

LA APORTACIÓN DE LA OBRA DE RUTEBEUF EN LA CONSOLIDACIÓN Y RENOVACIÓN DE LAS LITERATURAS ROMÁNICAS

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia*

Résumé: L'Oeuvre de Rutebeuf a constitué un clair précédent de contribution au renouvellement et au processus de maturité des littératures romanes. Mettre en relief le caractère personnel de ses écrits et l'importance des éléments qui ont fait possible cette renouvellement, c'est le but primordial de ce travail.

Resumen: La obra de Rutebeuf, por su amplitud y aportación, ha constituido un claro precedente de renovación y madurez en el desarrollo de las literaturas románicas. Poner de relieve la importancia de su impronta personal, con la que consigue, en la gran diversidad de géneros y temas que cultiva, una renovación y una madurez excepcional, es el objetivo del presente trabajo.

I. La amplitud y aportación de la obra de Rutebeuf cobra unas dimensiones indiscutibles para el desarrollo y renovación de los distintos registros literarios que van configurando las Literaturas Románicas en sus inicios. El estudioso decimonónico León Clédad, consideraba a Rutebeuf como el «representante más completo de la literatura de la Edad Media»¹. Y, aunque evidentemente se ha puesto de relieve la importancia de su trabajo, tal vez no se haya incidido suficientemente en su aportación en el contexto general de la *renovación* de las literaturas románicas. Sin embargo, su obra, basta echar un vistazo a los dos tomos editados por E. Faral y J. Bastin, es amplia y sobre todo de una gran diversidad de géneros y de te-

* **Dirección para correspondencia:** Antonia Martínez Pérez. Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. C/. Santo Cristo, 1, 30007. Murcia. Antonmar@um.es.

¹ Rutebeuf (Les grands écrivains français), Paris, 1891 (ed. de 1909), p. 15.

mas, en la mayoría de los cuales consigue una cierta renovación por la impronta novedosa y personal de sus formas. En su adaptación de la estructura del *dit*, frente al *chant*, ahonda en la separación entre letra y música dotándola de una personalidad nueva que cierra la férrea etapa trovadoresca del formalismo cortés.

Pero unido a este importante eslabón nos encontramos con el hecho de que cultivó prácticamente todos los *géneros* en boga en su época, desde la hagiografía (*La vie de Sainte Marie l'Égyptienne* o *La vie de Sainte Elysabel*), el teatro (el *Miracle de Théophile* o el *Dit de l'Herberie*²), *fabliaux* (como el *Testament de l'âne* o *Le pet au vilain*), etc.; y, sobre todo, el peculiar tratamiento que ofrece en los escritos que constituyen lo que se ha considerado como su producción poética. En ella reuniría, junto a los *Poemas de Infortunio*, una serie de *Poemas sobre las Cruzadas*, las *Órdenes Mendicantes*, la *Universidad* y la *Iglesia*, y otros de carácter *Piadoso* o *Religioso*, siguiendo la agrupación temática que de su obra han llevado a cabo Faral-Bastin³, en los que se ha subrayado con frecuencia su carácter «innovador», especialmente por la manera *personal* con la que el poeta se involucra en el texto.

Sin embargo, en Rutebeuf, como prácticamente en todos los autores del siglo XIII, siempre es peligroso hablar de «géneros», como sabemos, por la inestabilidad y diferenciación en referencia a épocas posteriores. Todavía más en él, en cuanto que por la amplitud, variedad e innovación de su obra sea más difícilmente clasificable. Tal vez por ello Faral-Bastin agrupan su producción en cinco grandes apartados cuyos criterios son más bien temáticos⁴:

- I. L'Église, Les ordres Mendiants et l'Université.
- II. Les Croisades
- III. Poèmes de l'infortune
- IV. Poèmes religieux
- V. Pièces à rire

De manera que, con este criterio, nos encontramos dentro de un mismo grupo, el religioso, una obra dramática como *Le Miracle de Théophile* y un poema religioso como *L'Ave Maria Rustebeuf* y, sin embargo, en grupos distintos *Le Miracle* y *Le Dit de L'Herberie*, que es un monólogo dramático. Posteriormente, con la edición de las obras completas que lleva a cabo M. Zink, esta ambigüedad es todavía mayor en cuanto que no efectúa ningún tipo de distribución o agrupación, sino que las edita tan sólo por orden cronológico. Este hecho, que podría parecer en principio una falta de precisión, es, sin embargo, bastante revelador de la *mouvance* del texto literario medieval, difícilmente clasificable con nuestros presupuestos actuales y, por otra parte, de la enorme riqueza y diversidad de la producción literaria de Rutebeuf, de gran complejidad de clasificación y ordenación en un mismo registro. Pero en sus escritos introduce *innovaciones* o *renovaciones*, como queramos, respecto a producciones anteriores que suponen un paso más hacia delante en la estructuración de nuevas formas literarias, del tratamiento de nuevos temas, de nuevas relaciones con el público, que van

2 Obra que he traducido, junto con C. Palacios Bernal, en *Teatro Profano Francés en el siglo XIII*, Universidad de Murcia, 1994.

3 E. Faral y J. Bastin, *Oeuvres Complètes de Rutebeuf*, París, Picard, 1985, (reed. de 1959-60), TII, pp.347-49.

4 Ibid.

perfilando nuevos registros literarios que suponen un avance en la madurez de las literaturas románicas.

