

Estudio de la métrica de las canciones contenidas en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* (1718)

Ignacio Iñarrea Las Heras

Universidad de La Rioja

ignacio.inarrea@unirioja.es

Résumé

Dans cet article on présente une analyse de la manière dont on a composé les six chansons incluses dans le livre *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* (1718). Cette publication fait partie de toutes celles qu'on a éditées en France, surtout entre le XVI^e et le XVIII^e siècles, pour être utilisées par les pèlerins au cours de leur voyage vers Santiago de Compostela. L'étude de la métrique de ces compositions (rime, mètre et strophes), avec la considération d'autres facteurs (thèmes, fonctions des chansons), servira à essayer de déterminer leur nature culte ou populaire, leur possible acceptation par le public et aussi à situer l'époque où elles ont pu être écrites et publiées pour la première fois.

Mots-clé: chansons de pèlerinage; Compostelle; métrique; fonctions des chansons.

Abstract

In the present article we offer an analysis of the manner in which the six songs included in the 1718 book *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* were composed. This work is one of the many edited in France, mainly from the XVI to the XVIII centuries, for the use of pilgrims on their journey to Santiago de Compostela. The study of metrics in these compositions (rhyme, meter and stanzas), together with other factors, such as the themes and functions of the songs, will be of use to establish whether they were cultivated or popular poetry, how they were received by the public and to settle the time in which they were most likely written and published for the first time.

Keywords: Pilgrim songs; Compostela; Metrics; Functions of the songs.

0. Introducción

Las canciones de peregrinos jacobeos franceses constituyen un producto cultural surgido de la misma realidad histórica del viaje piadoso desde Francia hasta Santiago de Compostela. Por ello, su antigüedad se remonta, probablemente, a los orígenes del culto al Apóstol en este país. En la actualidad casi no se conservan manifestaciones concretas de las primeras producciones de este tipo. Al tratarse de composiciones de creación y transmisión orales, y no quedar recogidas en textos, terminarían por desaparecer.

Los primeros testimonios escritos de estas canciones comienzan a surgir, en letra impresa, a partir del siglo XVII. En esta época se desarrolló en Francia una importante actividad de recopilación y edición de cantos e itinerarios de peregrinación. Se editaban en libros pequeños y de elaboración sencilla, que eran destinados a los peregrinos. Formaban parte del amplio conjunto de publicaciones que fue conocido en Francia como la *Bibliothèque Bleue*¹. Los libros que la componían se caracterizaban por el color habitualmente azul de sus tapas. Su vida editorial se prolongó durante más de dos siglos (desde comienzos del XVII hasta mediados del XIX)² y está indisolublemente vinculada a la ciudad Troyes³, ya que fue allí donde surgieron las casas de edición a las que se debió su desarrollo y esplendor. La *Bibliothèque Bleue* fue una parte muy importante del fenómeno cultural y editorial constituido por la llamada *littérature de colportage*, que existió en Francia en el período comprendido, aproximadamente entre el siglo XVI y comienzos del XX. Los libros que se integraban en ella eran parte de las mercancías vendidas por buhoneros, más o menos vagabundos, a los que se conocía con diversas denominaciones, entre ellas la de *colporteurs*⁴. La naturaleza de estos textos era muy variada: libros piadosos, de enseñanza, de magia y brujería, científicos, distintas clases de creaciones literarias (dramáticas y narrativas), canciones, periódicos conocidos como *canards*, etc. Su calidad material era más bien escasa, lo cual permitía venderlas a precios asequibles a un público que en gran medida no era de un nivel social muy alto.

¹ Vid. al respecto Daux (1999: 13) y Leclerc y Robert (1986, vol. 2: 21-38).

² Vid., en relación con los orígenes y la existencia de la *Bibliothèque Bleue*, Leclerc y Robert (1986, vol. 1: 7-13) y Chartier (1987: 110-121, 247-270 y 271-351).

³ De todas formas, hubo otras ciudades en las que, siguiendo el ejemplo de Troyes, también tuvo lugar la publicación de estas obras. Fueron, sobre todo, Rouen, Caen y Limoges. Vid. Leclerc y Robert (1986, vol. 1: 8).

⁴ El *colportage* fue, seguramente, uno de los principales medios de difusión de la *Bibliothèque Bleue*, aunque no el único: «l'importance du colportage ne doit pas faire oublier les autres moyens de diffusion des livrets bleus. Il existait aussi, en milieu urbain, une vente sédentaire qui s'effectuait par l'intermédiaire des nombreux revendeurs: ceux reconnus comme débiteurs des imprimeurs troyens dans les inventaires, les correspondants parisiens des éditeurs provinciaux, mais aussi des marchands plus occasionnels et marginaux. Ainsi est-ce une clientèle très vaste qui pouvait être touchée par ce réseau de revendeurs, sédentaires ou itinérants» (Leclerc y Robert, 1986, vol. 1: 16).

En dichos manuales para peregrinos se recogen pequeñas colecciones de canciones, oraciones dirigidas al Apóstol, listas de reliquias conservadas en la catedral de Santiago, itinerarios desde Francia hasta esta ciudad y el relato (muy resumido) de la vida y milagros del santo. Asimismo, presentan ilustraciones con distintas escenas relacionadas con el mundo jacobeo (el milagro del ahorcado, el martirio de Santiago, etc.). Siguieron apareciendo durante el siglo XVIII; pero en el XIX, con la decadencia de la peregrinación a Galicia, fueron cayendo en desuso. Los cantos que aparecen en ellos son su componente más destacado, pues ocupan la mayor parte de sus páginas. El libro que va ser objeto de estudio en el presente trabajo se titula, precisamente, *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* y fue publicado en Troyes en 1718. Puede ser considerado un ejemplo representativo de esta clase de publicaciones⁵. Contiene seis canciones, las cuales no constituyen un conjunto homogéneo, a pesar de su escaso número, pues presentan temáticas y finalidades relativamente variadas⁶. Hay tres que deben ser identificadas como cantos de itinerario: *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y dos textos con idéntico título, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*. Para distinguirlas con claridad, se añadirá a una de ellas la indicación *des Parisiens*⁷. Tienen para el peregrino una funcionalidad esencialmente informativa acerca del camino. Describen un recorrido completo desde el norte o el oeste de Francia hasta Santiago, que incluye, entre otras etapas, las ciudades de Burdeos, Bayona, Burgos o Vitoria. Mencionan hospitales para acoger a los viajeros: los de San Antonio y San Marcos, ambos en León, son dos buenos ejemplos. Aluden a otros santuarios dignos de ser visitados, como los de Santo Domingo de la Calzada y Oviedo. Indican la necesidad de actuaciones o trámites como

⁵ En la actualidad no se conservan muchos ejemplares de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. Sin embargo, fueron muchos los peregrinos que lo adquirieron en su momento. Como señala Alexis Socard, en relación con la importancia de Troyes como etapa de las rutas jacobeanas francesas, «aussi pensons-nous que, dans tous les temps, la ville de Troyes dut servir de point de ralliement aux pèlerins, qu'ils s'y rassemblaient en caravane, et qu'ils s'y fournissaient de *cantiques à chanter pendant le voyage*. [...] Enfin, l'imprimerie troyenne a fourni à ses nombreux clients plusieurs éditions d'un livret très-rare aujourd'hui. Quelques exemplaires seulement, de deux éditions différentes, sont venus jusqu'à nous [este *livret* es, precisamente, *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*]» (1865: 72-73). Semejante contraste podría considerarse, siguiendo a Leclerc y Robert, como una posible demostración del éxito que debió alcanzar esta obra. Estos dos autores señalan, en relación con los libros de la *Bibliothèque Bleue* que se conservan actualmente: «Que représentent en effet les ouvrages que nous possédons? Sont-ce les meilleures ventes, publiées en grand nombre d'exemplaires et que, par des lois élémentaires de probabilité, nous avons quelque chance de voir parvenir jusqu'à nos jours? Mais l'interprétation inverse est, elle-aussi, possible! Les ouvrages à succès sont vendus, lus et relus, et s'abîment donc rapidement, vu leur fragilité naturelle. Ils n'ont donc que bien peu de chances d'être conservés lors de déménagements ou d'héritages» (1986, vol. 1: 22).

⁶ En relación con las distintas clases de canciones francesas de peregrinación jacobea, vid. Iñarrea Las Heras (2006).

