

La Virgen María

Contada y cantada por poetas franceses medievales y renacentistas

KAMEL HARIRE SEDA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)
kharire@ucv.cl

Resumen

El presente artículo contiene el análisis de 9 poemas de autores franceses medievales y renacentistas. Son antiguos escritos de súplicas y loas a la Virgen María. El tratamiento metodológico empleado es muy sencillo: su objetivo es que los textos abordados lleguen a todos los lectores en su real alcance, significado, contenido e importancia. Cada poesía ha sido tratada de acuerdo a su distinto carácter mariológico y literario, en orden a determinar quiénes eran los sujetos por los cuales se imploraba a María, qué se pedía para ellos y la manera cómo se establecían esas demandas.

Palabras Clave: Virgen María, poema, retórica, lírica, drama, alabanza.

Abstract

This document contains the analysis of 9 poems of French medieval and renaissance authors. These poems are old writings of entreaties and praises to the Virgin Mary. The methodology applied is very simple: the aim is to get the texts to all readers, in their actual approach, meaning, content, and importance. Each poem has been studied according to its different literary and Mariologic character in order to determine who were the ones Mary was beseeched for, what was asked for these people, and the way the demands were established.

Key words: Virgin Mary, poem, rhetorical, lyrical, drama, praise.

Doctor en Teología por la Universidad de Navarra (Pamplona, España). Profesor Titular en el Instituto de Ciencias Religiosas (*Ad instar Facultatis*) de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Entre sus publicaciones recientes en VERITAS cabe mencionar «Correlación entre los conceptos de “Dios y Autocon-ciencia” en algunos escritos de Anthony De Mello (Parte II)» (2005) y «La “Explicación Francesa de Textos” aplicada al Salmo 77» (2006).

El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto 281.757/2006, financiado por la Dirección de Investigación y Estudios Avanzados de la PUCV.

Recibido: 10/Enero/2007 - Aceptado: 20/Febrero/2007

Introducción

Hace unos meses, un alumno nos hizo un interesante regalo: *Le livre de la Vierge*¹, del autor Bertrand Guégan. Es una prolija antología de poetas franceses, copiosa y diversificada, que compila 87 textos relativos todos a la Virgen María. Dada la abundancia de poetas incluidos en la obra, algunos muy famosos y otros no tanto, pertenecientes a épocas y escuelas o movimientos muy distintos, se hace bastante difícil encontrar una metodología apropiada para presentarlos y tratarlos. En este sentido, he debido elegir frente a varias alternativas posibles —por ejemplo, elección de poemas en virtud de su contenido religioso, de su estructura poética, del momento histórico en que fueron escritos o de la celebridad de sus autores—, optando al final por las composiciones más antiguas, medievales en su gran mayoría, y renacentistas. Las razones de nuestra elección fueron que, en primer lugar, los poetas de ese período son, en buena parte, casi desconocidos de nosotros, y, luego, porque su visión de la Virgen María es más primigenia, y por ende, más original. El sólo hecho de dar a conocer esas poesías —traducidas de un francés antiguo a un castellano actual²— nos pareció un significativo aporte a lo mariológico, al mismo tiempo que constituyó para nosotros un fuerte desafío.

¹ B. GUEGAN: *Le Livre de La Vierge*. Aux Éditions Art Et Métiers Grafiques, París 1943.

² Notas sobre la Traducción: En el caso de los poemas seleccionados para este trabajo, dado que fueron escritos en francés del medioevo, hay muchos términos y giros de lenguaje que ya han caído en desuso. No olvidar que, en las lenguas en general, las palabras tienen originalmente un mayor peso que, con el tiempo, van perdiendo. Ello, tal vez, en virtud de lo que el poeta Paul Valéry llamaba la «evanescencia», palabra acuñada para caracterizar todos los términos que, por ser excesivamente usados, perdían no sólo poder sino también —lo que es más grave— significación precisa. Por otra parte, todo traductor es, cabalmente, quien mejor se da cuenta de la inadecuación de su tarea, y se esfuerza, por lo mismo, en dar a conocer, en notas, las insuficiencias de la versión que ofrece. De allí, la necesidad de prestar atención a este tipo de observaciones, que no son un alarde de erudición vana, sino un servicio de quien no desea imponer al lector su personal punto de vista sino proporcionarle ayudas que le permitan aminorar la distancia impuesta entre él y la lengua original del texto. Asimismo, intencionalmente, la orientación de nuestra traducción no ha sido tanto la lengua cuánto el carácter del mensaje, siendo así más bien interpretativa, en el sentido de tomar cada expresión de manera más dinámica y de comprender globalmente el sentido del enunciado de las frases y oraciones. Hemos intentado, además, no sólo correlacionar cada término con su contexto, sino hacer que la traducción responda en todo momento a la intencionalidad y a los objetivos del presente artículo. Hemos utilizado en la traducción el siguiente diccionario: *Grandsignes d'Hauteurie. Dictionnaire d'Ancien Français Moyen et Renaissance*. Librairie Larousse, París 1947, 593 pp.

Pues bien, resuelto el primer problema (el de la selección, nada fácil), quedaba todavía otro no menos arduo y aún más complejo, como ya lo insinuamos al comienzo: ¿qué método podríamos aplicar a las composiciones escogidas? Partimos del hecho de que, para explicar un poema, es necesario tener en cuenta, por lo menos algunos aspectos relativos al lenguaje utilizado en ellos por los poetas. Es sabido que existen varias maneras de abordar la materia literaria. A nuestro juicio, en tales modos no podrían faltar pasos tales como: a) análisis previo del lenguaje utilizado por el poeta; b) repeticiones (equivalencias) que no siempre son sinónimos o elementos idénticos, sino, a menudo, parecidos o semejanzas; c) equivalencias en las palabras, basadas en simples repeticiones o en semas comunes (color, por ejemplo). Ello puede darse tanto en un solo verso como en varios y en estrofas; d) aparte de equivalencias léxico-semánticas (en relación con el sentido de las palabras), existen también equivalencias:

I- Fónicas (en relación con los sonidos): son por ejemplo, rimas, paranomasias (reunión de parónimos: quien tierra tiene, guerra tiene), aliteraciones, asonancias, rimas internas, etc. A veces, las equivalencias fónicas pueden relacionarse con el sentido de las palabras o la intención del poeta (encabalgamientos, armonías imitativas, etc.).

II- Métricas (en relación con el número de sílabas y acentuación del verso): para los efectos prácticos de nuestro trabajo, omitimos estas equivalencias, pues resultan inaplicables en la transposición al español.

III- Gramaticales (relacionadas con la gramática).

IV- Léxico-semánticas: repetición de palabras, sinónimos, relaciones semánticas entre palabras diferentes («luz»/«sob»).

V- Equivalencias Gramaticales: a veces, pueden acarrear relaciones semánticas.

a. Equivalencias sintácticas: función gramatical de las palabras (sujeto, atributo, complementos, etc.).

b. Estructura de las frases (oraciones): principal, subordinada, relativa, exclamativa, interrogativa, etc.).

c. Equivalencias morfológicas: naturaleza de las palabras (verbo, sustantivo, adjetivo, pronombre, etc.).

d. Equivalencias basadas en las categorías gramaticales (tiempo, personas, número, género).

Aquí, en V, notar repeticiones de palabras de igual naturaleza y lo que ello puede significar: paralelismos sintácticos, etc

Teniendo debida consideración de todos estos aspectos, finalmente optamos, por someter cada texto a una suerte de cuestionario muy sencillo

cuyas respuestas nos permitirían reconocer la actitud de su autor respecto de la Madre de Dios. Como nos fue patente que la súplica impera en la mayoría de esas obras dirigidas a la Virgen, comenzamos con las siguientes preguntas:

1. *¿Quiénes* son los sujetos por los cuales implora el yo lírico?
2. *¿Qué* pide para ellos o para sí mismo ese hablante?
3. *¿Cómo* hace el yo lírico su demanda y cuál forma adopta para formularla?
4. Teniendo ya la respuesta a esas tres interrogantes, nos preguntamos ahora por lo que de ellas se desprende en relación con la materia pedida y con la persona solicitada: *¿Cuál* es el papel, la misión que corresponde a María, según el objeto de los ruegos del implorante que a ella se dirige?

Obvio es que las respuestas a estas sencillas interrogantes no bastan en absoluto para agotar todo lo que pueda querer conocerse respecto de las composiciones escogidas. Por ello, tras las contestaciones esperadas, hemos pretendido enriquecerlas con breves observaciones literarias —también muy simples— referidas a la composición retórica del poema escogido, a varias cuestiones mariológicas y a otros aspectos que nos han parecido interesantes. Habiendo, pues, asumido estas sencillas metodologías, procederemos a la presentación y breve estudio de los textos elegidos.

1. Antoine du Saix (1505-1579)³

*«Comme en la fleur descend douce rosée
dont fruit procède et vient en sa saison;*

*comme au miroir entre face apposée,
et doucement comme pluie en tison;
comme une voix pénètre en la maison
sans ouverture, et au cœur la pensée,
soleil en vitre, et par ce n'est percée:
ainsi Jésus, pour prendre humanité,*

*«Como hacia la flor descende el suave rocío,
de la cual procede fruto que viene en su
estación;*

*como en el espejo penetra la cara opuesta,
y dulcemente como cae lluvia en vellón;
como una voz entra por la casa cerrada,
y en el corazón el pensamiento,
como el sol traspasa el vidrio sin romperlo:
así Jesús, para encarnarse,*

³ Antoine du Saix: nació en 1504, en una noble familia de Bresse (Vosges). Muchos miembros de su familia ocuparon cargos importantes en la corte de Saboya. Antoine tenía 17 hermanos y hermanas. Muy joven entra al sacerdocio, llega a ser capellán del Duque de Saboya, canónigo en la iglesia de Bourg. Paralelamente, es un hombre que hace carrera política, buen diplomático, letrado, típico hombre culto de la época. Hizo una traducción en prosa de dos tratados de Plutarco sobre la moral, y algunas poesías, sobre moral, o loas a alguien querido, como la Virgen.