II. Como el autor de los *Vers de la Mort* o Jean Bodel en sus *Congés*, Rutebeuf continúa y se consolida en la adaptación de la estructura del *dit*, frente al *chant*, ahonda en la separación entre letra y música, abriendo el camino a una temática de sentimientos cotidianos, de conflictos ordinarios, casi de «periodismo local» que, junto a la impronta de su fuerte personalidad, distanciaban enormemente estos poemas de la férrea etapa trovadoresca del formalismo cortés. Así, desde el punto de vista formal, el *Dit* presentaba un contraste enormemente significativo con el *chant*, tal y como lo define Zumthor, «un texto únicamente o principalmente ‘lírico’, transmitido por la voz sin apoyo ni acompañamiento melódico»⁵, y ya en esta elección se producía toda una ruptura importante respecto al formalismo cortés. En la llamada estrofa de Hélinand, por considerarse su creador (hacia 1195), nos encontramos con doce versos octosílabos aab aab bba bba, constituyendo uno de los modelos más fuertemente rítmicos de la versificación medieval, utilizada hasta el siglo XV para composiciones de carácter grave o moralizante, lo que explica su elección por parte de sus autores. La disposición de la rima hace que la estrofa quede dividida en dos partes, coincidentes con frecuencia con la expresión del pensamiento del escritor, y, aunque ello no constituyera en absoluto una regla rígida, sí era la más común, como lo explican Faral-Bastin a propósito del uso que de esta estrofa hace Rutebeuf:

«Si la coupe est ordinaire l’explication s’en trouve dans le processus de l’invention poétique: l’auteur, en présence d’une forme métrique compliquée, a divisé la difficulté; il a arrangé l’expression de sa pensée de manière à en enfermer un premier élément, formant un tout grammatical, dans la première partie de la strophe et un second élément dans la seconde partie. Ce qu’on saisit donc ici, c’est, sur le vif, l’opération de l’écrivain adaptant sa rédaction avec le plus de commodité au cadre de la formule strophique»⁶.

Doble argumentación sumaria en esta estrofa, en la que se pretendía poetizar fuertemente el ritmo lingüístico puro con independencia de la melodía, subrayándolo con las rimas. De manera que, frente a la construcción analítica y dispersa de las estrofas (*coblas*) de la *canção* trovadoresca, se produce un ritmo continuo y de gradación ascendente, como subraya Zumthor, a propósito de otro uso de esta misma estrofa:

«L’impression générale est ainsi celle d’un courant verbal continu, aux multiples accumulations expressives, et dans lequel les fins de strophe marquent seulement une série de douze pauses rapides suivies d’un rebondissement: là encore, on a un effet de rythme étendu à l’ensemble du poème comme tel »⁷.

5 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (reedición de 2000 con prefacio de M. Zink), p. 480.

6 Op. cit., T. I., p. 210.

7 *Essai...*, op. cit. pp. 488-489.

Cabría señalar igualmente, en la mayor parte de sus *Poesías personales*, una acertada adecuación de contenido y forma. Los tercetos encadenados de octosílabos y tetrasílabos arrastran a un balanceo vertiginoso (a8 a8 b4 b8 b8 c4...), en concordancia con la inestabilidad emocional y material que se suele expresar en el poema. La brevedad del tetrasílabo, al cambiar de rima, no cierra definitivamente el terceto, cuya rima continúa en los dos octosílabos siguientes y así sucesivamente. Parece enlazarse la enumeración de sus desgracias con el encadenamiento de calamburs, homofonías, paromasias. Incluso las palabras alcanzan su plenitud sonora y ofrecen todas las variaciones posibles que puede producir un mismo grupo fónico. Tan sólo a modo de ejemplo, podemos decir que el refuerzo lingüístico estaba garantizado, supliendo felizmente el acompañamiento melódico de la *cansó* u otros géneros trovadorescos. Con estos aciertos la literatura medieval sigue su avance y continúa su madurez.

III. Probablemente en el apartado de lo que se ha considerado como su *Producción Poética* genuina se encuentren sus aportaciones más innovadoras respecto a la tradición literaria preexistente. Con independencia de su mayor o menor aceptación de *poeta personal*, era evidente en Rutebeuf su alejamiento de los convencionalismos del amor cortés. El servicio amoroso a la dama ya no era su fuente de inspiración, sus composiciones no iban acompañadas de música y los problemas domésticos de subsistencia, salud y relaciones personales se introducían en la poesía, culminando otra tendencia presente en la literatura francesa, la de un *lirismo aburguesado*. En este proceso tendrían una mención especial sus catalogados como *Poemas del Infortunio*, en los que por su mayor acercamiento a nuestra sensibilidad actual han sido considerados como los primeros poemas realmente personales de la poesía francesa, pues, aun teniendo en cuenta en este sentido las lamentaciones de un Jean Bodel o Adam de la Halle, su habilidad en el tratamiento poético y la insistencia en su desgracia personal lo elevan a la categoría de primer poeta de la pobreza y del infortunio, llegando incluso a ser considerado pionero de los poetas malditos⁸.