⁷ Fue Camille Daux quien le dio a este canto dicha identificación. Consideró que podría ser propia de peregrinos procedentes del norte de Francia que pasaban por París en su ruta a Compostela. Vid. 1899: 37-38. José M^a Lacarra le puso el siguiente título en castellano: *Canción de los Peregrinos de París*. Vid. Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Rúa (1949, vol. 2: 435).

cambiar moneda al llegar a Bayona, antes de entrar en España. Otra canción es narrativa, *Histoire arrivée à deux Pélerins*. Cuenta un hecho milagroso acontecido en la ruta jacobea, y su finalidad sería entretener al peregrino y mantener vivas su fe y su devoción durante el viaje. Relata la historia de dos hombres que fueron juntos hasta Compostela y que se prometieron ayuda mutua, en caso de necesidad. Más adelante, en una población del camino, uno de ellos es asesinado por los dueños de la posada en la que se alojó. Al siguiente día, el otro peregrino, que ha pasado la noche en casa de unos parientes, va al albergue y pregunta por su amigo. Los criminales le dicen que ya se ha marchado, pero él no les cree. Finalmente, los dos malhechores son descubiertos y detenidos. El peregrino vivo lleva a Santiago el cuerpo de su compañero, el cual se le aparece allí para agradecerle su buen comportamiento. Por último hay dos cantos que presentan contenidos con un carácter espiritual más acusado. Se trata de *Chanson du devoir des Pélerins* y *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*. El primero de ellos tiene una clara intención moralizadora, pues expone cuál ha de ser el correcto comportamiento del peregrino en su itinerario. Una buena conducta durante esta aventura es preparación para la vida eterna. El segundo tiene la peculiaridad de presentar la peregrinación a Compostela como una experiencia que ya ha sido realizada. El viaje que el caballero dice que va a emprender no debe ser comprendido en sentido literal. Lo que de verdad se propone hacer es dejar su existencia mundana e ingresar en la orden de los monjes franciscanos.

El presente trabajo ofrece un análisis en detalle de la métrica de dichas composiciones. Se analizan los metros, rimas y estrofas utilizadas en las mismas, con el propósito de determinar, en la medida de lo posible, su origen más o menos culto o popular. Este aspecto, junto la consideración de sus contenidos y funciones, permitiría hacerse una cierta idea de hasta dónde pudo llegar su éxito y aceptación entre los peregrinos. Además, dicha labor contribuirá igualmente a situar con mayor precisión en qué época pudieron haber sido realmente escritas y editadas por vez primera. Esto implica, obviamente, que no se acepta como válido el año de 1718. También aquí se tendrán en cuenta otros factores ajenos a lo puramente formal.

1. Metros

La mayor parte de las canciones contenidas en *Les Chansons des Pélerins de S. Jacques* (cinco) se compone principalmente de versos octosílabos. El metro no se caracteriza aquí por su regularidad, pues no siempre los versos se ajustan a dicha medida. Así, por ejemplo, *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* o *des Parisiens* comienza con la siguiente estrofa, en la que el primer verso tiene doce sílabas, el segundo siete y los versos cuarto, quinto y séptimo nueve:

Quand nous partîmes pour aller à S. Jacques,
 Pour faire pénitence,
 Confessés avons nos péchés
 Avant que de partir de France,

De nos Curés, prîmes licence,
 Avant de sortir du lieu,
 Nous ont donné pour pénitence,
 Un Chapelet pour prier Dieu

(Anónimo, 1718: 9, vv. 1-8)

La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques se compone de estrofas de ocho versos. De ellos cuatro son octosílabos y tres tienen únicamente cuatro sílabas. Estos siete versos aparecen desde el comienzo de la estrofa alternados entre sí. El último verso suele tener siete sílabas:

Quand nous partîmes de France
 En grand désir,
 Nous avons quitté Pere & Mere,
 Tristes & marris;
 Au coeur avions si grand désir,
 D'aller à Saint Jacques,
 Avons quitté tous nos plaisirs,
 Pour faire ce saint voyage

(Anónimo, 1718: 2, vv. 1-8)

Algo semejante sucede en el estribillo de esta canción, que tiene seis versos, de los cuales tres son de ocho sílabas y dos de cuatro, mientras que el último tiene siete:

Nous prions la Vierge Marie,
 Son Fils JESUS,
 Qu'il lui plaise nous donner
 Sa sainte grâce,
 Qu'en Paradis nous puissions voir
 Dieu & Monsieur Saint Jacques

(Anónimo, 1718: 2-3)

Por su parte, en la *Chanson du devoir des Pèlerins* predomina la alternancia regular de versos heptasílabos y hexasílabos:

Allons par compagnie
 A Saint Jacques le grand,
 Quand à moi j'ai envie
 De passer plus avant;
 Plusieurs pèlerinages
 Faisoient nos Peres vieux,
 Et en ces saints Voyages
 Etoient fort désireux

(Anónimo, 1718: 19, vv. 73-80)

En lo que concierne al ritmo de los versos⁸ de estas seis canciones, hay que decir que suelen presentar un primer acento que recae habitualmente sobre la cuarta sílaba. También puede situarse en la tercera o en la quinta sílaba (a veces incluso en la segunda). Esto es, sin duda, otra muestra de falta de rigor en la construcción de estos cantos. Un segundo acento recae siempre en la última sílaba acentuada de cada verso. Sirva como ejemplo la siguiente estrofa de *Histoire arrivée à deux Pélerins*:

Il avoit| quantité d'argent|,
L'Hôte du logis| très-méchant|,
Comme un perfi|de singulier|,
Sa femme étant| avec lui|,
Tout doucement| sur la minuit|,
Le Pélerin| ils égorgèrent|

(Anónimo, 1718: 24-25, vv. 36-41)

2. Rimas

La mayor parte de las seis canciones analizadas se caracterizan en este aspecto por el predominio de la rima asonante⁹. No se da, sin embargo, un uso muy riguroso de la misma. En este aspecto, la irregularidad también es una constante. Por una parte, es frecuente que haya versos entre los cuales no se da realmente rima de ninguna clase. Así se puede comprobar, por ejemplo, en varias estrofas de *La Grande Chanson des Pélerins de Saint Jacques*:

Quand nous fûmes en la Saintonge,
Hélas! mon Dieu,
Nous ne trouvâmes point d'églises
Pour prier Dieu;
Les Huguenots les ont rompues
Par leur malice,
C'est en dépit de Jesus-Christ
Et la Vierge Marie.

Quand nous fûmes au Port de Blaye,
Près de Bordeaux,
Nous entrâmes dedans la Barque
Pour passer l'eau;
Il y a bien sept lieues par eau,
Bonne me semble,
Marinier passe promptement
De peur de la tourmente

(Anónimo, 1718: 3, vv. 9-24)

⁸ Vid., en relación con la noción de ritmo, Mazaleyrat (1990: 13-14).

⁹ Vid., en relación con la rima en la métrica francesa, Grammont (1947: 347-375).

Por otra parte, también ocurre que en una misma canción coexistan la rima asonante y la consonante. Esto podría ser, en algunos casos, producto de la mencionada falta de rigor en la construcción de la asonancia. Tal es la conclusión que se extrae de la lectura de estrofas como la siguiente, perteneciente a *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens*:

Quand nous fûmes à Saint Jean de Luz,
 Les biens de Dieu en abondance;
 Car ce sont gens de Dieu élus,
 Des charités ont souvenance,
 Donnant aux pauvres chevance;
 Et de leurs biens en abondance,
 Disant: vous aurez souvenance,
 Dieu vous conduise à sauvement

(Anónimo, 1718: 11-12, vv. 48-55)

En esta canción hay una presencia muy reducida de la rima consonante: sólo tienen catorce versos, de un total de ciento treinta (sin contar el estribillo).

Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin presenta una mayor tendencia al uso de la rima consonante, aunque predomina la asonancia. De los cincuenta y dos versos que la componen, veintidós presentan la primera de las dos rimas. Además, se da una regularidad total en la alternancia de rimas femeninas y masculinas:

Adieu le bal, adieu la danse,
 Adieu les festins & banquets,
 Je vous quitte sans répugnance,
 Pour servir Jesus à jamais.
 [...]
 Adieu les Princes & les Dames,
 Adieu les honneurs de la Cour,
 Car je m'en vais sans plus attendre,
 En un Couvent finir mes jours

(Anónimo, 1718: 28-29, vv. 21-24 y 41-44)

Lo mismo podría decirse, en lo que respecta al uso de la rima consonante, de *Histoire arrivée à deux Pèlerins*. Esta canción se compone de ochenta y nueve versos, de los cuales treinta y ocho presentan dicha clase de rima:

Ils furent d'abord condamnés
 D'être pendus & étranglés.
 Ayant fait amande honorable:
 La Servante pour le certain
 En sortit sans lui faire rien,
 Du meurtre n'étant coupable.
 Ce Pèlerin de Dieu aimé,

Son Compagnon fit embaumer,
 Et le fit mettre dans une bière,
 Et le porta légèrement
 Jusqu'à S. Jacques le grand,
 D'un amour très-particulier.
 [...]
 Une voix lui dit doucement,
 Tu m'as retiré du tourment,
 Mon Camarade fidèle,
 Tu as fait le Voyage pour moi,
 Et je vais prier pour toi
 Jesus dans la gloire éternelle

(Anónimo, 1718: 25-26, vv. 60-71 y 78-83)

La *Chanson du devoir des Pèlerins* es la única de las seis canciones en la que se da un claro predominio de la rima consonante, pues ésta aparece en ciento treinta y cuatro de sus ciento setenta y seis versos:

Pour à Dieu satisfaire
 Des maux que j'ai commis,
 Je désire vœu faire,
 Malgré mes ennemis,
 A Saint Jacques l'Apôtre,
 En Galice honoré,
 Où le Seigneur Dieu nôtre,
 En lui est adoré.