*vint en Marie, et n'en fut oncq⁴ blessée,
mais demeura mère en virginité».* *vino en María quien nunca fue herida,
pero sí fue madre siendo virgen».*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

En este poema no hay súplica, ni, por supuesto, suplicante, ni nadie por quien se solicite algo. Se trata sólo de un elogio a María, centrado en la manera cómo Jesús llegó a ella y ella llegó a ser la Madre de Dios, permaneciendo virgen.

Las alabanzas constituyen, pues, la parte central de este himno marial; de allí que sea muy importante analizar la forma en que el yo lírico prodiga sus loas. Desde luego, el adverbio comparativo *como* (repetido 4 veces en el texto francés y que hemos respetado en la traducción), indica muy claramente que el poeta ha establecido una comparación, así como lo hacen saber también los elementos empleados en el parangón: flor, rocío, fruto, estación, espejo, lluvia, voz, casa cerrada, corazón, pensamiento.

El procedimiento retórico escogido por el yo lírico corresponde a lo que se denomina *período*, el cual comienza con una parte ascendente: en este caso, siete versos en los que campea la analogía. El período finaliza en su parte descendente o cláusula, iniciada con el adverbio de modo «así»: tres versos explicativos que otorgan cabal sentido a la composición.

Es interesante destacar el juego de la rima en el texto francés: ABAB BAAAAA A (rosée), B (saison), A (apposée), B (toison), B (maison), A (pensée), A (percée), A (humanité), A (blessée), A (virginité). No hay rimas femeninas, todas son masculinas con marcada preferencia por el sonido vocálico *e* acentuado. Desgraciadamente, en nuestra traducción, no ha sido posible mantener ese juego.

2. Thibaud D'Ameins (1201-1253)⁵

1ª Chanson

I

«J'ai un coeur bien laid,
qui souvent méfait⁶

1ª Canción

I

«Tengo un corazón muy feo,
que a menudo obra mal

⁴ N. del T.: «*oncq*», nunca (tiene también otra grafía en francés antiguo: *oncques*).

⁵ Thibaut (o Thibaud) d'Amiens, llamado también Thibaut IV le chansonnier, gran trovador del siglo XIII, nacido en Troya, 1201 y fallecido en Pamplona, 1253. Se destacó en política, siendo rey de Navarra del 1234 a 1253.

*et puis s'en émeut...
et le temps s'en va,
et je n'ai fait*

II

*Dont fiance⁷ j'ai!
Assez ai musé
et mon temps usé,
dont j'attend grand⁶ peine,
si par sa bonté
la Fleur de pitié
au Fils ne me mène...*

III

*Rendez-moi l'amour
de mon bon Seigneur
pour qu'il me guéris
seet que chaque erreur
par grande douceur
veuille en moi détruire.*

IV

*Quand viendra la mort,
que l'ennemi fort
ne puisse me nuire,
et puis au sûr port,
où est vrai confort,
daigne me conduire! Amen».*

*y luego se arrepiente...
y el tiempo transcurre
y nada he hecho
que valga la pena!*

II

*De mucho jolgorio he gozado
y disfrutado mi tiempo
por lo cual castigo aguardo
si, a causa de su bondad,
la Flor de Piedad
a su hijo no me lleva...*

III

*Devolvedme el amor
de mi buen Señor
para que Él me sane
y que cada error mío
por su gran clemencia
consienta perdonármelo.*

IV

*Cuando llegue la muerte
que el enemigo fuerte
no pueda dañarme
y que luego a puerto seguro
donde se halla la verdadera salvación
se digne llevarme. Amén».*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

El yo lírico pide por él/ Pide absolución de sus errores, perdón de sus pecados/Lo hace mediante una súplica/Está cierto y confiado en que la intercesión de María lo salvará/Para lo cual, se dirige directamente a ella. María intercesora pidiendo a Dios perdón para quién la suplica y, tras el perdón divino, pueda acceder al cielo. La poesía consta de 4 estrofas, de 6 versos cada una. En las primeras, el yo lírico habla de sí mismo, y en los dos versos de la segunda estrofa se dirige indirectamente a María, empleando una bella metáfora: Flor de piedad. En las dos primeras estrofas, el yo lírico,

⁶ N. del T.: «*Méfait*»: en aras de una mayor claridad, hemos traducido esa palabra como si fuera una forma verbal, pero en realidad se trata de un sustantivo que actualmente significa delito, acción ilícita o punitiva.

⁷ N. del T.: «*Fiance*»: hemos optado por una traducción bastante libre, en aras, esta vez, del sentido del verso. Entre los siglos XI y XVI, ese sustantivo femenino significó confianza, fe, fidelidad y seguridad.

al hablar de sí mismo, lo hace en términos de culpabilidad. A partir de allí y en las dos estrofas finales, interpela directamente a María para que, por su intersección ante Jesús, este pecador que suplica sea absuelto de sus pecados y, tras su muerte, acceder al Cielo. Es de hacer notar que el suplicante se dirige a la Virgen mediante un vocativo metafórico («Flor de Piedad»), y luego, por medio de un imperativo en caso dativo, «*devoledme*», que ordena todas las peticiones siguientes en modo subjuntivo: «me sane», «consienta», «llegue», «pueda», «se digne», que es modo de la eventualidad: la Virgen querrá atenderlas o no.

3. Ernaut Caupain (siglo XIII) y Gautier De Coincy (1177-1236)⁹

2ª Chanson.

I

«Rose à qui neige au gelée
ne change point la couleur,
dans la haute mer salée
vive source de douceur,
très claire en noirceur,
joie dans le malheur,
en flamme rosée.

II

Fleur de beauté recherchée,
fleur de très rare couleur,
château dont resta fermée
la porte, sauf au Seigneur,
santé en langueur,
repos en labour et paix en mêlée.

III

Empérière¹⁰ couronnée
de la main du Créateur,
a la cruelle journée,
quand les anges auront peur,

2ª Canción.

I

«Rosa a quien ni nieve ni helada
hace cambiar de color,
en la alta mar salada
viva fuente de dulzor,
muy luminosa en la negrura,
alegría en la desgracia
rocío en medio de llamas.

II

Buscada Flor de belleza,
flor de raro color
castillo cuya puerta
permaneció cerrada, salvo al Señor,
salud en la languidez,
descanso en el trabajo
y paz en los conflictos.

III

Emperatriz coronada
por la mano del creador,
en la cruel jornada,

⁸ Ernaut Caupain: Trovador belga, siglo XIII.

⁹ Gautier de Coincy: Nació en Coincy en 1177. monje de Saint-Médard, en Saisons, prior y superior general. Durante 59 años de existencia, compuso 30.000 versos de los «*Miracles de Notre-Dame*». Fue el artífice de la renovación de la fe religiosa, introduciendo la lengua francesa en el marco sagrado de la iglesia, difundiendo en el pueblo una nueva imagen de la Virgen, réplica de la Dama cortesana y osando proponer una iglesia más caritativa y humana. Inventor del octosílabo, precursor de la *Pleiade*. Con sus letras nobles dadas a la música profana, contribuyó a la expresión de la polifonía, que renovará el canto gregoriano. Con la adaptación escénica de sus «*Miracles*», se convirtió en uno de los gestores del teatro occidental.

*prie bien le Seigneur
pour que ton chanteur»*

*cuando los ángeles tengan miedo,
ruega bien al Señor
¡para que tu poeta viva en tu reino!»*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

El poeta pide por él/Pide que, gracias a la intersección de María, pueda entrar en el cielo/Se dirige a ella mediante metáforas/Como es un ruego, no sabe si será acogido/Pero así lo espera.

Es de hacer notar que todo este poema está construido sobre una *antítesis* que va desarrollándose desde los primeros versos hasta los finales:

a) «Rosa que/ a pesar de nieve helada/ no cambia de color» oposición entre «color de la rosa» y los factores (nieve, helada) que pueden hacerlo cambiar.

b) También: «la alta mar salada» oposición con «fuente de dulzor».

c) «clara» con «negrura»; «alegría» con «desdicha»; «llama» con «rocío»; «salud» con «languidez»; «descanso» con «trabajo»; «paz» con «conflicto». Notar que en esta composición alternan términos relativos a la naturaleza, actitudes y desempeños humanos. De ese modo, el poeta une al hombre con su hábitat, estableciendo entre ambos una estrecha relación y dependencia.

Sin embargo, en medio de estas numerosas antítesis, hay interpelaciones a la Virgen: «Flor de belleza buscada», «Flor de raro color», «castillo...», «Emperatriz...», que sirven indirectamente para destacar su condición, manifestadas mediante metáforas y vocativos.

De nuevo aquí, María es la intercesora y el yo lírico confía en la misión que ella tiene por encargo de Dios, sin insistir más en otros aspectos de su condición de Madre del Redentor: ruegos, súplicas y alabanzas se unen en metáforas muy bellas para dar unidad poética a esta delicada composición.