Sin embargo, estas consideraciones siempre deben ser vistas desde una luz prudencial y no quisiéramos en ningún momento obviar las opiniones que reducen los rasgos del carácter innovador y personal de sus escritos, especialmente desde nuestra perspectiva actual. Tal vez no sea cuestión de creer en la veracidad de sus confidencias ni en su autenticidad intimista, sino en que parte de su obra se inscribiría, como postula M. Zink, en una corriente que une la exhibición del yo a la sátira del mundo y para quien «L'exhibition fictive du moi en poésie» pertenece a características distintas de lo que consideramos autobiográfico⁹. No obstante, puede tratarse de una poesía de lo particular que no tiene que pretender la sinceridad. Se subraya la ausencia de poesía amorosa, que podría ser la más espontánea en la expresión personal de sentimientos, y se considera que sus escritos estarían fuertemente condicionados por la tradición religiosa, moral y satírica de su tiempo¹⁰. Es evidente que sólo adquieren su sentido final dentro del engranaje de una tradición poética y su desarrollo, como puso de

8 Vid. *Anthologie poésie 1: Les poètes maudits de Rutebeuf à Albertine Sarrazin*, Paris, Librairie Saint Germain, 1969.

9 M. Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.171 y ss.

10 *Rutebeuf. Oeuvres Complètes*, vol.I., Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1990, pp.18 y ss.

relieve Nancy Fr. Regalado, ampliando incluso en determinados casos lugares comunes y técnicas trovadorescas¹¹, pero notoriamente superadas. Consideramos que no existe contradicción en ello, puesto que la impronta personal de un autor no siempre debe estar reñida con el uso acertado de fórmulas literarias del momento. Como señala al respecto A. Yllera, la expresión de un sentimiento personal puede llevarse a cabo a través de motivos y fórmulas convencionales¹². Pero lo más importante, y tal vez ahí radique su mayor novedad, es la fascinación que la poesía de Rutebeuf ejerce, tal vez por la misma facilidad con la que está hecha. Perfectamente enraizada en la tradición poética de su tiempo, locuaz hasta la simplicidad, pero siempre especialmente persuasiva y polémica, acercándose a la sensibilidad de un lector actual muy por encima de las obras más importantes de la literatura medieval. Su comicidad, su misma función de poeta satírico y moralista, pero siguiendo un modelo un tanto periodístico, personalizándose con vehemencia, defendiendo con el fervor lo que considera causas justas, minimiza lo que detrás de sus poemas pueda haber de labor de encargo o modelos preexistentes. Y, justo en las coordenadas del siglo XIII, aun trabajando con un material heredado, encontramos sus poemas más permeables a las influencias de nuevos registros poéticos en desarrollo, con receptividad de lo cotidiano, de sentimientos y reflexiones reservados hasta ahora a la literatura moral y satírica, y los potencia y divulga.

Quizá los ejemplos más representativos, los más citados en sus antologías, los observamos en lo que se ha denominado *Poemas del Infortunio*¹³. En ellos encontramos las mayores habilidades poéticas en la consecución de expresiones personales y al mismo tiempo humorísticas. En esta narración de su sufrimiento, independientemente de su autenticidad y con una habilidad excepcional, el autor pone al descubierto su propia existencia y nos hablará, como en *La Griesche d'hiver* y *La Griesche d'été*, de la situación ruinosa a la que le ha conducido su afición a los dados. El juego lo ha sumido en una profunda desgracia y miseria y busca la compasión presentándose como una pobre víctima cogida en sus garras, acosada por los dados personificados que lo persiguen y le hacen daño: «Los dados (...) / me han despojado de mis vestimentas; / los dados me matan, / los dados me acechan y espían, / los dados me avasallan y desafían, / esto me agota »¹⁴.

11 *Poetic Patterns in Rutebeuf. A study in Noncourtly Poetic Modes of the XIIIth Century*, Londres, Yale University Press, 1970.

12 «Tradición e invención en la Edad Media: acerca de las “Poesías Personales” de Rutebeuf», *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 483-501

13 Con esta denominación reúne la edición de Faral-Bastin un total de doce poemas, todos incluidos en nuestra traducción: *La Griesche d'hiver*, *La Griesche d'été*, *Le Dit des Ribauds de Grève*, *Renart le Bestourné*, *Le Mariage Rutebeuf*, *La Complainte Rutebeuf*, *Le Dit d'Aristote*, *La Paix de Rutebeuf*, *La Povreté Rutebeuf*, *La Mort Rutebeuf*, *De Bricheuer. Rutebeuf. Poemas. De Infortunio-Contra la Iglesia, las Órdenes mendicantes y la Universidad-Religiosos-De las Cruzadas*. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez. Madrid, Gredos (Clásicos Medievales, 26), 2002.

14 « Li dé que li decier ont fet
M'ont de ma robe tout desfet;
Li dé m'ocient,
Li dé m'aguetent et espient,
Li dé m'assaillent et desfient,
Ce poise moi » (vv.52-57).