Implorons la hauteesse
 De Dieu souverain Roi;
 Je tiendrai ma promesse,
 Ainsi comme je crois;
 D'une âme vertueuse
 Je m'en vais pour le mieux,
 Et qu'enfin bienheureuse,
 J'aye un retour joyeux

(Anónimo, 1718: 16, vv. 1-16)

En lo que concierne a la disposición de las rimas, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* sigue, con relativa fidelidad, el esquema *abab* en los cuatro primeros versos de cada estrofa. Estos presentan, pues, rimas cruzadas en las que se alternan las femeninas con las masculinas. El segundo grupo de cuatro versos presenta mucha menos regularidad, ya que no se ajusta a un esquema predominante. En cinco estrofas es *cdcd*; en otras cuatro es *bcbc*; en dos es *baba*; en otras dos es *caca*. Estas rimas también son cruzadas, con una alternancia de masculinas con femeninas. Contiene, además, un estribillo de seis versos (ya cita-

do) del que, realmente, no puede decirse que siga en este aspecto ningún patrón claro (vid. *supra*).

Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques o *des Parisiens* se ajusta también al esquema *abab* en los cuatro primeros versos de catorce estrofas, aunque no de forma muy rigurosa. Se da aquí la alternancia (aunque no siempre) de rimas masculinas y femeninas. El segundo grupo de cuatro versos sigue en seis estrofas la disposición *bcbc*; en dos estrofas es *cdcd* y *bbbb* en otras dos. En esta segunda parte de la estrofa hay una alternancia de rimas femeninas y masculinas (si bien no se produce en todas las estrofas). Su estribillo es de tres versos de los que sólo los dos primeros forman rima femenina (vid. *infra*).

Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques tampoco presenta demasiado orden. El esquema más frecuente es *aab-b* (presente en ocho estrofas), en el que *aa* forman habitualmente rima masculina y *bb* forman siempre rima femenina. El cuarto verso no rima con ningún otro:

Quand nous fûmes à la montée
 Saint Adrien est appellée,
 Il y a un Hôpital fort plaisant,
 Où les Pélerins qui y passent
 Ont pain & vin pour leur argent

(Anónimo, 1718: 32, vv. 31-35)

Tiene un estribillo de cuatro versos, de los cuales solamente riman, en asonante y masculina, el segundo y el cuarto (vid. *infra*). La estrofa final, también de cuatro versos, se ajusta al esquema de rimas cruzadas *abab*, con alternancia de femenina y masculina (vid. *infra*).

La *Chanson du devoir des Pélerins* se distingue por seguir con una gran fidelidad, en todo su desarrollo, el esquema de cuatro rimas cruzadas *ababcdcd*. Tanto en *abab* como en *cdcd* se da casi siempre una alternancia de rimas femeninas y masculinas.

En *Histoire arrivée à deux Pélerins* se da sobre todo la distribución *aabccb*, presente en nueve estrofas. En este esquema *aa* forman siempre rima masculina, al igual que *bb*, mientras que *cc* forman siempre rima femenina. La disposición *aabcbc* se encuentra en dos estrofas y otras dos siguen *abaab*.

Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin se rige en todas sus estrofas por la distribución *abab*: rimas cruzadas, alternándose siempre femeninas con masculinas.

Hay que señalar que en la mayor parte de estas canciones se da un tipo de rima que merece atención, pues puede servir para situar cronológicamente su redacción. Es la que se da entre dos versos de manera que la última sílaba tónica de uno de ellos, o de ambos, presenta el diptongo ortográfico *oi* (o su variante *oy*). Un ejemplo se encuentra en *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* o *des Parisiens*:

A Lusignan avons passés,
 De Saintes à Pont, puis à Blaye,

Là où nous faut embarquer:
 Pourvu que nous ayons *monnoie*

(Anónimo, 1718: 10, vv. 24-27)

Blaye y *monnoie* son las palabras finales de dos versos que forman entre sí una rima asonante cruzada. En consecuencia, en ambas ha de darse una pronunciación idéntica de su vocal tónica. Como señalan E. y J. Bourciez (1982: 175), el topónimo *Blaye* proviene de *Blavia*, término que sufre, en su evolución al francés, la desaparición de la *v*. Esto supondrá que la semiconsonante yod forme un diptongo *ai* con la vocal tónica. De modo general, este tipo de diptongo se reduce en francés a una [ɛ], resultado que se impone en el siglo XVII (1982: 59). En lo que respecta a *monnoie*, hay que tener en cuenta lo que E. y J. Bourciez (1982: 73) afirman sobre la evolución en francés del diptongo fonético [wɛ] (existente desde el final de la Edad Media y procedente de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre) y su representación ortográfica:

Ce n'est qu'au XVI^e siècle cependant qu'apparaît avec régularité dans certaines classes de mots, au lieu de *we*, l'*e* simple (ne pouvant plus par conséquent devenir *wa*). La langue moderne l'a définitivement adopté et écrit *ai* au lieu de *oi* (orthographe proposée par Berain dès 1675, puis défendue avec ténacité par Voltaire, admise par l'Académie seulement en 1835): 1^o dans les terminaisons de l'imparfait et du conditionnel, *portait*, *porterait*, etc.; 2^o dans certains noms de peuples, *Français*, *Anglais*, *Polonais*, etc. [...]; 3^o dans une série de mots comme *monnaie* (afr. *monnoie* = moneta) [...].

Así pues, *monnoie* tiene una terminación ortográfica que incluye el diptongo *oi*, aún vigente en francés en la segunda mitad del XVII, al cual le corresponde, en este mismo siglo, la pronunciación [ɛ], que acabó por desplazar a la articulación [wɛ]¹⁰. Por lo tanto, *Blaye* y *monnoie* forman una rima en [ɛ], que habría que situar probablemente en la mencionada época.

Hay otro ejemplo en *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*:

Quand nous fûmes au Mont-Etuves,
 Avions grand *froid*,
 Ressentîmes si grande froidure,
 Que j'en *tremblois*

(Anónimo, 1718: 7, vv. 97-100).

Del diptongo *oi* en *tremblois* (< *tremulabam*¹¹) cabe decir lo mismo que se ha comentado acerca de *monnoie*. Además, la rima con *tremblois* exige que en *froid* (< *frigidu*) le

¹⁰ La pronunciación [wɛ] debió mantenerse hasta finales del siglo XVII (Andrieux-Reix y Baumgartner, 1990: 95).

¹¹ La terminación *-abam* de pretérito imperfecto debió evolucionar, aún en latín, a *-ebam*, con una *e* cerrada y tónica en posición libre, al igual que la de *moneta* (Andrieux-Reix y Baumgartner, 1990: 92-96).

corresponda al diptongo ortográfico *oi* una pronunciación [wɛ], considerada en la época clásica como la única admisible, junto con [œ] (Bourciez, 1982: 72). Por lo tanto, *froid* y *tremblois* han de rimar igualmente en [ɛ]. Por otra parte, teniendo en cuenta que la articulación actual en [wa]¹² no se generalizó ni empezó a ser aceptada por los académicos hasta el siglo XVIII (Bourciez, 1982: 72), cabe creer aquí también que la rima *froid* / *tremblois* es más propia del XVII.

La *Chanson du devoir des Pélerins* proporciona la siguiente rima:

Délaissant Pere & Mere,
Et Parens & Amis,
Pour mériter la gloire,
Ainsi qu'il est promis

(Anónimo, 1718: 20, vv. 109-112).