En el texto francés, la rima se da en el siguiente orden: ABABBBAAABABBAABABBBA (gelée), B (couleur), A (salée), B (douceur), B (noirceur), B (malheur), A (rosée), A (recherchée), B (couleur), A (fermée), B (seigneur), B (languueur), A (mêlée), A (couronnée), B (Créateur), A (journée), B (peur), B (Seigneur), B (chanteur), A (contrée).

Rima muy frecuente en estas «chansons» a causa de la musicalidad que exigen y, al mismo tiempo, un juego rítmico bien urdido.

¹⁰ N. del T.: «*Empériere*»: forma femenina del caso sujeto *emperöor*. Es, pues, el antepasado medieval de la palabra actual «*Empératrice*».

4. Martial D'Auvergne (1440-1508)¹¹

La Prière pour Les Déshérités

«Ayez pitié des pauvres orphelins
qui par guerre ont perdu père et mère
et n'ont vaillants deux méchants esterlins¹²
par cas de feu ou de fortune fière.

Hélas! Dame, c'est douleur très amère,
car ils vivent comme pauvres agneaux
qui ne savent où est leur nourricière.
maudit soit guerre, dont viennent tant de
maux!

De pauvres veuves qui perdent leurs maris
et ont un tas d'enfants et de ménage,
les uns malades, les autres languoris,
et grandes filles qui deviennent sur l'âge,

Hélas! veves: c'est une dure charge
quand sont seules et n'ont point d'amitié
ni rien de quoi donner en mariage.

Si que¹³, Vierge, d'elles ayez pitié.

Aux prisonniers détenus en durté,
injustement et sans point d'apparence,
et autres gens mis en captivité,
qui sont trouvés en état d'innocence,
leur octroyez, s'il vous plaît, patience,
et leur faites ouvrir voie de justice
en leur donnant toujours vraie espérance
pour faire à Dieu et à vous sacrifice.
De gens perclus, impotents, maladijs,
pauvres ladres et personnes misérables,

La Oración por los Desheredados

«Tened piedad de los pobres huérfanos
que a causa de guerras han perdido padre y
madre y no tienen ni dos mezquinas monedas
en caso de incendio o de fortuna adversa.

¡Ay! Señora, es dolor muy amargo
por que viven como pobres corderos
que no saben donde está quien los alimente
maldita sea la guerra, que trae tantos males.
De las pobres viudas que pierden a sus
maridos

y tienen un montón de hijos y de quebaceres,
unos enfermos, otros desfallecientes,
y niñas que se vuelven mayores,

¡Ay! viudas: es dura carga
cuando están solas y sin amistades
y sin nada para dar como dote.

Así pues, Virgen de ellas tened piedad.

A los prisioneros maltratados,
injustamente y sin disimulo
y a otra gente en cautiverio
que eran inocentes
otorgadles, por favor, paciencia
y abridles vías de justicia
dándoles siempre verdadera esperanza
para hacer a Dios y a Vos sacrificio.
De los lisiados, baldados, enfermizos,
de los pobres leprosos y personas miserables,

¹¹ Martial d'Auvergne: conocido también como Martial de París. Poeta y literato nacido hacia 1440 y muerto en 1508. Originario de Auvergne, fue notario apostólico en Châtelet y durante 50 años procurador en el Parlamento. Ridiculiza con mucho espíritu la vida galante («Arrêts d'Amour», 1528); («Vigilias del Rey Charles VII») que comprende crónicas y hechos de la vida del monarca.

¹² N. del T.: «Esterlins»: moneda antigua usada entre los siglos XII y XIII. Etimológicamente, proviene del inglés, sterling.

¹³ N. del T.: «Si que»: en el siglo IX, tenía esa locución dos significados: a tal punto que, hasta que, y, así, ya que. Nos parece que en el poema, la locución está empleada en su segunda acepción.

*qui à tout temps sont de joie interdit
 et souffrent maux et douleurs innombrables,
 veuillez prendre leurs larmes agréables;
 car languissent sans avoir vie ni mort,
 et hui¹⁴ n'est-il plus de gens charitables
 qui leur donnent aumône ni confort
 les laboureurs tirant à la charrue,
 tant travaillés de tributs et servage
 que peu s'en faut qu'à la peine on les tue,
 et ils n'ont pas à peine de potage!
 Hélas! Vierge, gardez-les de pillage
 et de la main des terribles gens d'armes;
 car en y a qui leur font moult d'outrage
 et qui n'ont point pitié de pleurs ni larmes.
 A femmes grosses qui sont en grand danger,
 a vieilles gens et à pauvres honteux,
 a pèlerins qui n'ont où héberger,
 a gens navrés, malades disetteux,
 et en effet à tous les souffreteux,
 douce dame, donnez allègement,
 selon les cas qui adviennent piteux,
 confort, santé et joie finalement».*

*a quienes en todo tiempo la alegría les está
 prohibida
 y sufren males y dolores infinitos,
 dignaos acoger sus lágrimas;
 pues languidecen sin tener vida ni muerte,
 y hoy ya no hay gente caritativa que les den ni
 limosna ni alivio.
 Los labradores que empujan el arado,
 agobiados con tributos y servidumbre
 que poco falta para que el trabajo los mate
 y no tienen ni siquiera para caldo,
 ¡Ay! Virgen líbralos de saqueos
 y de la mano de los terribles soldados;
 pues hay quienes les hacen grandes ultrajes
 y que no tienen piedad ni de llantos ni de
 lágrimas.
 A las embarazadas que están en gran peligro,
 a los viejos y a los pobres humillados
 a los peregrinos que no tienen donde hospedarse
 a los desconsolados y enfermos desdichados
 y en efecto a todos los que sufren,
 dulce Señora, dadles alivio,
 de acuerdo con los casos, más lastimeros,
 fortaleza, salud y alegría sin fin».*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

El título mismo de esta oración (escrita en los albores del renacimiento francés) parece responder prácticamente a nuestro cuestionario: el yo lírico suplica a la Virgen en favor de todos los desheredados, vale decir, los más pobres, los más afligidos, los que sufren toda suerte de padecimientos tanto espirituales y morales como físicos y temporales, confiando plenamente en su poder benéfico para socorrerlos. De allí que el poeta multiplique los adjetivos referentes a enfermedades y desdichas y los sustantivos referidos a acciones y situaciones dolorosas; su descripción es emocionante.

Así, verbigracia, en la primera estrofa clama por los huérfanos y maldice la guerra que los causa. En la segunda, pide a la Virgen que tenga piedad de las viudas y de sus hijos que quedaron sin sostén. En la tercera, implora por

¹⁴ N del T.: «Hui»: entre los siglos XI y XVI, la palabra tenía dos grafías: *ui* y *hui*. Ambas significaban hoy día.

los enfermos para quienes solicita caridad. En la cuarta, son los labradores siempre víctimas de pillaje, de abusos y de ultrajes. Finalmente, objeto de sus ruegos son las mujeres preñadas, los viejos y todos los que más sufren para los cuales reclama a la Virgen compasión, salud y alegría.

Dentro del ámbito de los seres humanos, da la impresión que el yo lírico no ha olvidado a nadie, pasando revista —por así decirlo— a todos los sufrientes, a sus actividades, a sus tribulaciones y peligros. Un ruego amplio, general, colectivo cierra el poema, ruego dirigido, por supuesto, a Nuestra Señora, el cual refleja no sólo la confianza que el poeta ha puesto en la Virgen que oír sus súplicas sino que acogerá también su adoración. Así, en el poema figuran tres actores con diferentes papeles: el yo lírico que implora por los desvalidos; los desheredados mismos y la Virgen María que, acogiendo sus súplicas, favorecerá a los desgraciados y recibirá sus alabanzas.

Sorprende el realismo presente en todas las estrofas, realismo que responde, a las trágicas y muy dolorosas circunstancias vividas por los «desheredados» de esa espantosa época, referidas tanto a su trabajo, condición social y padecimientos diversos como a su muy precaria situación familiar.

Ruego sí, y, tal vez, por ello también, poema pletórico de emotividad, conmisericordia, confianza, fe y súplica, cuya actualidad nos estremece.

5. Charles D'Orléans (1431-1465)¹⁵

Ballade pour Demander la Paix

*«Priez, pour paix, douce Vierge Marie,
Reine des cieus et du monde maîtresse,
faites prier, par votre courtoisie,
saints et saintes, et prenez votre adresse¹⁶
vers votre Fils, requérant sa hantesse*

Balada para pedir la Paz

*«Rogad por la paz, dulce Virgen María,
Reina de los cielos y dueña del mundo
haced rezar, por tu intercesión,
a santos y santas y dirigíos
hacia vuestro Hijo, implorando su poder,*

¹⁵ Charles d'Orleans (París 1391, Amboise 1465). Poeta, político y militar. En Blois, mantuvo una refinada corte literaria. Sus obras (baladas, rondós, etc) son piezas maestras de la poesía cortesana. La composición que comentamos constituye una excepción con respecto a ese tipo de poemas; de allí, aparte de su alcance actual, su gran importancia.

¹⁶ N. del T.: «Adresse»: es muy comprensible que las palabras, con el transcurso del tiempo, varíen en su ortografía. En los siglos XII al XVI, *adresse* se escribía *adrece*, teniendo, en su primera y cuarta acepciones el significado actual: dirección y acción de dirigir la palabra. Aquí tiene la segunda acepción señalada. Lo mismo acontece con *hantesse*, que también se escribía *hantece* con el sentido de elevación, poder.