Pero lo que podría considerarse una tragedia se convierte en comedia. Él es consciente de sus vicios y asume su responsabilidad en esta angustiosa miseria. Con su arrepentimiento consigue que nos apiademos de él, como lo hará Villon en la *Ballade des pendus*. La tibieza primaveral trovadoresca desaparece de sus poemas y sufrirá dolorosamente en su propia carne la intemperie y el frío. Con unas imágenes enérgicas de la naturaleza que lo abaten en su precariedad y lo asaltan como la mosca negra que le pica en verano y la blanca (la nieve) en invierno. Contrastes de calor y frío, de buena y mala fortuna, a los que él y la gente de su condición están sometidos¹⁵. Como los mendigos, colocados en la zona portuaria de París, que nos presenta en el *Dit des Ribauds de Grève*, igualmente atacados por la mosca negra y la blanca en su desnudez. Imágenes vigorosas y pintorescas que van a estar presentes en la mayor parte de sus poesías personales, dotadas de una expresión vivaz y humorística. En esta misma línea de la cómica narración de sus tragedias se situarían los poemas en los que la dama no será la fuente de sus dichas, como en la poesía cortés, sino el gran pantano del que emergen todas sus desgracias y que le lleva a la más amarga lamentación como en *Le Mariage Rutebeuf* y *La Complainte Rutebeuf*, que sería como una continuación del anterior en cuanto que, con la misma versificación, prosigue el relato de sus miserias y desgracias tras su casamiento. En el primero nos cuenta cómo se casó con una mujer seca, fea, pobre y vieja, con la que nadie se habría querido unir, una locura que nadie habría cometido más que él. De manera que: «Incluso los tontos, tonto me llaman», nos dirá en el v.8, y que el «loco que no comete locuras pierde el tiempo» (vv. 21-22). Conmiseración y risa de sí mismo. Sin embargo, en este contexto de absoluta ruina material y moral lanza un pareado sobre la esperanza expresando el más trágico lamento de miseria y soledad:

«la esperanza del mañana,
éestas son mis fiestas »¹⁶.

Combinación de problemas domésticos de lo más anodino con expresiones poéticas de gran sensibilidad y alcance universal como nos lo volvemos a encontrar en el segundo poema. En él, sumergido en su angustiosa situación, tras la venida de un hijo cuya nodriza no puede pagar, la pérdida de su ojo derecho y los problemas domésticos más prosaicos (su caballo se ha roto una pata, no tiene leña para calentarse ni dinero para el alquiler, etc.), introduce unos versos de profunda desolación que le lleva a afirmar la muerte de la amistad, ante el abandono de los seres queridos en momentos de necesidad, con una expresión de rabiosa actualidad: «¿Qué ha sido de mis amigos, / que eran tan íntimos / y tan queridos? / Creo que han disminuido de manera notable; / no fueron bien atendidos / y han desaparecido.

15 «Issi sui com l'osiere franche
Ou com li oisiaus seur la branche:
En esté chante,
En yver plor et me gaimante,
Et me desfuel aussi com l'ente
Au premier giel » (vv.34-39).

16 «L'esperance de l'endemain,
Ce sont mes festes » (vv.114-115).

/ Estos amigos mal me han correspondido, /... / la amistad ha muerto»¹⁷. Con todo derecho es calificada como una poesía de *negación* existencialista, del *vacío*, como sugiere Dufournet, considerando que la *desnudez* material de su cuerpo produciría una impresión de *vacío*, de *mutilación* y de *deshumanización*. Como la verdadera poesía, nacería de la nada, de la soledad, de la muerte de lo cotidiano para acceder a ella¹⁸. Caracterización evidentemente basada en el postulado de la modernidad de Rutebeuf que autores como M. Zink rechazan¹⁹. Sin embargo, el poema evoca un sentimiento de abandono, soledad y pobreza, válido para su época y su contexto social y vigente para nosotros por su proximidad a nuestra sensibilidad.

Poemas presentados siempre con una acertada adecuación de contenido y forma, enlazándose la enumeración de sus desgracias con el encadenamiento de calamburs, homofonías y paromasias. En ellos las palabras alcanzan su plenitud sonora y ofrecen todas las variaciones posibles que puede producir un mismo grupo fónico de la misma o distinta raíz, como observamos en la *Griesche d'Yver* (*vente, vens, vens esvente, vent o voie, envoie, avoie, forvoié, desvoié, envoié*), fluyendo aliteraciones con el fonema /v/ (vv.13-16), que reproduce el sonido del viento y la imagen de su desolación. No pueden faltar, por su innegable comicidad, los dobles sentidos y los equívocos (*somme* (vv.28-29), *point* (vv.30-32), aunque sean un tanto pueriles; y, a un nivel superior, la secuencia continuada de proverbios familiares adaptados a la medida del metro, «...tout va, tout vient; / Tout venir, tout aler covient, / Fors que bienfet » (vv.49-51)²⁰. Innovación, pues, y madurez a nivel formal. Como un gran orfebre que puede hacer filigranas con formas consolidadas y arriesgarse en jugar con formatos nuevos.

IV. Esta misma habilidad lo lleva a escribir tal vez los poemas más divulgativos de su tiempo, los agrupados con el epígrafe de *Poemas contra la Iglesia, las Órdenes mendicantes y la Universidad*²¹. Es obvio que en este apartado moralista tampoco Rutebeuf parte absolutamente de la nada. Por el contrario su material contra las órdenes lo extrae de los sermones y escritos reivindicativos de los seculares, y sobre todo de Guillermo de Saint-Amour. Sin embargo, de una manera excepcional, recoge los conflictos que agitaban las calles de París y las noticias que preocupan a sus conciudadanos. Las recoge y las hace expandirse involucrándose en el conflicto. Toma partido y defiende fervorosamente sus ideas y a sus amigos. Un pertinaz moralista que lucha contra la hipocresía y la injusticia. Se encara con cierta fiereza

17 «Que sont mi ami devenu
Que j'avoie si pres tenu
Et tant amé?
Je cuit qu'il sont trop cler semé;
In ne furent pas bien femé,
Si sont failli.
Itel ami m'ont mal bailli,
.....
L'amor est morte: » (vv.110-121).