Con *Mere* / *gloire* se da la misma situación que con *froid* / *tremblois*, en lo que respecta a la rima en [ɛ]¹³. El diptongo *oi* de *gloire* no procede de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre, ya que *gloire* proviene del préstamo latino medieval *gloria*. Pero su evolución a partir de comienzos del siglo XIII será la misma que la que se dio en *froid* (Bourciez, 1982: 91-92 y 184). Además, al igual que en esta palabra, la rima con *Mere* indica que *oi* tiene que pronunciarse [wɛ]. Por otra parte, hay que añadir aquí que la ortografía de *Mere* y de *Pere* no incluye aún el acento grave, que fue reclamado por los gramáticos a partir del siglo XVII y que no se impuso para este tipo de palabras hasta el XVIII (Bourciez, 1982: 56). Este hecho lleva también a creer que el texto de la *Chanson du devoir des Pélerins* es del siglo XVII.

Asimismo, los datos fonéticos y ortográficos expuestos invitan a situar en el siglo XVII la escritura de los textos de las canciones. Además, se da el hecho de que *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*, única canción sin este tipo de rima, presenta la misma peculiaridad ortográfica que se acaba de advertir en la *Chanson du devoir des Pélerins*: «Adieu mon pere, adieu ma mere» (Anónimo, 1718: 28, v. 17).

Se debe añadir a estas consideraciones la valoración de un elemento de contenido que puede ser muy aclaratorio. En las canciones de itinerario aparece una estrofa sobre la región de la Saintonge, en la que se dice que el paso de los peregrinos por allí es desagradable, incluso peligroso. En *La Grande Chanson des Pélerins de Saint Jacques* (vid. *supra*) y en *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques o des Parisiens* se habla del mal comportamiento de los hugonotes. Este último canto se dice así:

Nous nous mîmes à cheminer

¹² Desde el final de la Edad Media *oi* presentará también una pronunciación [oa] que se transformará después en [wa], de acuerdo con lo que fue una de las líneas de evolución del diptongo fonético medieval *oe* (procedente de la *e* latina, cerrada y tónica en posición libre). Vid. Bourciez (1982: 71-72).

¹³ Indudablemente, la vocal tónica de *Mere* (< *matre*) ha tenido una evolución desde el latín muy distinta de las correspondientes a las otras cuatro palabras mencionadas. Vid. Bourciez (1982: 55).

Droit à Paris pour nous rendre:
 C'est pour la Saintonge passer,
 Prions Jésus qu'il nous défende
 Des ennemis par sa puissance,
 Ceux qui voudroient par hérésie,
 Empêcher nos bons désirs

(Anónimo, 1718: 10, vv. 17-23).

Ambas creaciones remiten a las movilizaciones de los hugonotes en las Guerras de Religión (1562-1598) y también, ya en el siglo XVII, en las guerras de Rohan (1621-1625)¹⁴. Su violencia iconoclasta llegó a afectar al culto jacobeo en Francia¹⁵. En el segundo de estos conflictos la Saintonge tuvo una presencia muy importante, con los levantamientos protestantes que allí se produjeron. Es probable que las estrofas de las dos canciones se refieran a tal circunstancia, la cual ejerció sin duda la suficiente impresión negativa en los fieles al apóstol Santiago como para que se le hiciera un hueco en estas composiciones. Como se ha visto, los cantos fueron escritos, probablemente, en el XVII. Pero es razonable creer que tuvieron que ser concebidos con bastante anterioridad, para llegar de este modo a ser conocidos por los peregrinos. Aunque, por otra parte, las revueltas de la Saintonge no quedaban muy lejos en el tiempo. Eran un recuerdo aún fresco para el viajero jacobeo, y por ello cabe pensar que su presencia en las canciones de itinerario suscitaría interés para comprar el libro en el cual fueron editadas. Se debe mencionar aquí otra canción de itinerario, conservada en lengua occitana: la *Complainte des Pèlerins d'Aurillac*, que se remontaría a los siglos XIV o XV¹⁶. En ella se alude a etapas como Bayona, Burgos, Vitoria, León o Ribadeo, con comentarios semejantes a los que se hacen en los cantos del mismo tipo incluidos en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*, como, por ejemplo *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* (Beaufrère, 1978: 57):

¹⁴ Olivier Christin señala a este respecto: «Peu de régions échappent à ces grandes flambées, au point que toute description exhaustive ou chronologique se heurte à d'importants obstacles, d'autant plus que le rythme de destructions ne suit qu'approximativement la complexe alternance d'édits de pacification et de reprise ouverte des hostilités qui caractérise la période: un iconoclasme chronique, plus ou moins virulent, sévit au moins jusqu'au milieu des années 1580, sinon plus tard. L'iconoclasme protestant ne disparaît pas avec le siècle: en 1621, les guerres de Rohan sont ainsi l'occasion d'une résurgence spectaculaire» (1991: 77-78).

La tercera canción de itinerario, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*, alude a la Saintonge como una región llena de bondades, pero peligrosa por culpa de los ladrones que roban a los peregrinos. No se nombra a los hugonotes ni a sus acciones destructivas. Tal vez esto se explique como una confusión, en la misma estrofa, entre dos realidades distintas, ambas amenazantes para los viajeros piadosos: las revueltas protestantes y los salteadores de caminos. Aunque también podría hacerse referencia a abusos sufridos a manos de los hugonotes: «Quand nous fûmes en la Saintonge, / Le meilleur pays de monde; / Mais il y a des méchantes gens, / Ils s'en vont sur les passages, / Pour nous voler notre argent» (Anónimo, 1718: 31, vv. 11-15).

¹⁵ Vid. Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Ríu (1949, vol. 1: 111-112) y Jacomet (1995: 101-103).

¹⁶ Vid. Beaufrère (1978: 60) y Nelli (1980: 87-88). Nelli editó este canto con el título *Canso dels pelgrins de San Jac*. Vid. 1980: 87.

A Burgos, la frairia
 Mirific avent nos amòstra
 En la glèisa! pro temor!
 Un crist suda sa sudor.
 [...]
 En la vila de Leon,
 Cridèrem una cançon;
 E las dònas per abundança
 Vaun auzir los filhs de França
 (Beaufrère, 1978: 50, vv. 33-40)

Quand nous fûmes à Burges en Espagne,
 Hélas! mon Dieu,
 Nous entrâmes dedans l'Eglise
 Pour prier Dieu,
 Les Augustins nous ont montrés
 Un grand miracle,
 De voir le Crucifix suer,
 C'est chose véritable.
 Quand nous fûmes dedans la Ville,
 Nommée Leon,
 Nous chantâmes tous ensemble
 Cette Chanson;
 Les Dames sortoient des maisons
 En abondance,
 Pour voir chanter les Pèlerins,
 Les enfans de la France
 (Anónimo, 1718: 6-7, vv. 73-88)

La existencia de esta *Complainte des Pèlerins d'Aurillac* lleva a suponer que debieron existir versiones anteriores de los cantos de itinerario estudiados en el presente trabajo, las cuales habrían sido creadas en la Edad Media (Beaufrère, 1978: 57-60). Obviamente, en ellas no podía hablarse de acontecimientos como los de las guerras de Rohan. Éstos se añadirían posteriormente, como una especie de actualización de los contenidos de unas composiciones que consiguieron mantenerse vivas a lo largo del tiempo, en el seno del acervo oral jacobeo. Podría detectarse aquí el influjo de la reacción que se dio en el siglo XVI en contra de la difusión y aceptación de los salmos hugonotes, y que llevó a la creación de salmos y cánticos de inspiración católica (Davenson, 1944: 55). Se aprovecharía una canción de peregrinación antigua para introducir en ella una crítica contra los protestantes. Se trataría de un ataque tanto más cargado de intención cuanto que la temática general del canto, el viaje piadoso para visitar un santuario, fue un fenómeno claramente denostado y rechazado por la Reforma. Es lógico suponer, pues, que el éxito editorial de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* estaría vinculado en buena medida a la popularidad que hubiesen alcanzado dichos cantos gracias al peso de la tradición, y también que pudo contribuir algo la influencia de la actualidad o, cuando menos, de la historia reciente de Francia. Además, la puesta por escrito de estas composiciones en el francés de la época lleva a pensar que, posiblemente, fueron recopiladas expresamente para su edición en dicho libro, y que su expresión en un idioma moderno, sin arcaísmos ni dialectalismos, facilitaría su venta a un público numeroso.

Todo esto concuerda con la hipótesis del barón de Bonnault d'Houët, según la cual *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* sería una reimpresión de una obra aparecida a mediados del siglo XVII. En su edición del relato de peregrinación jacobea titulado *Voyage d'Espangne* y escrito por Guillame Manier en 1736, Bonnault d'Houët incluye en apéndice

una relación de las reliquias conservadas en la catedral de Santiago, tomada precisamente de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. A la vista tanto de las reliquias que contiene dicha lista como de las que carece, Bonnault d'Houët propone la época mencionada para ubicar cronológicamente una posible edición anterior de este libro:

Il est à remarquer que ce mémoire ne fait aucune mention des reliques conservées dans les chapelles de création plus récente, notamment dans celle *del Pilar* fondée à la fin du XVII^e siècle, ou dans celle de *Pedro Carillo*, (1664). Le petit livre, dont nous avons sous les yeux une réimpression de 1718, était donc antérieur à la seconde moitié du XVII^e siècle. D'un autre côté, d'après D. J. Zepedano, les reliques disséminées dans l'église n'ont été réunies dans la chapelle du Trésor qu'en août 1641. Le mémoire des reliques, qu'on vient de lire, a dû être rédigé après cette date. Ce serait donc sur un ouvrage datant du milieu du XVII^e siècle, qu'aurait été faite la réimpression de 1718 (Manier, 1890: 196).