*qu'il lui plaise son peuple regarder,
que de son sang a voulu racheter,
en déboutant guerre qui tout dévoie;
priez pour paix, le vrai trésor de joie!*

*Priez, prélats et gens de sainte vie;
religieux, ne dormez en paresse;
priez, maîtres et tous suivant clergie,
car par guerre faut que l'étude
cessemoutiers détruits sont, sans qu'on les
redresse;
le service de Dieu vous faut laisser
et ne pouvez en repos demeurer
priez si fort que bientôt Dieu vous oie
l'Eglise veut ce à vous ordonner:
priez pour paix, le vrai trésor de joie!*

*Priez, peuple qui souffrez tyrannie;
car vos seigneurs sont en telle faiblesse
qu'ils ne peuvent vous garder, par maistrie,
ni vous aider en votre grand' détresse
loyaux marchands, la selle bien vous presser
et ne pouvez marchandise mener;
car vous n'avez sûr passage ni voie
et maint péril vous convient —il passer:
priez pour paix, le vrai trésor de joie!»*

*que se digne mirar a su pueblo
que con su sangre quiso salvar,
terminando con la guerra que todo destruye
no os canséis de orar;
¡rogad por la paz, el verdadero tesoro de
alegría!*

*Rogad prelados y gente de vida santa;
religiosos no permanezcáis en la pereza;
rogad maestros y toda la clerecía,
porque la guerra hace cesar el estudio
monasterios son destruidos, sin que se les
reconstruya;
os hace dejar el divino servicio
y no podéis permanecer en paz
rezad tan fuerte que pronto Dios os oiga
eso es lo que quiere ordenaros la Iglesia:
¡rogad por la paz, el verdadero tesoro de
alegría!*

*Rogad, pueblo que sufrís tiranía;
pues, vuestros señores están débiles
que ya no pueden protegeros con su
autoridad,
ni ayudaros en vuestra gran angustia
leales mercaderes, la silla de montar os
hiere¹⁷ fuertemente en la espalda; cada cual
viene a apremiaros
y no podéis llevar mercaderías;
pues no tenéis paso seguro ni vías
y muchos peligros tenéis que pasar:
¡rogad por la paz, el verdadero tesoro de
alegría!»*

Questionario sobre aspectos retóricos y de composición

La primera estrofa es magnífica en su concepción: se halla encuadrada, al igual que las demás, con el imperativo «Rogad» con el cual el yo lírico pide a la Virgen que suplique porque haya paz. Le dirige excelentes vocativos metafóricos: «Reina de los Cielos», «Dueña del mundo», pero para que la paz llegue, es preciso que intervengan santos y santas y, muy especialmente, la voluntad de su Hijo: sólo así acabarán las guerras y vendrá a la tierra ese «tesoro de alegría» que es la paz (nueva metáfora).

¹⁷ Figura literaria denominada «encabalgamiento», pues, contribuye a mostrar la duración de esa herida.

En la segunda estrofa, tras haber suplicado a la Virgen, y, por su intermedio, a su divino Hijo, a santos y santas, el yo lírico recurre a las gentes de Iglesia y de religiosa vida, a fin de que, por sus peticiones, retorne la paz. Cabe hacer notar que en esta segunda estrofa, el poeta hace presente una real circunstancia que, en ese tiempo, debió haber sido muy corriente: destrucción y no recuperación, y para que ésta llegue, se eleva clamor a Dios.

En la tercera estrofa, la súplica se amplía: ahora es el pueblo el que debe solicitar paz, ya no sólo a Dios, a la Virgen, a santos y santas: debe dirigirse también a sus señores para que la guerra se detenga, pues son ellos, y no los pueblos, quienes la hacen, trayendo a la población la mayoría de los dolores. El realismo sube de tono cuando el yo lírico se refiere a comerciantes y a su actividad, también perjudicados por la guerra que sólo Dios puede impedir.

Sencilla balada cuyas estrofas se ordenan de acuerdo con el imperativo que las inicia («*Rogad*») para que de él deriven las súplicas y las razones que las sostienen, finalizando todas con el mismo estribillo (rasgo característico de la balada medieval) y, enseguida, el calificativo que el poeta otorga a la paz («*verdadero tesoro de alegría*»).

Es curioso notar que tanto esta *Balada por la paz*, de Charles d'Orleans, como la *Oración por los más Desheredados*, de Martial d'Auvergne, no comportan, retóricamente, ningún efecto especial. Tanto la construcción como el desarrollo de la poesía son muy sencillos, se inscriben directamente en su tradición poética, no dando lugar a otro tipo de comentarios. Sin embargo, convendría insinuar que puede ser intención deliberada de los autores el no recurrir a casi ningún artificio retórico, de modo que lo que a ellos más les interesa, se destaque y realce: la intensidad del ruego, a quienes se le dirige y las causas que lo motivan.

6. François Villon (1431-1480)¹⁸

Ballade que fit Villon à la requête Balada compuesta a petición de su
de sa mère pour prier Notre Dame madre para rogar a Nuestra Señora

¹⁸ François Villon (París, 1431-1463). El carácter muy particular de su poesía—cuya inspiración capital fue su propia existencia crapulosa, disoluta y contradictoria— hace que se le considere como el primer poeta moderno, digno precursor de Baudelaire y de toda la poesía contemporánea.

¹⁹ N. del T.: «Combien qu'il eût»: hoy, *combien* adverbio que en francés denota cantidad y cualidad; en tiempos de Villon significaba «a pesar de que».

«*Dame du ciel, regente terrene,
Empériere des infernaux paluds,
recevez-moi, votre humble chrétienne,
que comprise sois entre vos élus,
ce nonobstant qu'onques rien ne valus,
les biens de vous, ma Dame et ma Maîtresse,
sont bien plus grands que ne suis pécheresse,
en cette foi je veux vivre et mourir.*

*A votre Fils dites que je suis sienne;
de lui soient mes péchés absolus.
Pardonnez-moi comme à l'Egyptienne
ou comme il fit au clerc Théophilus,
lequel par vous fut quitte et absolu,
combien qu'il eût au diable fait promesse.
Préservez-moi que fasse jamais ce,
Vierge portant, sans rompure encourir,
le sacrement qu'on célèbre à la messe
en cette foi veux vivre et mourir.*

*Femme je suis pauvrete et ancienne,
qui rien ne sais; onques lettre ne lus
au moutier vois, dont²⁰ harpes et luths,
et un enfer où damnés sont boullus:
l'un me fait peur, l'autre joie et liesse.
La joie avoir me fait, haute Déesse,
a qui pécheurs doivent tous recourir,
comblés de foi, sans feinte ni paresse,
en cette foi je veux vivre et mourir.*

*Vous portâtes, digne Vierge, princesse,
Jésus régnant qui n'a ni fin ni cesse.
Le tout-Puissant, prenant notre faiblesse,
laissa les cieus et nous vint secourir,
offrit à mort sa très chère jeunesse;
Notre Seigneur tel est, telle confesse.*

*Señora del cielo, regente de la tierra,
Emperatriz de los pantanos infernales,
recibid a vuestra humilde cristiana,
que espera estar entre vuestros elegidos,
porque sin ello yo no valgo nada.
Vuestras bondades mi Señora y mi Maestra,
son mucho más abundantes que mis pecados,
sin los cuales ninguna alma puede merecer
los Cielos, yo no soy mentirosa,*

en esta fe quiero vivir y morir.

*Decid a vuestro Hijo que soy suya;
por Él sean absueltos mis pecados,
perdonadme como a la Egipcia
o como Él lo hizo con el clérigo Teófilo,
el cual por su intersección fue perdonado y
absuelto, aún cuando al diablo había hecho
promesa preservadme de que nunca yo haga
eso,
Virgen que lleváis, sin arriesgar ruptura,
el sacramento que se celebra en la misa
en esta fe quiero morir vivir y morir.*

*Mujer soy pobrecilla y anciana,
que nada sabe; nunca letras lei
al monasterio voy, de allí soy feligresa,
paraíso pintado donde los condenados están
hirviendo: uno me da miedo, el otro alegría y
júbilo, alegría me da, altísima Diosa,
a quien los pecadores deben recurrir,
llenos de fe, sin disimulo ni pereza,
en esta fe quiero vivir y morir.*

*Vos llevasteis, digna Virgen princesa,
a Jesús que reina sin principio ni fin,
el Todopoderoso tomando nuestra debilidad,
dejó los cielos y vino a socorrernos,
ofreció su vida en plena juventud;
Nuestro Señor es así, así lo confieso.*

²⁰ N. del T.: «Dont»: En los siglos XII al XIV, significaba *entonces y de donde*. Cualquiera de ambos significados nos remite al lugar donde ella ve arpas y laúdes, es decir, una pintura del monasterio.

En cette foi je veux vivre et mourir».

En esta fe quiero vivir y morir».

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

El título asignado a este poema nos hace saber, gracias a sus elementos, datos muy interesantes:

a) Se trata, poéticamente, de una balada. Poema compuesto, en general, por tres estrofas terminadas por un estribillo y cerradas con una estrofa final. Sin embargo, dicha estructura no era siempre respetada.

b) Su autor es el poeta François Villon.

c) Balada compuesta a petición de la madre del poeta.

d) Con el fin de implorar a Nuestra Señora, la Virgen María.

e) En consecuencia, será el yo lírico quien preste su voz a su madre para dirigirse a María. En ciencia literaria, se ha creado un término para caracterizar esa situación poética en la cual el yo lírico se expresa en lugar de otra persona: es la «metapersonificación». Nos explicamos: meta, a través de algo o alguien; es como si el yo lírico se personificase en alguien para hacer lo que éste le solicita u ordena, tomando no sólo su voz sino expresando también sus características y sus intenciones.