18 Rutebeuf. *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1986, pp.10-11.

19 Op.cit., T. I, p. 189.

20 «Ahora lo veo claro, / todo va, todo viene; / es necesario que todo vaya y venga, / excepto los benefactores...»

21 Faral-Bastin, op. cit., T. I, p. 65.

contra los abusos eclesiásticos, las ansias de poder de las órdenes y llega a mostrar su disconformidad con la política real y el Papado, en síntesis, los poderes fácticos del momento. Lo hace, y ello es lo importante desde el punto de vista literario, vertiendo en sátiras apasionadas y con vigor poético los sentimientos y las expresiones de otros, o sencillamente las que surgen de los conflictos urbanos candentes. Pero ante todo se involucra, se personaliza con su vehemencia, con el fervor que defiende lo que considera causas justas, minimizando lo que detrás de sus poemas pueda haber de trabajo de encargo o modelos preexistentes. Por ello nos dirá Dufeuil²² que, escribiendo sobre las órdenes las afama, tras él las ordenes han entrado de pleno en la literatura, aunque sea la moralista y satírica.

Siguiendo este camino Rutebeuf consigue las más altas cotas de poeta satírico, polemista y casi panfletario, pues no escatima en medios para demoler las órdenes mendicantes o al menos sus actuaciones que tanto eran cuestionadas en esos momentos por los estamentos más diversos, y de manera especial su intromisión en la enseñanza universitaria parisina, tradicionalmente secular²³. A modo de ejemplo vemos cómo se posiciona enérgicamente en el proceso abierto entre la Universidad y los monjes por el control de la enseñanza en *La Discorde de l'Université et des Jacobins*, (1254). Tras una llamada general a los vicios dominantes, Envidia, Orgullo, Codicia, Rutebeuf viene, en realidad, a verter en el poema las opiniones de los maestros seculares en este conflicto. Se les reprocha a los dominicos su ingratitud, su hipocresía, su ansia de poder y su control de la enseñanza universitaria. Sus hábitos sólo sirven para encubrir la herejía y la maldad: « Los Jacobinos han llegado al mundo / vestidos con hábitos blancos y negros. /.../ que un lobo, bajo una capa redonda, / parecería un cura.»²⁴. Posición que sigue manteniendo en otros poemas como en *Du Pharisien*, (1257) en el que muestra una vez más su intransigencia contra los dominicos, incriminando su actitud farisaica, que da título al poema, y resulta imposible contestar. Y se incrementa esta posición ascendente de crítica contra las órdenes mendicantes en el *Dit des Règles* (1259), constituyendo una de las más duras de su género. En este caso se trataría de combatir lo que Rutebeuf considera las dos reglas que rigen la orden: la codicia y el orgullo, mientras que sus votos, en este caso concreto los de los jacobinos, residen en la pobreza y la humildad; pero después su

22 M. M. Dufeil, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne*, 1250-59, Paris, Picard, 1962, pp. 297 y ss.

23 Vid. el capítulo que Faral-Bastin dedican a este tema, op. cit., I, págs. 65-82. En síntesis se trata de un conflicto que tiene su origen en el movimiento de laicización de la Universidad de París al que se unieron los estudiantes en la petición de la liberalización de la enseñanza del control del Papado. Maestros y alumnos no toleran la instalación progresiva de dominicos y franciscanos en la Universidad donde dispensaban enseñanza gratuita. Se inicia una campaña secular contra las órdenes, acusadas de todo tipo de vicios y consideradas incluso heréticas, liderada por el entonces maestro y rector de la Universidad de París, Guillermo de Saint-Amour. En 1256 el papa Alejandro IV le condena, especialmente por su tratado contra las órdenes *De periculis novissimorum temporum*. Es enviado al exilio por Luis IX, a pesar de la feroz campaña en contra de muchos de sus seguidores. Las disputas terminaron en auténticas batallas callejeras (con muertos y heridos) que provocaron el cierre de la Universidad durante un tiempo.

24 Jacobin sont venu el monde
Vestu de robe blanche et noire;
.....
S'uns leus avoit chape roonde
Si resambleroit il provoivre (vv.41-42 y 47-48).

crítica se amplía intentando atacarles un poco por todas partes. La polémica entre las órdenes y la Universidad había adquirido un cierto ambiente de crispación, que aumenta ante la orden del Papado de destruir todos los escritos contra los mendicantes o que defendieran la causa de Saint-Amour. Rutebeuf es consciente de que se ha hecho de bastantes enemigos y, como en ocasiones anteriores, alerta del peligro que corre y la necesidad de guardar silencio, de acuerdo con la bula papal en este sentido. Finalmente cabe señalar al respecto, entre otras, la *Chanson des ordres*, escrita con la finalidad de hacer ver al rey San Luis la proliferación desmedida de las órdenes y especialmente sus vicios y depravaciones.