3. Estrofas

El estudio de la organización estrófica permite distinguir en estas seis canciones dos grupos. Esta diferenciación se establece según el criterio compartido por dos estudiosos de la canción popular francesa: George Doncieux y Henri Davenson. Ambos coinciden en afirmar que, desde un punto de vista formal, existen dos tipos de canciones: la *ronde*, destinada al baile, y la *complainte*, concebida solamente para ser entonada. El elemento que identifica de manera inequívoca a la primera es la presencia del estribillo (*refrain*):

Une seule distinction, au point de vue de la forme, est à faire [entre les chansons populaires]; distinction d'une importance capitale, qui partage tous les chants traditionnels, les lyrico-épiques aussi bien que ceux d'un autre genre, en deux groupes affectés à des destinations différentes: ou bien le chant est fait pour accompagner la danse, et c'est alors une ronde ou chanson à danser [...]; ou bien il doit simplement être dit par la fileuse à la veillée, par le soldat pendant la marche, par le chemineau sur un seuil de porte, par le laboureur en plein champ, et nous lui réservons le nom de complainte. Une chanson à danser se reconnaît du premier coup d'œil à un signe infailible: c'est le refrain, cet élément fixe, qui traverse et relie ensemble, tel qu'un fil continu, la série variée des couplets. Partout où un refrain apparaît il y a danse; et réciproquement, si le refrain manque, la chanson est une complainte (Doncieux, 1904: XIX)¹⁷.

¹⁷ «Nos chansons se classent en deux catégories: les *complaintes* ou récits continus (soit que les couplets se suivent, soit qu'ils s'enchaînent en reprenant le dernier vers du couplet précédent) et les *rondes* ou chansons à danser que caractérise la présence d'un refrain» (Davenson, 1944: 17).

Así, por una parte están los tres cantos de itinerario, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*, *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* y *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*. Como ya se ha dicho antes, todos ellos presentan estribillo. Éste aparece en toda su extensión al comienzo, justo detrás de la primera estrofa. Después, únicamente se incluyen sus dos primeras palabras, seguidas de la abreviatura *étc.*, entre estrofa y estrofa, para indicar que debe repetirse al término de cada una de ellas. Su extensión varía de una composición a otra, ya que (como se ha indicado anteriormente) en la primera es de seis versos, en la segunda de tres y en la tercera de cuatro. Los tres estribillos se caracterizan por su naturaleza de plegaria y por expresar básicamente el mismo contenido: el deseo de poder llegar a ver cara a cara, más allá de la vida terrenal, al apóstol Santiago, además de a Dios y a la Virgen María. Así se ha podido comprobar antes en *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* (vid. *supra*) y así se aprecia también tanto en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens*: «Prions Jesus-Christ par sa grace, / Que nous puissions voir face à face / La Vierge & S. Jacques le grand» (Anónimo, 1718: 9¹⁸), como en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques*:

Nous prions la Vierge Marie,
Et son cher enfant,
Qu'il nous fasse la grace
De voir S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 30)

Esta última composición presenta al final una estrofa (anteriormente mencionada en relación con la rima) que podría considerarse como un segundo estribillo¹⁹. Sin embargo, su posición en la canción le confiere una función consistente más bien en aportar una conclusión que resume algunos de los principales aspectos que constituyen la vida del peregrino durante su viaje:

Ma Calebasse ma Compagne,
Mon Bourdon, mon Compagnon,
La Taverne m'y gouverne,
L'hôpital c'est ma maison

(Anónimo, 1718: 34 vv. 91-94)

Sin embargo, ninguna de estas canciones fue concebida para ser bailada y no pueden ser identificadas como *rondes*. Ya se ha indicado cuál era su finalidad en relación con la actividad de la peregrinación. Hay que señalar aquí que los peregrinos solían viajar más frecuentemente en grupo, por razones obvias de seguridad y ayuda mutua, y también para hacer el trayecto más llevadero. Si durante el mismo surgía la ocasión o el deseo de cantar,

¹⁸ Debido a la particularidad que caracteriza a los estribillos, en lo que respecta a su posición en las canciones de itinerario (repetición después de cada estrofa, presencia abreviada en los textos escritos), se ha considerado más adecuado no incluirlos en la numeración de los versos.

¹⁹ Camille Daux (1899: 34) la identifica en su edición como «AUTRE REFRAIN».

todos los compañeros lo harían seguramente de forma colectiva, improvisando una especie de coro:

Chants et musique sont de règle sur le chemin de Compostelle. [...] Les pèlerins «à la coquille», qui font à pied la route jacobite, ont l'air de mendiants ou de vagabonds, mais ce sont aussi des jongleurs. Les gens accourent pour les écouter quand ils chantent [...]. C'est pour des motifs différents qu'ils unissent leurs voix, ceux qui font route vers Compostelle, simples dévots, pèlerins qui sollicitent une grâce, pénitents. Peut-être ces derniers sont-ils les plus nombreux. L'habitude de se grouper entre gens d'une même paroisse, localité ou nation favorisait le chant collectif, qui était souvent comme un *conductus* paraliturgique, en latin ou en langue vulgaire (Filgueira Valverde, 1985: 184)

En tal situación, si se interpretaba una canción de itinerario, y dada la organización estrófica que caracteriza a esta clase de creaciones y que se acaba de describir, es probable que el canto se ordenase en función de dicha estructura. De este modo, no sería extraño que un peregrino entonara cada una de las estrofas y que los demás le contestaran con el estribillo. Seguirían así una de las dos formas de canto por parte de los peregrinos señaladas por José Filgueira Valverde²⁰: «Il y aurait eu des chansons auxquelles tous participaient, sous la forme d'hymnes ou de séquences. Nous en conservons plusieurs vestiges et certaines restent actuelles. A l'occasion de ces chants, le pèlerin le plus doué pour la voix ou la mémoire entonnait les strophes, les autres lui répondant par le refrain» (1985: 184).

Las siguientes palabras de Carlos Villanueva, a propósito precisamente de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*, vienen a corroborar que las canciones de itinerario habían sido compuestas para ser interpretadas de la forma que se acaba de indicar:

Sigue un sistema alternado *estrofa/estribillo* muy adecuado para ayudar a la memorización de una larga tirada de versos ya que la respuesta del estribillo viene anunciada por la estrofa del solista, con un discurso musical reiterativo de dos secciones aabb' y adecuado para la inmediata memorización de esta detallada guía de viaje cuyos ecos han llegado hasta hoy mismo (1993: 160)²¹.

Por otra parte, *Histoire arrivée à deux Pèlerins*, la *Chanson du devoir des Pèlerins*, y *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* comparten el rasgo de carecer de estribillo. Por lo tanto, habría que calificarlas más bien como *complaintes*. La naturaleza narrativa de la primera y el carácter expositivo propio de las otras dos

²⁰ En cuanto a la otra modalidad de canto indicada por José Filgueira Valverde, este comenta lo siguiente: «La distribution en deux chœurs se répondant avec des variations aurait ouvert la voie à une disposition métrique dominée par les parallélismes, les enchaînements et les refrains» (1985: 184).