Podría hablarse también de una dimensión apelativa en el sentido de que la apelación se extiende más allá de quien se expresa y se dirige a otra persona. En este caso, la apelación sobrepasa a quien la efectúa (el yo lírico), pues habla por boca de su madre para dirigirse a otra persona.

Teóricos alemanes han acuñado la palabra *einfihlung* para aludir a una situación poética muy similar, con el alcance de, sobre todo, proyección sentimental, subjetiva, analógica.

En la primera estrofa, con un vocativo elogioso con dos palabras en oposición («regente», «empérière») seguidos de calificativos, le solicita acoja entre sus elegidos a su humilde cristiana madre, a pesar de no tener meritos para ello, ya que no hay comparación posible entre las bondades de quien es implorada y los pecados de aquella por quien se expresa el yo lírico. Los vocativos empleados en los tres primeros versos merecen un especial comentario. «Señora», «regente», «emperatriz», en cierto modo se complementan: ambos tienen el sema del poder. Pero es evidente que no es lo mismo ser Señora del cielo que regente de la tierra y emperatriz del infierno. El poeta ha escogido esta manera de expresarse para manifestar el poder de la Virgen que se ejerce tanto aquí como en el cielo y en el averno, destacando mediante estas tres antítesis la amplitud de su potestad. Creemos que estas breves consideraciones –muy incompletas– a propósito de esta balada bastan para justificar que François Villon sea estimado como el mejor poeta del medioevo.

La segunda estrofa muestra muy claramente que el yo lírico adopta el sexo de la persona cuya voz ha tomado («Decid a vuestro Hijo que soy suya») para dirigir su súplica a la Virgen.

Curioso es constatar que en el segundo y tercer verso, el poeta realiza una intertextualidad: la primera, histórica (la Egipcia, es decir...), y la otra, literaria, referida al Miracle de Théophile (obra dramática de Rutebeuf, 1260), teniendo ambas en común que criaturas pecadoras fueron salvadas gracias a Nuestra Señora.

Fácil es darse cuenta de que la madre de Villon, que se reconoce en el poema como ignorante e iletrada, haya podido ella hacer esas comparaciones.

Así como en la estrofa anterior señalamos dos tipos de intertextualidades, aquí también destacamos una hermosa antítesis: el infierno donde se asan los condenados le da miedo, pero las arpas y laudes del monasterio le dan alegría y goce, terminada con un emotivo ruego a la Virgen («...que yo nunca haga eso»).

Así como la primera estrofa se abre con el vocativo «Señora del Cielo», la última lo hace con «Digna Virgen, princesa» realzando, una vez más, la categoría celestial y finalizando con un devoto recado al Todo-poderoso para socorro nuestro.

La rima se da de la siguiente manera: A (femenina «terrienne») B (masculina «paluds») A (femenina «chrétienne») B (masculina «élus») B (masculina «valus») A (femenina «Maitresse») A (femenina «pécheresse») A (femenina «sienne») A (masculina «absolus»), etc.

7. Jean Michel (1430-1501)²¹

Requêtes

«Jésus
 ...et aussi le bon Simeón
 de vos douleurs prophétisa,
 quand entre ses bras m'embrassa,
 que le glaive de ma douleur
 vous percerait l'âme amère.

Ruegos

Jesús
 ...y también en buen Simeón
 profetizó vuestros dolores,
 cuando entre sus brazos me tuvo,
 la espada de mi dolor
 os atravesará el alma y el corazón

²¹ Jean Michel (o Jehan Michel) Dramaturgo 1430-1501. Adaptó «Le Mystère de la Passion» de su suegro Arnoul Gréban para representarla en Angers desde 1486 a 1507. Renovó la obra de su célebre suegro, enriqueciéndola con diálogos más acentuados y con giros de lenguaje más vivos e instantáneos.

²² N. del T.: «Adonc», adverbio cuya grafía es bastante variable. Aquí, en la réplica 21, significa: «duego», «pues», «entonces».

*Pour ce contentez-vous, ma mère,
et confortez en Dieu votre âme
soyez forte; car oncques femme
ne souffrit tant que vous ferez;
l'auréole de martyre...*

*Notre Dame
au moins veuillez, de votre grâce,
mourir de mort brève et légère.
Jésus
je mourrai de mort très amère.*

*Notre Damen
on pas fort vilaine et hontense.
Jésus
mais très fort ignominieuse.
Notre Dame
doncques bien loin, s'il est permis?
Jésus
au milieu de tous mes amis*

*Notre Dames
oit doncques de nuit, je vous prie.
Jésus
mais en pleine heure de midi.
Notre Dame
mourez donc comme les barons.
Jésus
je mourrai entre deux larrons.*

*Notre Dame
que ce soit sous terre et sans voix!
Jésus
ce sera haut pendu en croix
Notre Dame
vous serez au moins revêtu?
Jésus
je serai attaché tout nu.
Notre Dame
attendez l'âge de vieillesse.
Jésus
en la force de ma jeunesse.*

*con amarga compasión
por ello, contentaos, madre mía
y reconfortad en Dios vuestra alma
sed fuerte, pues mujer alguna
jamás sufrió tanto como vos;
pero sufriendo merecerás
la aureola del martirio...*

*Nuestra Señora
por lo menos y por favor,
os pido que muráis de muerte breve y apacible
Jésus
mi muerte será muy amarga.*

*Nuestra Señora
¿no muy mala e ignominiosa?
Jésus
no, muy violenta y vergonzosa
Nuestra Señora
si permitido es, que ocurra muy lejos
Jésus
en medio de todos mis amigos*

*Nuestra Señora
si tiene que ser así, que sea de noche os lo
ruego
Jésus
no, en pleno medio día
Nuestra Señora
morid, pues, entonces, como los barones
Jésus
moriré entre dos ladrones
Nuestra Señora
¿que sea bajo tierra y en silencio!
Jésus
será colgado en lo alto de una cruz;
Nuestra Señora
por lo menos, ¿estarás vestido?
Jésus
estaré atado totalmente desnudo
Nuestra Señora
esperad la edad de la vejez
Jésus
no, será en mi plena juventud.*

Notre Dame
*c'est très ardente charité;
 mais, pour l'honneur d'humanité,
 ne soit votre sang répandu.*
 Jésus
*je serai tiré et tendu,
 tant qu'on nombrera tous mes os;
 et dessus tout mon humain dos
 forgeront pécheurs, de mal pleins,
 puis fouiront et pieds et mains
 de fosse et plaies très grandes.*

Notre Dame
*a mes maternelles demandes
 ne donnez que réponses dures.*
 Jésus
*accomplir faut les Écritures
 sans un tout seul point en passer
 ils verront mon corps trépasser,
 et adonc tout mon vêtement
 Sera tout rougi de mon sang.
 Et tout seul pour Nature humaine
 tirerai du pressoir la peine...*

Notre Dame
*o fructueuse passion,
 dure à vous, aux pécheurs utile,
 par laquelle l'homme fragile
 est rendu en son innocence,
 je vous offre ma conscience,
 mon corps, mes souffrances, mon âme
 et toute la petite femme
 a faire ce qui vous plaira!»*

Nuestra Señora
*vuestra caridad es inmensa;
 pero, en nombre de la humanidad
 que vuestra sangre no sea derramada*
 Jesús
*estaré muy estirado y tendido
 a tal punto que se podrán contar todos mis
 huesos;
 y sobre todo toda mi espalda humana
 me azotarán pecadores, muy perversos.
 Luego harán en mis pies y manos estigmas y
 llagas muy grandes.*

Nuestra Señora
*a mis maternas ruegos
 no dais más que amargas respuestas*
 Jesús
*necesario que las Escrituras se cumplan
 sin omitir ni siquiera un solo punto.
 verán mi cuerpo fallecer,
 y luego todo mi vestimenta será enrojecida
 totalmente por mi sangre
 y solo yo a la Especie humana
 la sacaré del lagar de su pena...*

Nuestra Señora
*¡Oh! fecunda pasión,
 durísima para vos, útil para los pecadores,
 gracias a ella, el hombre frágil
 fue devuelto a su inocencia,
 os ofrezco mi conciencia,
 mi cuerpo, mis dolores, mi alma
 y yo, de esta pequeña mujer
 ¡hagáis lo que os plazca!»*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

Este breve texto es admirable desde la perspectiva dramática, aún más si se considera que fue compuesto en las postrimerías del siglo XV. Hacemos esta afirmación en virtud del análisis dramático que emprendemos a continuación²³.

²³ Para analizar los tres textos dramáticos que aparecen en *Le livre de la Vierge*, de Bertrand Guégan, hemos recurrido, más que al método, a la concepción dramática de que es autor el esteta de lo dramático, Etienne Souriau, en su enjundiosa obra

Dos fuerzas se enfrentan encarnadas en los personajes de Jesús y su madre. Fuerza temática es Nuestra Señora, la cual actúa en el sentido de la obtención del bien al cual aspira: evitar, si fuera posible, la muerte de su Hijo, y si ello no lo es, por lo menos que su muerte no sea dolorosísima e ignominiosa. El receptor de tal deseo es, por supuesto, Jesús. Pero es él también quien se opone a los anhelos de su madre, a fin de satisfacer lo escrito, resultando así ser fuerza opositora.