V. Por esta misma habilidad hacia la innovación y capacidad de diversificación, posiblemente se introduciría en el campo de los textos dramáticos, en ese momento en una andadura incipiente un tanto titubeante. Pero ya sus poemas se completaban con la dramatización, por otra parte no ausente de la poesía medieval hasta el momento, cuya recitación necesitaba de una cierta interpretación. Entra de lleno en este campo con su *Miracle de Théophile* (1260), dentro del teatro religioso, y el *Dit de la Herberie* (1265?), en el profano, a pesar de que, como hemos comentado, en las dos ediciones más importantes de sus textos no aparecen catalogadas como obras dramáticas, al menos en un apartado con estas características, sino que en la primera edición, la de Faral-Bastin, están integradas en el apartado de escritos de carácter religioso y en la segunda, la de Zink, en su orden cronológico. Sin embargo, las dos piezas que nos encontramos con estas características abren o consolidan nuevos géneros. Rutebeuf fue prácticamente el primero en dramatizar uno de los tantos relatos que sobre la vida y los milagros de santos pululaban por doquier, *La Leyenda de Teófilo*, quien, tras venderle su alma al diablo, será salvado por la virgen, gracias a su devoción a la misma. Ésta circulaba de forma oral y estaba presente en la colección de milagros más importantes hasta el momento como es la de Gautier de Coinci. Rutebeuf la dramatizó, pero hay que tener en cuenta que en el siglo XIII no toda obra dialogada tenía que ser forzosamente un drama, sin embargo, como nos pone de manifiesto, entre otros, el estudio de Faral-Bastin, el milagro tiene los elementos fundamentales para serlo. Señalan estos autores la presencia de las rimas mnemotécnicas cuyo fin era el de guiar a los actores en el seguimiento de sus diálogos; de las «didascalias», esas indicaciones en prosa que vienen en cierto modo a suplir las anotaciones escénicas, pero sobre todo, y lo más importante desde el punto de vista teatral, es que sirven para instruir mejor a los actores sobre el sentido de su papel y aclarar al auditorio determinadas escenas; y, finalmente, como en nuestros libretos modernos, se anuncia el nombre del personaje que va a intervenir²⁵. Además Rutebeuf con ocho personajes y 663 versos consigue impregnar el texto de su vivacidad y habilidad poética convirtiéndolo en una obra de gran éxito, y, desde el punto de vista de la historia literaria, en una de las más importantes en el nacimiento del teatro religioso en Francia.

Y también a Rutebeuf le debemos una pieza que inaugura un género dramático en el apartado profano, *El Dit de l'Herberie*, con el que se inicia el Monólogo Dramático²⁶. Con él nos encontramos con el más célebre y más antiguo de los *monólogos de charlatanes* en

25 Op. cit. T.II., pp.170-172.

26 Vid. A. Martínez y C. Palacios, *Teatro Profano francés en el siglo XIII*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pp.33-42.

el que se muestra la fuerte personalidad de su autor. Considerada una de las obras maestras dentro de su género²⁷ siendo objeto de diversas imitaciones²⁸. Aunque con la denominación de *Dit*, sus rasgos dramáticos son contundentes tal y como los sintetiza A.Pauphilet:

«le recitant y adopte un personnage d'emprunt, et son rôle comporte évidemment toutes les ressources de l'art de l'acteur, la variété des tons de voix, des expressions du visage, et le plus souvent une gesticulation abondante soulignée de prestes changements de costume »²⁹.

Su vena satírica tan prolífera en tantos de sus escritos no podía faltar aquí y la emprende contra los magos y charlatanes de la época denunciando sus artificios, sus remedios milagrosos. El mismo actor se presenta como un médico de renombre que ha viajado por numerosos países, desde Asia y África hasta la tierra de Preste Juan, con su ciencia. Invita al público a sentarse, para que lo oigan con mayor atención, pues todo lo que presenta, tanto hierbas como piedras u otros artificios, tendrá un efecto milagroso. Parodia y comicidad producida por su verborrea, como es propio en este tipo de vendedores-charlatanes. Esta breve pieza no está exenta de la viveza de su palabra, la facilidad de su expresión desenfadada, ágil, de la comicidad vinculada al mimo e incluso de bromas más fuertes ligadas a un cierto erotismo, todo un arte teatral que constituye un eslabón fundamental en estas primeras muestras de teatro románico o, si prefiere, europeo.

VI. Finalmente, incidiendo en este sentido de las aportaciones de Rutebeuf en la configuración de los distintos registros, o si queremos de los géneros, nos gustaría señalar uno, el épico cuya ausencia suele ponerse de relieve cuando se habla de su obra. De modo que se suele indicar que cultivó todos los géneros en boga en su época, excepto precisamente el cantar de gesta. Sin embargo, esto no es así, o al menos de una forma contundente, pues Rutebeuf tampoco se sustrajo al atractivo que personajes, formas y hazañas épicas ejercía sobre los hombres de su época. De modo que, si no cultivó el género épico, sí hizo uso efectivo de sus formas y expandió gran parte de los elementos que lo conformaban, especialmente en unos poemas de gran divulgación como lo eran sus *Canciones de Cruzada*. En un trabajo presentado en el Congreso de la Société Rencensvals sobre épica³⁰, intentamos mostrar la significativa presencia en estas *Canciones de Cruzada* de los personajes más importantes de las grandes hazañas bélicas contra los sarracenos, la defensa de la cristiandad, la exhortación hasta la lucha final en defensa de la misma, el enaltecimiento del héroe y sus valores guerreros —tan frecuentes en el Ciclo épico de las Cruzadas—, al mismo tiempo que se introducen alusiones continuas y concretas a personajes épicos o a situaciones y hazañas

27 Vid. J. Cl. Aubailly, *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, Paris, Champion, 1984, p.118.

28 Aubailly, op. cit. p.109.

29 *Jeux et sapience du Moyen Age*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951, p. 203.