²¹ Se hace necesario aquí disentir de la afirmación acerca de la disposición de las rimas (*aabb*), pues, como se ha visto más arriba, *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* sigue en sus estrofas una organización diferente.

no invitan precisamente a la inclusión de un estribillo, ya que ello entorpecería la necesaria continuidad del discurso. Aun así, no deja de ser cierto que la última de estas canciones presenta tres estrofas muy semejantes entre sí, tanto en la forma como en la significación, y que también se parecen mucho a los estribillos de los cantos de itinerario. Una se sitúa al comienzo, justo después de la primera estrofa:

Vive Jesus, Vive Marie,
Prions le Sauveur maintenant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 27, vv. 5-8)

La segunda aparece, aproximadamente, hacia la mitad:

Je prierai la Vierge Marie,
Et Jesus-Christ son cher enfant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à Saint Jacques le Grand

(Anónimo, 1718: 28-29, vv. 29-32)

La tercera pone fin a la canción:

Nous prions la Vierge Marie,
Et Jesus-Christ son cher enfant,
Qu'il nous fasse à tous la grace
D'aller à S. Jacques le grand

(Anónimo, 1718: 29, vv. 49-52)

De todas formas, no sería correcto considerar ninguna de ellas como estribillo. Si alguna lo fuera, aparecería expuesta de la misma forma que en los cantos de itinerario. Tal cosa no sucede. Además, hay que tener en cuenta el tema fundamental de la creación, el abandono de la vida mundana por el caballero que desea dedicarse a la vida conventual e iniciar así una nueva peregrinación de tipo interior. La última etapa de este viaje sería la salvación eterna, vista como una Compostela celestial situada más allá de la muerte. Estas estrofas cumplen probablemente la función de resumir la significación del canto, y por ello su situación en él no parece casual. La primera lo hace a modo de anuncio, la segunda vendría a ser un recordatorio o una forma de insistir en dicha temática y la tercera constituye una especie de conclusión y de plegaria final²². No obstante, nada de esto impide ver

²² Esta función de plegaria final también la cumplen los estribillos de las tres canciones de itinerario, cuando son entonados al término de las mismas. La última estrofa de la *Chanson du devoir des Pèlerins* y de *Histoire arrivée à deux Pèlerins* desempeñan igualmente este cometido. *Chanson du devoir des Pèlerins*: «Prions Dieu par sa grace / Nos prières ouir; / Là sus au Ciel nous fasse / Après la mort jouir / De sa vision sainte, / Et que par son amour / Vivions selon sa crainte, / Jusques au dernier jour» (Anónimo, 1718: 22, vv. 169-176). *Histoire arrivée à deux Pèlerins*: «Nous prions Dieu dévotement, / Et Monsieur S. Jacques le grand, / Qu'un jour avec les Archanges / Nous puissions chanter hautement; / Et crier tous ensemblement, / Vive Jesus, le Roi des Anges» (Anónimo, 1718: 26-27, vv. 84-89).

en la presencia de las tres estrofas el producto de una cierta influencia procedente de los estribillos de las canciones de itinerario, debido a la mencionada semejanza entre unas y otros.

Cabe pensar que estas tres canciones, a causa de la ausencia de estribillo y de su carácter narrativo o expositivo, se prestarían más fácilmente a ser entonadas por los peregrinos de forma colectiva, sin distinguir entre solista y coro.

En cuanto a los tipos de estrofas utilizados en estas seis canciones, hay que indicar que se da una cierta variedad. *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens* presentan diecisiete estrofas de ocho versos (además de sus respectivos estribillos), mientras que la *Chanson du devoir des Pèlerins* se compone de veintidós estrofas de idéntica extensión. Como ya se ha indicado, esta última creación se ajusta de manera muy regular al esquema de cuatro rimas *ababcdcd*. Dado que entre los cuatro primeros versos y los cuatro siguientes no existe ninguna ligazón establecida por la rima (al contrario de lo que ocurre en buena parte de las estrofas de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques* y de *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques o des Parisiens*), podría decirse, siguiendo a Maurice Grammont (1978: 85), que cada una de sus estrofas son en realidad «deux strophes de quatre vers rapprochées typographiquement». Philippe Martinon coincide en señalar que esta clase de octava viene a ser en realidad un par de cuartetos yuxtapuestos:

L'élimination de la rime quadruple devait évidemment changer le huitain *abab bcbc* en un double quatrain croisé à quatre rimes, *abab cded*, avec césure naturelle au milieu. Malheureusement, en faisant disparaître le lien qui unissait les quatrains, on supprimait l'unité de la strophe: deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains (1969: 333).

Y es que, como dice Théodore de Banville, con la rima se construye la estrofa:

Pour qu'une Strophe existe, il faut qu'elle soit faite, c'est-à-dire qu'on ne puisse pas en séparer les parties sans la briser, sans la détruire complètement.

Si une Strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe. [...]

Que faudrait-il pour que cette strophe existât? – Il faudrait que les quatre premiers vers fussent soudés aux huit derniers par un arrangement de rimes tel qu'on ne puisse séparer ces deux parties sans laisser dans l'une ou l'autre un vers privé de sa rime, c'est-à-dire sans avoir détruit, tué la strophe elle-même, puisqu'en français il n'y a pas de vie poétique sans la rime [Banville se ha servido aquí, para ilustrar sus palabras, de una estrofa de doce versos, tomada del poema *Napoleón II* de Victor Hugo; por eso habla de «quatre premiers vers» y de «huit derniers»] ([1872]: 140-142).

Dicho de otro modo, una estrofa

se définit donc, dans l'ordre phonique, comme *un groupe de vers formant un système complet d'homophonies finales*. On disait traditionnellement: «un système de *rimes* complet». [...]

Il faut donc, pour qu'il y ait strophe, que chaque fin de vers trouve une ou plusieurs fois, selon un mode d'agencement perceptible, sa correspondance phonique, jusqu'à clôture du système par réponse de tous les échos appelés, différés par d'autres appels et progressivement obtenus (Mazaleyrat, 1990: 84).

Esta división de la octava en dos cuartetos se aprecia de forma más clara en ocho estrofas de la *Chanson du devoir des Pèlerins*, ya que no se establece ninguna unión sintáctica entre las dos mitades de cada una de ellas. Los signos de puntuación sirven para subrayar esta diferencia, lo cual no quiere decir, desde luego, que estas estrofas no presenten en su interior una clara unidad de sentido. La siguiente es un buen ejemplo de ello:

N'apprehendons pas la peine,
Ni le labeur aussi,
Car ce n'est chose vaine,
De travailler ainsi;
Si vous désirez vivre
Au Ciel heureusement,
Les peines il faut poursuivre
De votre sauvement.

(Anónimo, 1718: 19, vv. 97-104)

El tipo de octava presente en la *Chanson du devoir des Pèlerins* fue cultivado sobre todo en los siglos XVI y XVII. Vino a ocupar el lugar de la octava con rima cuádruple, más utilizado de la Edad Media (Martinon, 1969: 329-338). Esto no deja de ser otro argumento a favor de situar cronológicamente la redacción de las seis canciones y la primera edición de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* en la época anteriormente indicada.

Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques tiene también diecisiete estrofas (sin contar el estribillo y la estrofa final): catorce de ellas tienen cinco versos, dos tienen siete y una tiene seis.

No hay que pasar por alto el hecho de que las tres canciones de itinerario presentan el mismo número de estrofas. Esto puede sin duda explicarse por la gran similitud de sus contenidos. Aunque también hay entre ellas claras diferencias en este aspecto, las tres describen recorridos prácticamente idénticos desde Francia hasta Santiago de Compostela, pues coinciden en la mayor parte de sus etapas. En realidad, tanto *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* como *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* son, seguramente, dos versiones de *La Grande Chanson des Pèlerins de Saint Jacques*. Hay que tener en cuenta que esta última conoció una gran difusión, lo cual sin duda propició la aparición de un gran número de creaciones similares. A este respecto, Goicoechea Arrondo (1971: 109)

señala sobre dicha canción que «se trata de un canto “itinerante” que sirvió de modelo a otras muchas variantes que se hallan por diversas naciones, especialmente a una muy conocida titulada “Los Parisinos”».

Histoire arrivée à deux Pèlerins tiene quince estrofas, de las que catorce son de seis versos y solamente una es de cinco.

Por último, *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* se compone de trece estrofas de cuatro versos.

4. Métrica, contenidos y funciones

Como ya se ha señalado, se da un predominio del uso del verso octosílabo en las canciones estudiadas, con la excepción de la *Chanson du devoir des Pèlerins* (que se compone de versos heptasílabos y hexasílabos alternados). Doncieux afirma que el verso octosílabo es el más utilizado en la canción popular francesa, mientras que los de seis y siete sílabas tienen una presencia mucho menor (Doncieux, 1904: XV-XVI). Por lo tanto, puede decirse que la *Chanson du devoir des Pèlerins* se aleja en este aspecto de la versificación habitual en esta clase de creaciones.

En lo concerniente a la rima de estas composiciones, el predominio de la asonancia, así como la propia irregularidad de su presencia, constituyen rasgos propios de las canciones populares. Tanto Doncieux (1904: XIII-XIV) como Davenson (1944: 17) señalan que la rima asonante es un elemento constante y, por lo tanto, claramente identificador de esta clase de creaciones. Asimismo, Davenson (1944: 16) viene a afirmar que las incorrecciones y torpezas a las que puedan dar cabida forman parte de su naturaleza y de su encanto y que, precisamente como tales, resultan atractivos:

Nous avons aimé, dans nos chansons, les archaïsmes, les gaucheries, maladresses involontaires, ces impropriétés d'expression où nous plaçons la «naïveté», et jusqu'à l'état délabré dans lequel nous sommes quelquefois parvenus ces textes, mutilés ou déformés par la tradition orale: il arrive que les lacunes, les trous dans la suite des idées, engendrent des associations d'idées mal coordonnées qui laissent une singulière impression d'irrationnel, de fantastique, de mystère poétique.