Podemos desde ya componer la fórmula que traduce dramáticamente el contenido de este texto dramático: A (María, fuerza temática) → B (salvación de Jesús) → C (Receptor de ese deseo, Jesús) → D (Fuerza opositora: Jesús).

Para completar esta fórmula faltarían dos elementos: el árbitro que decide y que, en este caso, sería Dios Padre; es cierto que directamente no actúa en el texto, pero sí lo hace indirectamente por medio de las alusiones que Jesús refiere a profecías y a lo que está formulado en las Escrituras. Sólo la voluntad divina hubiera podido impedir la muerte de Jesús o modificar su pasión. Entonces, aquí, detectando Dios Padre poder arbitral, no lo ejerce, tal vez, dramáticamente, por ausencia. Sería, pues, abusivo considerarlo en la fórmula como fuerza arbitral.

En cuanto a la (o las) fuerza cómplice, es decir aláteres de la fuerza temática o de la fuerza opositora, no se las considera en esta fórmula, pues, al no estar presentes, no actúan. Se presume que podrían ser los parientes y amigos de Jesús, pero, estando ausentes, no entran en esta composición de fuerzas.

El desenlace de esta confrontación dramática se produce en el parlamento final cuando María, cesando ya de asumir como fuerza opositora, cede ante todo lo que Jesús invoca.

Notable también es el juego de la rima en el texto francés, porque se entrelaza de réplica a réplica. En efecto, en el primer parlamento de Jesús,

Les deux cent mille Situations Dramatiques, libro muy anticipado para la época en que fue publicado (1950). En él, Souriau identifica a cada personaje con una *fuerza dramática* que, para él, es *una función* y que define así: «es el método específico de trabajo en situación de un personaje, su papel propio en cuanto fuerza dentro de un sistema de fuerzas, en un momento dado». Ahora bien, dado el carácter teológico del presente trabajo, creemos pertinente hacer un alcance en dicho sentido acerca de las consideraciones de Souriau respecto de la fuerza dramática del árbitro. Es indudable que desde una perspectiva religiosa —como es el caso de los textos aquí seleccionados— Dios debe ser concebido como fundamento de toda la realidad existente, sin embargo, se debe precisar la manera cómo Dios, «interviene» respetando la libertad humana. Es decir, se debe conjugar la acción providente de Dios con la libertad del hombre. Por lo mismo, nos ha parecido más conveniente no incluir a Dios Padre en el análisis de fuerzas dramáticas para no generar confusiones.

tenemos: A/A // B/B y así sucesivamente después, el segundo verso de la primera réplica de Nuestra Señora que finaliza en e abierta (*légère*) rima con la respuesta de Jesús (*amère*). Este desarrollo prosigue así hasta el final del trozo.

Como se trata de un texto dramático, no contiene éste efectos retóricos de consideración (apenas dos interrogaciones dirigidas a Jesús y algunas exclamaciones), pues el poeta ha querido enfatizar lo antagónico de los ruegos de María y las respuestas dadas por Jesús, en medio de un tremendo realismo. La descripción que indirectamente (pues está respondiendo a las súplicas de su madre) hace de su pasión y muerte, es sobrecogedora por su precisión, brevedad y, sobre todo, por su fuerza patética, realizada por las antítesis entre noche / medio día; numerosos términos: barones/ladrones; vejez/juventud; vestido/desnudo; inocencia/conciencia. Todo ello, de alto valor literario, concede al texto una gran fuerza emotiva.

8. Eustache Mercadé (†1440)²⁴

Jésus Mise au Tombeau

«*Notre Dame*
Las! Je puis bien être marrie
pour cette chair qui fut nourrie
dedans mes flancs. Or le tiens mort!
Hé ! fils, quel et mon déconfort
Quand je te tiens mort roidi!
Mon très cher fils, très doux ami,
je te tiens mort, je te tiens mort;
mon cœur est tout en déconfort
je te tiens mort, mon doux ami;

Jesús puesto en el Sepulcro

«*Nuestra Señora.*
¡Ay! estoy muy atormentada
por esa carne que fue alimentada
en mis entrañas. Y ¡ahora está muerto!
¡Oh! hijo mío, cuán grande es mi pena.
¡Cuando te tengo muerto, te tengo muerto y
yerto!
Mi muy querido hijo, mi dulce amigo. Te
tengo muerto, te tengo muerto;
mi corazón está totalmente desgarrado. Te

²⁴ Eustache Mercadé. Nació en Artois (se desconoce el año, murió en 1440). Se presume autor de uno de los primeros «*mystères*» franceses conocidos hasta hoy. Se le atribuye *Le Mystère de la Passion* o *Passion d'Arras*. Misterio que consta de 24.944 versos octosílabos y se desarrolla en 4 jornadas. Tres jornadas consagradas a la vida de Jesús en la tierra, desde el nacimiento a la pasión. En la cuarta jornada, sube al cielo para dar cuenta de su redención. El manuscrito de la *Passion d'Arras* contiene otro misterio inédito: *La vengeance de Jesucristo*, también atribuida a Mercadé.

²⁵ N. del T.: «*Confort*»: ya habíamos encontrado esta palabra en varios poemas, pero siendo su significado muy evidente, no quisimos referirnos a él en propiedad. La palabra adquiere aquí otro interés, pues el autor opone, en tres ocasiones, confort/déconfort/déconfortée. Entre los siglos XI y XVI, confort significó «apoyo», «pábulo»; y «déconfort» fue su antónimo, y de allí los verbos «confortes» y «déconfortes» (hoy, *confort* significa «comodidad»).

*je te tiens mort, mon très doux fils;
 je te tiens mort! Las! Que ferai-je?
 Oh! coeur qui ne me peux crever,
 pourquoi entier vas demeurant
 quand tu vois ton Dieu, ton enfant,
 en tel état, mort, empoter?
 Hé, je ne puis plus endurer
 hé mon doux fils, las! tu es mort!
 Joseph d'Arimatee.
 Dame, il nous faut au monument
 le corps du bon Jésus poser.
 Notre Dame
 pour Dieu, seigneurs et bonnes gens,
 donnez-moi Çà mon très doux fils,
 donnez-moi çà mon doux ami,
 donnez-moi çà mon doux sauveur,
 donnez-moi çà mon doux seigneur,
 donnez-moi çà, donnez-moi çà,
 donnez-moi çà! Nul ne l'aura
 fors que moi, ce est bien raison!
 Donnez-moi çà mon enfançon;
 donnez-moi à sa mon très doux père;
 donnez-moi à sa dolente mère,
 donnez-moi à cette douloureuse,
 donnez-moi à cette malheureuse!
 Donnez-moi, bientôt le donnez;
 avoir le dois, bien le sachez,
 car il est mon très doux ami.
 Nicodemus
 il est bien; il le faut couvrir
 cette grand' pierre faut tenir
 a deux et la mettre dessus.
 Joseph.
 C'est bien dit. Or étoupons l'huis,
 et puis après nous en irons.
 Notre Dame à Saint Jean
 Hélas! doux cousin, que ferons?
 Comment pourrai ce deuil porter?
 Comment le pourrai-je endurer?
 Hélas! Comment pourrai-je faire?
 Pour Dieu, laissez-moi accoler
 mon doux fils; je veux l'embrasser pour
 mon deuil un peu apaiser
 et pour faire à mon cœur confort²⁵.*

*tengo muerto, mi dulce amigo. Te
 tengo muerto, mi muy dulce hijo;
 ¡Te tengo muerto! ¡Ay! ¿Qué haré yo?
 ¡Oh! mi corazón que no puede reventar,
 ¿por qué permanece entero,
 cuando tú ves a tu Dios, a tu hijo,
 en tal estado, muerto, llevado?
 ¡Oh! ya no puedo soportar más
 ¡Oh! mi dulce hijo, ¡Ay! Estás muerto!
 José de Arimatea.
 Señora, tenemos que poner en el sepulcro
 el cuerpo del buen Jesús.
 Nuestra Señora.
 por Dios, señores y buena gente,
 dadme a mi dulce hijo,
 dadme a mi dulce amigo,
 dadme a mi dulce salvador,
 dadme a mi dulce señor,
 dádmelo, dádmelo,
 dádmelo ya, ello es muy razonable!
 Dadme a mi retoño,
 dadme a mi muy dulce padre;
 dadle a su doliente madre,
 dadlo a esta dolorosa
 dadlo a esta desdichada!
 Dádmelo, dádmelo pronto ya
 debo tenerlo, bien lo sabéis,
 porque es mi muy dulce amigo.
 Nicodemo.
 Está bien. Hay que cubrirlo
 hay que sostener esta gran piedra
 entre dos y ponerla encima.
 José.
 Bien dicho. Tapiemos la entrada
 y después nos iremos.
 Nuestra Señora a San Juan.
 ¡Ah! Querido primo, ¿qué haremos?
 ¿Cómo podré llevar este duelo?
 ¿Cómo podría soportarlo?
 ¡Ah! ¿Qué podría hacer?
 Por Dios, dejadme abrazarlo
 a mi dulce hijo, quiero besarlo
 para apaciguar en algo mi duelo
 y confortar así mi corazón.*

*Trop suis ore déconfortée!
Hé! pierre qui ci es posée,
tu me laisses mon fils revoir,
tu me laisses mon fils avoir,
tu me laisses mon fils baiser,
tu me laisses mon fils toucher.
Hélas! au moins prendrai confort
a toi baiser pour mon doux fils
qui dedans est enseveli
et y gît mort et étendu.
Saint Jean.*