30 «Presencia de personajes, temas y estructuras épicas en las *Canciones sobre las Cruzadas* de Rutebeuf: Interferencia de géneros», *Les Chansons de geste. Actes du XV^e Congrès International de la Société Rencensvals, pour l'étude des Épopées Romanes*. Ed. de Carlos Alvar y Juan Paredes, (Granada 2-25 de julio de 2003), 2005, pp: 441-454.

descritos en cantares de gesta sobre el tema. Mostrábamos la solidez y dimensión de este flujo intertextual, en cuanto que los poemas sobre las cruzadas³¹ de Rutebeuf mantenían toda una aventura épica, una exaltación del héroe guerrero y su aventura, con alusiones a situaciones reales y políticas, próximas a los cantares de gesta de este ciclo. Entre otros puntos de acercamiento entre los cantares de las cruzadas y los poemas de Rutebeuf, habría que resaltar el que ambos se basaran en hechos precisos, narrando situaciones concretas reales y relativamente recientes, colocando en escena a personajes que han existido y que, en ocasiones, no conocemos por otras fuentes. Otro punto importante en común sería el afán propagandístico de ambos textos. Hay un intertexto épico, una base legendaria que es tomada por Rutebeuf para dar fuerza a sus poemas. El recuerdo literario de estos héroes es imprescindible para dotar del vigor de la heroicidad al texto. Los *Poemas sobre las Cruzadas* de Rutebeuf no son alusiones o lamentaciones vagas a estos acontecimientos, sino poemas comprometidos, como suelen ser en su producción poética, donde pone de relieve la rabia ante la insidia de los que no acuden a las cruzadas, las actuaciones políticas equivocadas, los desastres que podían ser evitados, etc. El tono trágico de exaltación heroica, la evocación de los primeros héroes de las cruzadas, subraya el tono épico de sus poemas, que exhalan una heroicidad más cercana de la épica que del resto de las canciones de cruzada.

A modo de ejemplo podemos señalar su *Complainte de Constantinople*, (1262), ante la situación política tan desastrosa para la Cristiandad tras la caída de Constantinopla, que había sido tomada por el príncipe griego Miguel Paleólogo. Ante tal suceso y, heridos de muerte los puntos neurálgicos de la Cristiandad, emite una evocación épica o trágica o épico-trágica con su invocación de Antioquía en una clara alusión a la primera cruzada³². Faral-Bastin nos señalan como fuente de su recuerdo el cantar de gesta *La Chanson d'Antioche*, de donde considera que Rutebeuf retiene los nombres de Bohemundo, Balduino, Godofredo y Tancredo que aparecen en otros poemas de Rutebeuf. Se hará igualmente una llamada al *Cantar de Aioul* como alusión a un hipotético salvador de Francia con referencia a la *Canción de Aioul*. En otros textos con una cita, más en consonancia con su matiz épico, aludirá a otros dos héroes épicos o de corte épico a Carlomagno y a Ogier el Danés, evocando la necesidad en estos momentos de estos personajes que han muerto o desaparecido. Ogier, que aparece ya en un episodio de la *Chanson de Roland* y después en la *Chevalerie Ogier*, es un héroe muy evocado en toda la literatura. Del mismo modo se citará a otro personaje del *Cantar de Roland*, Naimón de Baviera. Es necesario la comparación entre la desastrosa situación actual y la heroicidad de los héroes de los cantares ante un acontecimiento como las cruzadas.

31 *La Complainte de Mgr. Geoffroi de Sergines, la Complainte de Constantinople, La Chanson de Pouille, Le Dit de Pouille, La Complainte d'Outre Mer, La Complainte du comte Eudes de Nevers, La Voie de Tunes, La Desputaison du Croisé et du Décroisé, La Complainte du Roi de Navarre, La Complainte du comte de Poitiers, La Nouvelle Complainte d'Outre Mer, De Monseigneur Anseau de L'Isle*. Rutebeuf compuso un número bastante abundante de Canciones sobre la Cruzada, un total de doce poemas agrupados con esta denominación por Faral-Bastin: *La Complainte de Mgr. Geoffroi de Sergines, la Complainte de Constantinople, La Chanson de Pouille, Le Dit de Pouille, La Complainte d'Outre Mer, La Complainte du comte Eudes de Nevers, La Voie de Tunes, La Desputaison du Croisé et du Décroisé, La Complainte du Roi de Navarre, La Complainte du comte de Poitiers, La Nouvelle Complainte d'Outre Mer, De Monseigneur Anseau de L'Isle*.

32 «Ha; Antioche, sainte terre,
Qui tant coustastes a conquerre
Ainz'c'on vous peüst a nous traire;» (vv.31-33).

