó la mujer en las letras renacentistas dando lugar a una producción literaria de prestigio incontestable. Sin embargo es lamentable el silencio que se mantiene con respecto a estas composiciones tanto en manuales como antologías y estudios críticos, a pesar de su abundancia, diversidad y fundamentalmente el valor literario que encierran.

NOTAS:

- 1- ZINK, M., **Introduction à la littérature française du Moyen Age**, Paris, Le livre de Poche, 1993, p. 51.
- 2- Livre I, chapitre 4.
- 3- **Défense et illustration de la langue française**, II, 4, 1549.
- 4- Sólo el poema II de la recopilación de Lacy aparece firmado en su última estrofa por su autora, Mme de Lignon:
Qui fist la chansonnette?
Madame de Lignon,
Faisant a Dieu requeste
D'ung peché qu'elle a fait
D'avoir remission.
- 5- LACY, Norris J., **26 chansons d'amour de la Renaissance**, Paris, Klincksieck, 1975.
- 6- Utilizamos el término «monólogos líricos» teniendo en cuenta que si bien la joven dirige aparentemente su canto al amigo, no recibe respuesta de éste, apareciendo el poema como un pretexto, un vehiculo para la libre expresión del dolor que la invaden. Este esquema recuerda al que se encuentra en los tradicionales modelos monódicos existentes en la literatura epistolar amorosa femenina que desde sus orígenes con las **Heroidas** de Ovidio hasta la perfección del arquetipo en las **Lettres Portugaises** cuenta con una gran variedad de obras en las que se desarrolló el modelo. Estas composiciones monódicas, al igual que las *chansons de femmes*,

están constituidas por un discurso sustentado por mujeres que se asienta sobre tres ejes fundamentales: Amor, Abandono, Desesperación.

- 7- BEC, P., **La lyrique française au moyen âge (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et textes**, 2 vols., Paris, 1977, pp.61-62.
- 8- Para referirnos a las diferentes *chansons* de la recopilación de Lacy aludiremos a la numeración que éste ha adjudicado a cada poema.
- 9- Numerosas fueron las escritoras renacentistas que se dirigieron a las lectoras para aconsejarlas utilizando generalmente su propia experiencia como testimonio, entre ellas Hélisenne de Crenne, Pernelle du Guillet o Louise Labé.
- 10- El tema del encierro, muy empleado en la literatura de todos los tiempos se encuentra particularmente en los **Lais** de Marie de France en los que los maridos celosos (*Guigemar* e *Yonec*) recluyen a sus esposas en fortalezas, alejadas del mundo y vigiladas por una persona de confianza.
- 11- El pájaro, generalmente encerrado en su jaula, enlaza con el tema del encierro y la privación de libertad. Este tema, del mismo modo que el del encierro, gozó también de gran éxito en la literatura medieval y renacentista. Ya en el **Roman de la Rose** podíamos encontrar esta imagen o en Marie de France en la que el ruiseñor encarnaba la simbología del amor (*Laiüstic*).
- 12- Esta estrofa nos recuerda la célebre balada de Christine de Pisan («Seulette suis et seulette vueil être/ Seulette m'a mon doux ami laissié...») en la que la joven poetisa se deja llevar por la melancolía renovando el tradicional tema cortés de la ausencia y de la soledad, lo que convierte la composición en una emocionante elegía personal en la que el empleo de la anáfora se une al deseo de la autora de intensificar el sentimiento de soledad que la invade.