*Douce dame, sans tarder plus,
allons-nous-en, je vous en prie,
la clarté du jour est faillie.
Notre Dame*

*Hé! doux fils, je te laisserai!
Ha! bonnes gens, or regardez;
o bonnes gens, vous tous pleurez!
Regardez cette douloureuse,
regardez cette malheureuse,
regardez la mère meurtrie,
regardez bien, je vous en prie,
s'il est au monde une douleur
qui ressemblerait à la miennel!»*

*¡Ahora estoy demasiado atribulada!
¡Oh Piedra que aquí estás colocada!
¿Me dejas volver a ver a mi hijo
me dejas tener a mi hijo
me dejas besar a mi hijo
me dejas tocar a mi hijo?
¡Ay! Al menos me reconfortaré
besándote a ti, en vez de mi dulce hijo
quien dentro está amortajado
y allí yace muerto y tendido.
San Juan.*

*Dulce Señora, sin tardar más
vámonos, os lo ruego,
la claridad del día se desvanece.
Nuestra Señora.*

*¡Oh! Dulce hijo, ¡yo te dejaré!
¡Oh! buena gente, mirad ahora;
¡Oh! buena gente, vosotros todos lloráis
mirad a esta dolorosa,
mirad a esta desdichada,
mirad a esta madre destruida,
mirad bien, os lo suplico
si en el mundo existe un dolor
¡que se parezca al mío!»*

Cuestionario sobre aspectos retóricos y de composición

Se trata de un fragmento muy importante del *Mystère de la Passion*. La Virgen abre el texto con terribles lamentaciones en las cuales deplora la muerte de su hijo. Se refiere tanto a ella misma y a su inmenso dolor como al fallecimiento de Jesús. En este lamento abundan las anáforas: tres veces «te tengo muerto», así como exclamaciones de sorpresa (tres veces «¡oh!», significando que María no puede ni concebir ni admitir la muerte de Jesús), además de la reiteración de los adjetivos posesivos y de los calificativos dirigidos a Jesús (cuatro veces «mi» y tres veces «dulce»).

El lamento se cierra con el hecho capital, expresado de una manera muy sobria, pero muy contundente: «¡estás muerto!».

Las intervenciones de José de Arimatea, Nicodemo, José y San Juan están destinadas sólo a hacer avanzar el proceso de la inhumación de Jesús a fin de dar término a la escena.

María no considera directamente lo que ellos le dicen, pues su estado de alma está puesto sólo en Jesús. Así, tras la advertencia de José de Arimatea, ella se dirige a quienes rodean el sepulcro, pidiéndoles, mediante una forma

imperativa repetida 14 veces, le devuelvan el cuerpo de su hijo, para lo cual agrega algunas razones, pero, en lo sustantivo lo que prima en su parlamento es su dolor de madre: «doliente madre», «esta dolorosa», «esta desdichada», y también los adjetivos que ella dedica a su hijo: «dulce amigo», «dulce hijo», «dulce salvador», «dulce señor», con una sola invocación a Dios Padre: «mi muy dulce Padre».

Esa misma construcción reiterativa se halla también en la respuesta de la Virgen a San Juan: cuatro interrogaciones (retóricas todas) seguidas de una petición: «dejadme abrazar a mi dulce hijo»... «yo quiero besarlo». Enseguida, una personificación atribuida a la lápida sepulcral bajo la cual estará Jesús: «oh piedra que aquí estás colocada». Luego, cuatro ruegos a esa piedra, con la misma construcción gramatical, en los cuales se da por entendido que la lápida tumbal accede, ya que todas comienzan con un presente indicativo: «me dejas», seguido del complemento directo «a mi hijo», finalizada con cuatro complementos «volver a ver», «tener», «besar», «tocar».

El final de su parlamento es tan impactante como el anterior: «Y aquí yace muerto y tendido».

Ante el ruego y advertencia de San Juan, María se despide de Jesús, pero no sin antes dejar de pedir a los presentes que lloren y que la contemplen en su dolor de madre (la forma verbal imperativa, «mirad» esta repetida cinco veces), finalizando también con los versos patéticos: «¡Mirad bien, os lo suplico, si en el mundo existe un dolor que se parezca al mío!»

Este texto, a pesar de formar parte de una obra dramática, es formal y fundamentalmente lírico, tanto en su composición como en su intención: mediante los procedimientos lírico-retóricos que ya hemos señalado, el dramaturgo enfatiza el estado anímico de María que asiste al entierro de su hijo, estado anímico caracterizado sobre todo por el sufrimiento y una rebeldía exenta, sin embargo, de reproches y rencores (seis veces se repite la exclamación de dolor «¡Ah!» que abre el parlamento de María).

Justamente, es por el carácter lírico del texto que no pueden distinguirse bien fuerzas dramáticas: nadie se opone a los clamores de María, como no sea el hecho de que Jesús está muerto. Se supone que los personajes (ausentes) a los cuales ella se dirige y los presentes están de acuerdo con su ruego, pero nada pueden hacer para materializarlos. Incluso si, abusivamente, pensáramos que lo que María desea es que la compadezcan, nada sabemos de la reacción de quienes la rodean. Entonces, si bien debemos reconocer el alto valor lírico y patético del fragmento, no podemos dejar de constatar que no hay fuerzas dramáticas en oposición, lo que lo transforma en un texto casi carente de poder apelativo. No obstante, una fórmula dramática, puede ser intentada: María A → fuerza temática o apetitiva → B el bien deseado por la fuerza temática → C (A) receptor del bien deseado por la fuerza temática.

En este caso coincide C con A por cuanto María lo que desea es para ella, (que le devuelvan vivo a su dulce hijo).

9. Arnoul Gréban (1420-1472)²⁶

La Passion

«Notre Dame
*Hélas! mon fils, je vous supplie
 que jamais votre corps n'habite
 en cette cité tant maudite
 en qui avez tant d'ennemis...
 vous voyez qu'il n'y a personne
 qui un morceau de pain vous donne,
 et dussiez-vous de faim périr,
 nul ne vous ose secourir...
 o mon fils, n'y allez jamais;
 ne veuillez pas abandonner
 votre mère, pour vous donner
 a ceux qui vous veulent détruire.*

Jésus
*ma Mère, il me convient conduire
 selon l'ordonnance et la règle
 a quoi l'Écriture me règle...*

Notre Dame
*...Fils, c'est raison que j'obéisce,
 ni ne je répugne jamais
 a votre veuil,²⁷ mais m'y soumets.
 Mais aussi, n'est-il pas licite
 que moi, votre mère petite,
 Me devez un petit ouïr*

La Pasión

«Nuestra Señora
*¡Ay! hijo mío, os suplico
 que jamás habite vuestro cuerpo
 en esta maldita ciudad
 donde tenéis tantos enemigos...
 ya ved que no hay nadie
 que os dé ni un trozo de pan
 y aunque debieseis morir de hambre
 nadie se atreve a socorreros...
 ¡Oh hijo mío! No vayáis a ella jamás
 no consintáis abandonar a
 vuestra madre para entregaros
 a quienes desean destruirte.*

Jesús
*Madre mía, es necesario que me conduzca
 según los mandamientos y la regla
 a los cuales me somete la Escritura.*

Nuestra Señora
*...Hijo, razonable es que yo obedezca
 ni que nunca me oponga
 a vuestro deseo, a él me someto.
 pero también, ¿no es licito
 que a mí, vuestra madrecita,
 debéis oírta un poquito*

²⁶ Arnoul Gréban: Dramaturgo, nacido en Mans, 1420 y muerto en 1471. Fue protagonista de Notre-Dame de París, director de coro, profesor de teología en la Universidad de París. Es autor de piezas religiosas: *Le Mystère de la Passion*, representada en Abbeville en 1455 y publicada en 1458. Consta de 35.000 versos y pone en escena más de 200 personajes, comienza con la evocación del pecado original que condena a la humanidad, personajes alegóricos evocan la promesa de un Mesías. Se representan los episodios de la vida de Cristo.

²⁷ N. del T.: «*Veuil*»: deseo, querer (sustantivo).