Es de subrayar igualmente que, aunque mantiene la labor propagandística de predicadores y poetas en favor de las cruzadas, necesaria en esta segunda mitad del siglo XIII, en él no se trata ya de la adhesión espontánea de las primeras cruzadas con un sentimiento más épico o noble, concebidas como una larga peregrinación de la cual el cristiano salía milagrosamente transformado, sino de una visión más práctica de las mismas, con sus fracasos, sus problemas económicos y sociales y el cuestionamiento de su eficacia. Por ello, en estas *canciones de cruzada*, Rutebeuf plasma como siempre su impronta personal. No se limita a la exhortación a las mismas, como es lo habitual del género, sino que, junto a su enfervorizada defensa, constata al mismo tiempo la profunda indiferencia de determinados sectores y plantea la polémica surgida. En este sentido cabría destacar la *Desputaison du Croisé et du Décroisé* (1267), en la que, de manera original en forma de debate, Rutebeuf plantea la polémica surgida en esos momentos sobre la necesidad de las cruzadas, fuertemente cuestionada. El desastre de la primera cruzada de Luís IX, la desconfianza de salir vencedores de tal empresa y el gran sacrificio humano y económico que conllevan, provoca un cierto rechazo. Los nobles reprochan a San Luís su obstinación por las cruzadas convocadas por los papas, que son en definitiva los beneficiarios, comprometiendo incluso los intereses del reino y las fuertes cargas fiscales que tienen que soportar. Rutebeuf se hace eco del sentimiento de tibieza e incluso de indiferencia hacia las cruzadas, pero justo en esta situación la labor propagandística de poetas y predicadores es necesaria para estimular a los fieles. Una vez más Rutebeuf se nos presenta como un autor comprometido, involucrado en los problemas candentes de la sociedad, tomando partido e interviniendo en los mismos. Considera que si la cruzada ha perdido valor como peregrinación con beneficios espirituales, se supera, sin embargo, en su concepción como una etapa necesaria hacia la salvación, con una serie de recompensas en el Juicio Final, con el gozo eterno.

VII. En su conjunto, de Rutebeuf, considerado con las premisas literarias actuales, tal vez valoraríamos su capacidad para dotar a la escritura literaria de su mayor «adaptabilidad» y su capacidad para cultivar casi todos los géneros con un estilo tan variado como sus intereses. Y, paradójicamente, alcanzando cotas de las más altas hasta el momento de un *intimismo*, de una *desnudez* material y espiritual, de la sátira más perspicaz, de la comicidad más fascinante y todo ello con una facilidad que borra todo material de encargo, de tradición heredada. El impulso que con su obra reciben las literaturas románicas es importante porque se benefician de esta *flexibilidad* y adaptación a nuevos cambios, a otros registros más divulgativos y en contacto con problemas cotidianos, con acontecimientos que preocupan a los ciudadanos de a pie. Especialmente tras la lectura de los *Poemas de Infortunio*, se siente un profundo cambio que ha sabido plasmar este poeta burgués. Desnudo por su pobreza y la mala racha en el juego, no logrará la tibieza primaveral arrancarle poemas de amor, sino sufrir en sus carnes el frío y la intemperie de las estaciones muertas, sin cantar el amor platónico de la dama inaccesible, sino lamentar la atadura real a una mujer fea y vieja. Cabe llorar la muerte de la amistad y de la generosidad cortés, frente al aumento de la desmesura y la escasez de benefactores. Pero el tono adoptado es de tragicomedia y de una locuacidad y fascinación que tal vez sea la que nos proporcione frases tan efusivas sobre su contemporaneidad como la de J.Cl. Brialy: *J'aime Rutebeuf*

*parce que j'aime Verlaine*³³; y una en la gran cantidad de estudios que asocian su figura con la de numerosos poetas de nuestro tiempo, pudiendo citar entre los más recientes el de J. Marcel: *Rutebeuf et Miron: Contemporains?...?*³⁴.

Y en otros registros, menos intimistas, pero más divulgativos, consigue esa misma fascinación, impregnando sus escritos de un tratamiento y un énfasis que los hace especialmente populares, hasta el punto, como señala Dufeil, de afamar, a través de sus escritos, un estamento como las órdenes mendicantes que acaban de nacer, así como la figura de Saint-Amour, a la que le proporciona una posteridad que, sin él, jamás habría tenido³⁵, gracias a saber verter en sátiras apasionadas y con vigor poético los sentimientos y las expresiones de otros, bien de Saint-Amour, bien de los maestros seculares o sencillamente las que surgen de los conflictos urbanos candentes y las noticias diarias que preocupan, y que él magistralmente las hace expandirse. Se involucra en ellos, mostrando su disconformidad con los abusos eclesiásticos, las ansias de poder de las órdenes e incluso con la política real y el Papado, en síntesis, los poderes fácticos del momento.

En unos incipientes textos dramáticos, nos proporciona el primer Monólogo de la literatura francesa, con el más célebre y más antiguo de los monólogos de los charlatanes, considerada una de las obras maestras dentro de su género y siendo objeto de diversas imitaciones. Y respecto a otro de los géneros más importante de la literatura medieval, el épico, que estaba perdiendo su esplendor, no lo cultiva, pero vuelca todo su intertexto en las divulgativas *Canciones de Cruzada*, suministrándoles un tanto de la heroicidad, personajes y temas, que habían caracterizado a los primeros. A través de estas *Canciones* sigue expandiéndose y divulgándose el intertexto épico. La fuerza de sus escritos está, pues, garantizada, el empuje y la madurez que con ellos reciben nuestras literaturas románicas en este siglo XIII, también.

33 “Les poètes maudits...”, op. cit., p. 12.

34 Publicado en *Études Françaises*, 1999, 35, 2-3, pp. 25-30.

35 «Rutebeuf proporciona así a Guillermo, su “padre”, una posteridad que sin él tal vez no hubiera existido. Las órdenes mendicantes recién nacidas no aparecen apenas antes que él en la literatura y es de Guillermo a través de Rutebeuf de quien procede su pintura específica, maliciosa o maligna. Guillermo adquiere, pues, gracias a Rutebeuf, su perfil más simpático». Op. cit., p. 297.