Por lo tanto, la coexistencia de rimas asonantes y consonantes en *Autre Chanson des Pèlerins de S. Jacques* o *des Parisiens* podría ser producto de falta de cuidado en su disposición métrica. Por ello, en cuanto imperfección, no dejaría de ser una muestra de su carácter igualmente popular.

La tendencia a una mayor frecuencia de uso de las rimas consonantes, que se aprecia tanto en *Histoire arrivée à deux Pèlerins* como en *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin*, demuestra que sus anónimos autores procuraron tener un mayor esmero en la labor de versificación. Este cuidado es mucho mayor en la *Chanson du devoir des Pèlerins*.

La disposición de las rimas en cada estrofa de las distintas canciones también puede ser considerada reveladora en este sentido. Las tres canciones de itinerario son sin duda las más irregulares. En cambio, la tendencia al orden es mucho mayor en *Histoire arrivée à deux Pélerins*, mientras que en la *Chanson du devoir des Pélerins* y en *Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, et s'est rendu Capucin* el rigor es prácticamente total.

Curiosamente, la mayor parte de los seis cantos presenta una distribución estrófica que no puede calificarse de típicamente popular. En este sentido, Davenson (1944: 17) señala lo siguiente: «Les dimensions limitées de la mélodie imposent aux unes et aux autres [complaintes y rondes] la forme strophique du couplet: rarement celui-ci atteint jusqu'à six vers (c'est déjà sous une influence savante) quatre souvent, trois plus rarement, le plus souvent deux ou même un seul». Doncieux (1904: XVI-XVIII) coincide aquí con Davenson, aunque precisa que no hay ejemplos de estrofas de cinco versos.

Por lo tanto, siguiendo a este investigador, hay que señalar que *La Grande Chanson des Pélerins de Saint Jacques, Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* o *des Parisiens* y *Autre Chanson des Pélerins de S. Jacques* se componen de dos tipos de estrofas (de ocho versos en el caso de las dos primeras canciones y de cinco en el de la tercera) sin presencia en el conjunto de la canción popular francesa.

Como ya se ha dicho, las estrofas de *Histoire arrivée à deux Pélerins* son en su mayoría de seis versos y siguen sobre todo el esquema *aabccb*, en el cual *bb* forman rima masculina y *cc* rima femenina. Según señala Doncieux (1904: XVIII), esta estrofa y esta disposición de las rimas sí se da en la canción popular francesa, aunque con versos de cinco sílabas y no de ocho.

Es necesario recordar aquí que la *Chanson du devoir des Pélerins* se compone de veintidós estrofas de ocho versos, pero que cada una de ellas podría dividirse en dos estrofas de cuatro versos claramente diferenciadas por la rima cruzada (con alternancia de femeninas y masculinas). Las estrofas de *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* son igualmente de cuatro versos con rimas cruzadas (alternando también femeninas con masculinas). Doncieux (1902: XVIII) afirma que el tipo de estrofa de cuatro versos más utilizada en la canción popular francesa es «le quatrain, composé de vers égaux, à rimes plates généralement masculines (*aabb*)», y añade:

La chaîne régulière des couplets masculins et féminins se rencontre aussi dans des pièces de date plus récente. Le quatrain d'octosyllabes masculins, assonant deux à deux, avec tendance à l'accentuation de la 4^e syllabe, constitue la plus ancienne des formes strophiques connues de la poésie française [...]. Elle s'est maintenue jusqu'aux temps modernes dans la rythmique populaire (Doncieux, 1902: XVIII).

En consecuencia, estas dos últimas composiciones tampoco tienen estrofas de cuatro versos que se ajusten a la descripción de Doncieux que se acaba de exponer.

No deja de resultar llamativo el hecho de que las tres canciones menos elaboradas, con una métrica más imperfecta y descuidada, sean las de itinerario, es decir, las que presen-

tan unos contenidos de carácter informativo y tienen por ello mismo una funcionalidad práctica mucho más acusada. Se trata de composiciones básicamente utilitarias. Fueron concebidas como unas guías para el peregrino, basadas en la experiencia previa de otros viajeros que conocieron personalmente la aventura de ir a Compostela. No carece de lógica pensar que sus autores debieron considerar prioritaria la correcta transmisión de información sobre la perfección formal. Su maestría poética, más bien escasa, quedaba claramente puesta al servicio de la comunicación de contenidos. Es posible que se tratara de peregrinos de condición social y cultural humilde.

En cambio, las otras tres canciones, en las cuales se aprecia un cuidado mayor de la construcción poética, desarrollan temas sin interés pragmático (narración de un milagro, reflexión moral y espiritual). Se diría que quienes las compusieron no solamente tenían más formación literaria, sino también religiosa. Hay que tener en cuenta que en *Histoire arrivée à deux Pèlerins* podría existir la influencia de uno de los milagros de Santiago contenidos en el libro segundo del *Liber Sancti Jacobi* (1135-1139), en lo que respecta al tema de la amistad y la ayuda entre peregrinos que caminan juntos a Compostela²³. Además, tiene como antecedente literario en francés un relato milagroso del siglo XIV, que se titula *Le Dit des .iiij. pommes* y que forma parte de una recopilación de narraciones de la misma naturaleza, escritas por Jehan de Saint-Quentin²⁴. Nada impide creer que el autor de este canto podría haber tenido conocimiento estas obras de carácter piadoso. En la *Chanson du devoir des Pèlerins* se da una importante presencia del elemento metafórico, al servicio de su finalidad moralizadora. Así se aprecia en varias de sus estrofas, relativas a la actitud y al comporta-

²³ Dicho relato es el cuarto de los veintidós que forman parte de este segundo libro. En él se narra cómo treinta peregrinos de Lorena van a Compostela. En el puerto de Cisa, en los Pirineos, cae enfermo uno de ellos y es abandonado por sus compañeros. Sólo uno permanece a su lado hasta que muere. El apóstol Santiago aparece poco después y lleva en su caballo a los dos peregrinos hasta el Monte del Gozo. Allí el muerto es enterrado. Más adelante, el vivo se encuentra con los otros romeros en León, les cuenta el extraordinario suceso y les insta a que hagan penitencia. Su título en la versión en castellano del *Liber Sancti Jacobi* es *De los treinta loreneses y del muerto a quien el Apóstol llevó en una noche desde los puertos de Cize hasta su monasterio*. Vid. Anónimo (1951: 336 y 344-346).

²⁴ *Le Dit des .iiij. pommes* se compone de dos partes claramente distintas. Solamente la primera de ellas presenta una historia relacionada con lo jacobeo. Un hombre anciano y enfermo pide a su hijo que cumpla por él su promesa de ir a Compostela. Le entrega tres manzanas para comprobar la bondad de sus posibles compañeros viaje. Tras dos encuentros en los que el muchacho ofrece sus manzanas a personas que no las comparten con él, conoce a otro viajero más generoso. Cuando llegan a una ciudad, se alojan en albergues distintos. El joven es robado y asesinado por la noche, a manos de la mujer del posadero y de un compinche. A la mañana siguiente, su acompañante llega a la posada y no lo ve. Le dicen que se ha ido, pero él no se lo cree. Ayudado por un juez, encuentra en el establecimiento el cadáver de su amigo. Los criminales son detenidos. El peregrino vivo, obedeciendo a una voz celeste, prosigue su camino hasta Santiago, llevando con él el cuerpo del chico. Al llegar allí, éste vuelve a la vida, gracias a Dios y a Santiago. Vid. Jehan de Saint-Quentin (1978: XXXII-XXXVIII y 26-38), Vázquez de Parga, Lacarra, Uría Rúa (1949, vol. 1: 519-525).

miento que el peregrino debe mantener en el camino. Sirvan como ejemplo las dos siguientes:

Ruminant du voyage,
 Ce qu'il contient en soi,
 J'aurai en ce passage
 L'ame de vive foi,
 Le bâton d'espérance,
 Ferré de charité,
 Revêtu de constance,
 D'amour & chasteté.
 [...]
 J'avois perdu mon Maître,
 Mais je l'ai recouvert:
 Avec lui je veux être,
 Parce qu'il m'a couvert
 Du manteau de bonnes œuvres,
 Me donnant ses trésors,
 Que je porte à toute heure,
 Tant dedans que dehors

(Anónimo, 1718: 17-18, vv. 41-48 y 57-64)

En *Sur un Gentilhomme qui a fait le Voyage de S. Jacques, & s'est rendu Capucin* también aparece la metáfora, por cuanto se menciona el viaje a Santiago como el desarrollo de una nueva vida para el caballero, volcada en el servicio a Dios. Se expresa un claro contraste entre la anterior existencia mundana del caballero y su futuro, orientado a la devoción:

Adieu le musc, adieu bel ambre,
 Le fard & toutes les senteurs,
 Je vous quitte sans plus attendre,
 Pour servir Jesus mon Sauveur

(Anónimo, 1718: 29, vv. 33-36)

Se trata, pues, de tres composiciones que presentan algo más de complejidad temática y formal que los cantos de itinerario. Sus autores podrían haber sido clérigos, sin un gran talento poético²⁵, pero aun así interesados por dar una expresión algo más bella a aspectos espirituales de la peregrinación jacobea.