*et en quelque cas obéir,
 ou au moins passer ma requête?
 O fils tant doux et tant bonnête,
 où amour a mon cœur entré,²⁸
 vois les rentre qui t'a porté,
 vois les mamelles en pitié
 Qui t'ont nourri et allaité
 le temps de ta tendre jeunesse,
 et considère ma faiblesse
 qui ja²⁹ résister ne pourrait
 au grav' deuil qui me surviendrait
 a toi voir la mort endurer
 o cœur, y saurais-tu durer?
 Te saurait constance défendre?
 Nenni: douleur te ferait fendre
 et partager par le milieu.
 O très bienheure³⁰ Fils de Dieu,
 si ma requête est opportune,
 je quiers³¹ de quatre choses l'une...
 pour ôter cette mort dolente
 qui deux cœurs pour un occirait,
 il m'est avis que bon serait
 que sans votre mort et souffrance
 se fît l'humaine délivrance;
 qu que, s'il vous convient mourir,
 que ce soit sans peine souffrir;
 ou si la peine vous doit nuire,
 consentez que d'abord je meure;
 ou s'il faut que mourir vous voie,
 comme pierre insensible sois...*

Jésus

*O mère et ma douce alliance
 a qui obéissance dois,
 ne vous déplaie cette fois
 s'il faut que je désobéisse...
 Isaië dit: comme l'ouaille,
 est mené à l'ocision.*

*y de algún modo obedecer
 ¿o por lo menos aceptar mi ruego?
 Oh hijo, tan dulce y tan bueno,
 por quien, el amor entristeció mi corazón,
 ved el vientre que os ha llevado,
 ved los tristes pechos
 que os alimentaron y dado leche
 durante el tiempo de tu tierna infancia,
 y considera mi debilidad
 que ya no podría resistir más
 ante la enorme aflicción que me cogería
 al veros soportar la muerte
 ¡oh, corazón! ¿podrías continuar así?
 ¿Podrías defenderte con perseverancia?
 No: el dolor te bendiría
 y te partiría por el medio
 Oh bienaventurado Hijo de Dios,
 Si mi súplica es oportuna,
 Yo, de cuatro cosas, quiero una...
 Para restarle dolor a esta dolorosa muerte
 Que dos corazones en uno solo muera,
 Me parece que bueno sería
 Que sin vuestra muerte y sufrimiento
 Se llevara a cabo la redención humana;
 O que, si es preciso que muráis,
 que ello sea sin que sufráis dolor;
 o si el tormento es que yo os vea morir,
 que en piedra insensible me convierta...*

Jesús

*Oh dulce madre que habéis pactado conmigo
 a quien obedeciendo debo,
 que no os parezca mal si esta vez
 es necesario que os desobedezca...
 Isaiás dijo: así como la oveja es
 llevada a la muerte*

²⁸ N. del T.: «Enté»: Verbo y otras expresiones derivan de ente, adjetivo y sustantivo, con el significado de triste, pena, ansiedad, cólera.

²⁹ N. del T.: «Ja»: adverbio que entre los siglos XI y XVI significó: ya, ahora, ciertamente.

³⁰ N. del T.: «Bienheure»: otra grafía de «Bienhereux» (feliz, bienaventurado, dichoso).

³¹ N. del T.: «Quiers»: forma del verbo querre, con el sentido de desear, reclamar.

*Il faut que l'exécution
de la mort sur moi se termine...
et je dois être ainsi blessé
que depuis la plante du piedjusqu' au chef,
en la part hautaine,
n'y demeurera partie saine...*

*es preciso que la ejecución
de la muerte en mí se termine...
y debo estar así de herido
que desde la planta del pie
hasta la cabeza, en su sitio más alta,
no quede parte incólume...*

*Notre Dame
O dolente mère angoissee!
Pitié, ô compassion!
Pourras-tu voir telle passion
sur ton cher fils exécuter?
O deuil incapable à porter,
quel cœur te pourra soutenir?»*

*Nuestra Señora
¡Oh doliente madre angustiada!
¡Oh piedad, oh compasión!
¿Podrás ver cómo semejante pasión
se realice en tu querido hijo?
¡Oh congoja que no es soportable!
¿Qué corazón os podrá soportar?»*

Cuestionario sobre con aspectos retóricos y de composición

Fragmento del *Mystère de la Passion*, escrito por Arnould Gréban en 1480. En él se oponen los ruegos de María a la voluntad de su Hijo quien debe cumplir con lo estatuido en las Sagradas Escrituras.

Nuestra Señora, fuerza apetitiva ya que rogativa, abre el diálogo con una interjección de dolor, referida directamente a Jesús, a quien hace tres ruegos: no la abandone, no viva en la ciudad donde tiene tantos enemigos y nadie que lo socorre, no se entregue a los que quieren su muerte.

A los doce versos que constituyen la súplica de María, Jesús responde solamente con tres, enfatizando que debe aceptar lo que ordenan las Escrituras. Asume así el papel de fuerza opositora con relación a su madre.

En seguida, Nuestra Señora, en un parlamento compuesto de 36 versos, en el cual alternan súplicas, preguntas, persuasiones, razonamientos, finalizando con una dolorosísima petición: que ella muera antes que él, o bien, si menester es que lo vea fallecer, se torne ella insensible como piedra.

Esta vez la réplica de Jesús es más larga (12 versos). Trata a su madre con gran ternura y respeto, y, para justificar su rechazo a los ruegos de María, cita a Isaías quien profetizó su muerte, terrible e ignominiosa. Jesús insiste en que así debe fenecer, herido en todo su cuerpo.

Nuestra Señora cierra también el fragmento, con nuevas exclamaciones de sufrimiento y angustia (tres encabezados por «Oh», más dos interrogantes dirigidas, a través de su corazón, a ella misma, procedimiento que ya había empleado en su segundo parlamento).

En suma, un trozo que es, al mismo tiempo, lírico y dramático. Lírico por los numerosos procedimientos empleados³². Dramático por la antítesis que se establece entre la fuerza temática (María) y la fuerza opositora, Jesús. No hay más fuerzas actuantes en el trozo. Luego, la fórmula dramaturgica es muy simple: A → (María) → B (Jesús, acceda a sus peticiones) → C (A y D) (receptores del bien) → D (Jesús).

Tan sólo es curioso hacer notar que, en esta situación, el receptor del Bien deseado por la fuerza temática es doble, lo que suele ocurrir: la Virgen desea que se alivie o desaparezca su enorme aflicción (ver morir a su hijo en la cruz) y, también, que él no sufra, o sufra lo menos posible. De allí que sea A y D, a la vez, ya que —dramaturgicamente— Jesús no deja de ser antagonista con respecto al protagonista, María. Hay, pues, identificación de C con A y D, vale decir, la fuerza temática y la fuerza opositora son a la vez los receptores del bien deseado por la fuerza apetitiva.

Constatemos también que en la intensidad del discurso implorante se produce un decremento: en efecto, María comienza en su primer parlamento pidiendo a su hijo que evite su muerte; modifica, en el segundo, el tenor de su rogación, para terminar aceptando la muerte de Jesús. Es el triunfo definitivo de la fuerza opositora sobre la fuerza temática.

³² *Exclamativos*: ¡Ay! Dolor, se encuentra en la primera réplica. ¡Oh! Exhortación, se halla en el primer parlamento, dos veces en la segunda estrofa, una vez en la cuarta estrofa, y tres veces en la réplica final de la Virgen.

Comparativos: En la segunda réplica de Nuestra Señora, en verso final: ...«que yo sea insensible como piedra...». En el segundo parlamento de Jesús quien cita una comparación de Isaías: «... Así como la oveja es llevada a la muerte...»

Interrogativos: Encontramos tres interrogaciones en la segunda intervención de Nuestra Señora: «... ¿o al menos aceptar mi ruego?... ¡oh!, corazón, ¿podrías continuar así?», «... ¿podrías defenderte con perseverancia?». En el parlamento final de Nuestra Señora: dos interrogaciones «... ¿podrás ver, cómo semejante pasión se realice en tu querido hijo?» «... ¿Qué corazón os podrá soportar?» Interrogaciones todas retóricas ya que ni su corazón ni su alma pueden responderle.

Descriptivos: En el segundo parlamento de Nuestra Señora (versos 11 al 14), ella describe la gestación y alimentación de Jesús durante su primera infancia. También en la misma réplica, los cinco versos finales en los cuales Nuestra Señora describe cómo, según ella, podría morir Jesús. Respecto a Él, su segunda intervención es descriptiva en general, sobre todo en su parte final, en la que Jesús describe en qué estado físico estará en el momento de su muerte.

Vocativos: En la primera intervención de María, encontramos ¡Hijo mío! repetido dos veces. Cuando Jesús interviene por primera vez, emplea el vocativo «¡Madre mía!». En la segunda intervención de Nuestra Señora cuatro vocativos: «Hijo», «oh hijo», «oh, ¡corazón!», «oh, bienaventurado hijo de Dios». En la segunda intervención de Jesús: «oh dulce madre». En el último parlamento de María: «¡oh doliente madre angustiada!», «¡oh piedad, oh compasión, oh congoja!».

Personificaciones: En el segundo parlamento de Nuestra Señora, hay una personificación dirigida al corazón. En el último, otra dirigida a la congoja.

Suponer la existencia de más fuerzas en el fragmento, sería abusivo: simplemente, no las hay. Pero, sea como fuere, la calidad lírico-dramática del trozo es excelente: conmueve y convence.

A modo de conclusión

Estos poemas dedicados a la Virgen conservan toda su frescura original, a la vez que representan lo más puro de la fe cristiana. Ellos expresan también el eco conmovedor del corazón humano; ya que, exaltando con acentos sublimes el amor y el dolor de una Madre, evocan las alegrías y males que padece el hombre en este «valle de lágrimas».

El arte contenido en estas poesías, no obstante recibir las influencias profanas de la época, está impregnado de inspiración cristiana. El misticismo, verdaderamente angélico, puro, se entremezcla con el realismo más crudo.

En la pintura antigua universal las representaciones de la Virgen tienen un lugar preponderante hasta el siglo XVII. Estas obras de arte de la pintura encuentran su correlato en creaciones no menos sublimes de la meditación y de la fe como estas poesías.

Sumario: Introducción; 1. Antoine du Saix (1505-1579); 2. Thibaud D'Ameins (1201-1253); 3. Ernaut Caupin (siglo XIII) y Gautier De Coincy (1177-1236); 4. Martial D'Auvergne (1440-1508); 5. Charles D'Orléans (1431-1465); 6. François Villon (1431-1480); 7. Jean Michel (1430-1501); 8. Eustache Mercadé (†1440); 9. Arnoul Gréban (1420-1472); A modo de conclusión.