5. Conclusión

El estudio de la métrica de las seis canciones incluidas en *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* constituye sin duda un medio eficaz para intentar determinar su naturaleza

²⁵ En relación con las imperfecciones formales de las seis canciones aquí estudiadas y la escasa valía poética de sus autores, vid. Socard (1865: 73) y Daux (1899: 9-12).

culta o popular, así como la época en que debieron ser escritas. Aunque, como se ha podido ver, ha habido que tener muy en cuenta otros aspectos de importancia innegable.

Su inclusión como componente principal de este libro, manifestación concreta de la *Bibliothèque Bleue*, permite suponer que sus editores pretendían darles una notable difusión. De hecho, son ellas las que dan título a la obra. Es probable que se buscara acceder a un público en cierto modo *especializado*, al estar formado sobre todo por peregrinos de Compostela, pero también relativamente amplio (los viajes desde Francia para rendir culto al apóstol Santiago siguieron siendo frecuentes en los siglos XVII y XVIII) y, en gran medida, de condición económica modesta (por lo barato de esta clase de libros).

La heterogeneidad de estas composiciones, tanto en lo que concierne a la métrica como en lo relativo a la temática y a la funcionalidad, lleva a suponer que el público receptor en el que pensaban quienes las recopilaron para incluirlas en el libro era igualmente variado en cuanto a su cultura e inquietudes. Es posible que establecieran una distinción entre un sector mayoritario de nivel social y cultural bajo y otro con una formación y una posición más elevadas. Esto ayudaría tal vez a explicar por qué tres de las seis canciones son de itinerario y, además, muy parecidas en sus contenidos. Como se ha dicho, presentan unas informaciones de gran utilidad durante el viaje. Por lo tanto son, sin duda, las más necesarias para el peregrino (sea cual sea su condición) y, en consecuencia las que debieron tener más aceptación y difusión. Dado que coinciden ampliamente en las informaciones que aportan, tal vez se pensó que no estaba de más la reiteración de datos muy importantes. Además, ya que también presentan diferencias entre sí, pudo juzgarse asimismo que en cierta medida se complementaban: indicaciones que no aparecen en una canción sí se encuentran en otra. Su construcción poética es más imperfecta, más propiamente popular, por lo cual serían también las más accesibles para todo tipo de compradores. En cambio, con los otros tres cantos se buscaba posiblemente un lector (y cantor) más atento a aspectos literarios y a cuestiones morales y espirituales. Sería, pues, un tipo de receptor quizá algo más minoritario.

Se podría detectar aquí el desarrollo de una cierta política editorial y comercial por parte de las casas responsables de la publicación de estos libros para peregrinos, por la cual se determinaría la elección de las canciones contenidas en ellos y a la que no sería ajena la métrica.

Por último, el estudio de aspectos formales (poéticos y ortográficos), temáticos e históricos (las revueltas protestantes en Francia), junto con la hipótesis de Bonnault d'Houët (ajena por completo a las canciones), han servido para proponer una época de redacción de estas creaciones. Sin embargo, es probable que fueran concebidas y alumbradas con anterioridad a la primera mitad del siglo XVII y que incluso hubiera versiones escritas más antiguas. Como ya se ha dicho, el acceso a su condición de cantos populares debió necesitar que pasara suficiente tiempo como para que se desarrollara su difusión entre el público.

Aunque, por otra parte, la venta exitosa de *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques* sin duda debió ayudar mucho a que la propagación y la popularización de las seis composiciones fuera aún mayor²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIEUX-REIX, Nelly y Emmanuèle BAUMGARTNER (1990): *Ancien français. Exercices de morphologie*. París, Presses Universitaires de France.
- ANÓNIMO (1718): *Les Chansons des Pèlerins de S. Jacques*. Troyes, [s.e.].
- ANÓNIMO (1998): *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Traducción de A. Moralejo, C. Torres, J. Feo. [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia. Reimpresión, a cargo de X. Carro Otero, de la edición de Santiago de Compostela, 1951.
- BANVILLE, Théodore de [1872]: *Petit traité de poésie française*. París, Adrien Le Clere.
- BEAUFRÈRE, Abel (1978): *Aurillac et la Haute-Auvergne sur les chemins de Compostelle*. París, Centre d'Études Compostellanes.
- BOURCIEZ, E. y J. (1982): *Phonétique française. Étude historique*. París, Klincksieck.
- CHARTIER, Roger (1987): *Lectures y lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. París, Éditions du Seuil.
- CHRISTIN, Olivier (1991): *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*. París, Minuit.
- DARANATZ, J.-B., (1927): *Curiosités du Pays Basque*. 2 vols. Bayona, Lasserre.
- DAUX, Camille (1899): *Les Chansons des pèlerins de Saint-Jacques*. Montauban, Édouard Forestié.
- DAVENSON, Henri (1944): *Le Livre de chansons ou Introduction a la connaissance de la chanson populaire française*. Neuchâtel, La Baconnière.
- DONCIEUX, George (1904): *Le Romancero populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*. París, Émile Bouillon.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1985): «La littérature sur le chemin du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poésie et théâtre», in *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*. Gante, Crédit Communal, 183-194.
- GOICOECHEA ARRONDO, Eusebio (1971): *Rutas jacobas. Historia de la Peregrinación. Arte en la Peregrinación. Caminos para la Peregrinación*. Estella, Los Amigos del Camino de Santiago.
- GRAMMONT, Maurice (1947): *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*. París, Delagrave.

²⁶ «Entendons-nous sur ce mot: pas plus qu'il n'existe de milieu autonome d'illettrés, il n'y a eu en France de tradition uniquement orale: la chanson populaire s'est appuyée sur une diffusion écrite imprimée (allant des recueils sérieux aux livrets et feuillets de colportage, aux images d'Épinal) et manuscrite: c'est dans les campagnes les plus reculées que nos collectionneurs retrouvent des cahiers de chansons, conservés parfois pieusement pendant des générations, sinon des siècles» (Davenson, 1944: 81-82).

- GRAMMONT, Maurice (1978): *Petit traité de versification française*. París, Armand Colin.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio (2006): «Canciones de peregrinos franceses del Camino de Santiago: temática y funcionalidad». *Revista de Filología Románica* 23, 29-54.
- JACOMET, Humbert (1995): «Pèlerinage et culte de saint Jacques en France: bilan et perspectives», in *Pèlerinages et croisades*. París, Éditions du CTHS, 83-200.
- JEHAN DE SAINT-QUENTIN (1978): *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes*. Edición de B. Munk Olsen. París, Société des Anciens Textes Français.
- LECLERC, Marie-Dominique y Alain ROBERT (1986): *Des éditions au succès populaire: les livrets de la Bibliothèque Bleue, XVIIème-XIXème siècles: présentation, anthologie, catalogue*. Troyes, Centre Départemental de Documentation Pédagogique.
- MANIER, Guillaume (1890): *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle au commencement du XVIII^e siècle*. Edición del barón de Bonnault d'Houët. Montdidier, Abel Radenez.
- MARTINON, Philippe (1969): *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Nueva York, Burt Franklin. Reimpresión de la edición de París, 1912.
- MAZALEYRAT, Jean (1990): *Éléments de métrique française*. París, Armand Colin.
- NELLI, René (1980): «Trois poèmes autour d'un pèlerinage», in *Le pèlerinage*. Toulouse, Édouard Privat (Cahiers de Fanjeaux, 15), 79-93.
- SOCARD, Alexis (1865): *Noëls et cantiques imprimés à Troyes depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours*. París, Auguste Aubry.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, José M.^a LACARRA, y Juan URÍA RÍU (1949): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VILLANUEVA, Carlos (1993): «Música y peregrinación», in P. Caucci von Saucken (ed.), *Santiago. La Europa del peregrinaje*. Barcelona, Lunweg, 149-167.