

*El Cantar de los Nibelungos.  
Historicidad y feudalismo en la épica alemana*

*Jesús Pérez García  
Universidad de Valladolid*

Coincidiendo con el renacimiento cultural de los siglos XII-XIII floreció en el occidente europeo un tipo de poemas que recibe el nombre de “cantar de gesta” o “epopeya heroica”. Sus representantes emblemáticos son el *Cantar de Roldán* francés, el *Poema de Mio Cid* castellano y el *Cantar de los Nibelungos* alemán, tres obras cuya maestría demuestra la depuración alcanzada por un género del que apenas si existen antecedentes medievales. De manera análoga a su mérito literario, los cantares de gesta alcanzaron gran popularidad en su tiempo, derivando en algunos casos en subgéneros tan exitosos como el romance castellano o las narraciones alemanas en torno al ciclo de Teodorico. Pese a todo ello, la épica heroica de la plena Edad Media ofrece una serie de peculiaridades que la diferencian de otras manifestaciones escritas coetáneas, a la vez que plantea numerosos interrogantes de difícil solución, especialmente ante la precaria transmisión textual a la que se enfrenta el investigador. Salvo en el caso francés, donde el inventario de poemas conservados supera el centenar, de la épica alemana o de la española son muy escasos los ejemplos que mantienen la esencia del género. En algunas ocasiones, como ocurre con *Los Siete Infantes de Lara*, es posible una cierta reconstrucción a partir de crónicas, romances u otras fuentes tardías; otras veces hay que conformarse con menciones aisladas a leyendas de las que de otra forma no hay noticia; y, en determinados casos, contamos con manifestaciones susceptibles de recibir la calificación de épica heroica, como el *Poema de Kudrun* alemán, aunque no sin constatar una considerable interferencia con otros géneros.

Desde que los movimientos prerrománticos de finales del siglo XVIII “redescubrieron” estos textos, uno de los elementos centrales de la discusión teórica ha sido la relación entre los cantares de gesta y la historia, ya sea desde el punto de vista de las raíces históricas de los hechos relatados, ya desde la actualidad plenumedieval en la que se compusieron los poemas. Desde una u otra perspectiva, los análisis más cualificados se distancian de los planteamientos estéticos aplicables a la literatura moderna y, por contra, plantean el estudio dentro de las coordenadas específicas de la cultura del Medievo, la cual tiene como una de sus características más llamativas el carácter dual: coexistencia de la tradición oral con la escrita, de la lengua vernácula con el latín, o de la tradición popular con la erudición eclesiástica. Factores estos que resultan ajenos a la sensibilidad actual y que, para su correcta evaluación, obligan a extender el horizonte crítico más allá del terreno

puramente literario. En este sentido, la apreciación del elemento historicista se convierte en un componente sumamente útil a la hora de calibrar la forma, la función y el valor de la épica heroica en el seno de la sociedad en la que surgió.

Las premisas desde las que se enfoca el siguiente análisis sobre el *Cantar de los Nibelungos* son, básicamente, dos: 1) la fuerza de la tradición oral como elemento esencial en la configuración del poema; y 2) la adaptación de los hechos históricos al contexto feudal. Los dos aspectos, combinados, permiten entender por qué la memoria socioliteraria conservó noticia de unos hechos ocurridos en un tiempo remoto y cómo esos acontecimientos fueron reformulados con arreglo a un proceso creativo de actualización.

La base sobre la que me apoyo es doble: por un lado, los nuevos enfoques que, desde la década de 1940, han subrayado la deuda de los cantares de gesta con las circunstancias sociales y políticas del feudalismo pleno en el que se computaron; y, por otro, los estudios enmarcados dentro de la llamada *Oral Poetry*, corriente que, desde su primera formulación por el norteamericano Milman Parry en la década de 1920, ha enriquecido considerablemente la comprensión de la poesía unida o relacionada con un soporte oral. Dentro del primer grupo de trabajos teóricos destacan las matizaciones hechas desde la historia de la literatura por autores como I. Siciliano (*Les origines des chansons de geste françaises. Théories et discussions*, París, 1951), Reto R. Bezzola ("De Roland à Raoul de Cambrai", en *Mélanges offerts à E. Hoepffner*, 1949, pp. 195-213), Pierre Le Gentil (*La Chanson de Roland*, París, 1955), Friedrich Panzer (*Studien zum Nibelungenlied*, Frankfurt del M., 1945) o Gottfried Weber (*Das Nibelungenlied. Problem und Idee*, Stuttgart, 1963), entre los primeros defensores de una nueva orientación crítica, o, con posterioridad, las aportaciones realizadas por la teoría de la recepción, de la mano de Hans R. Jauss; en una línea análoga hay que situar los trabajos del historiador Georges Duby (*Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, tr. esp., Madrid, 1992; "Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII", tr. esp., en *Hombres y Estructuras en la Edad Media*, Madrid, 1978, pp. 184-197), quien, desde una perspectiva interdisciplinar, ahondó en la función de la épica como construcción ideológica de la sociedad feudal. Estos y otros estudios han abierto nuevos cauces que han permitido desbloquear la larga y enconada discusión que enfrentaba a "tradicionalistas" (y "neotradicionalistas") e "individualistas". La polémica en torno al origen tradicional o la autoría individual se ha visto relativizada, dando paso a un mayor interés por los condicionamientos sociológicos del fenómeno épico. Como indicó Bezzola, los cantares de gesta son también *hijos de su época*.

Desde una perspectiva diferente al marco social y político, la llamada *Oral Poetry* ha atraído la atención sobre la importancia del contexto comunicativo. Los estudios inaugurales de Milman Parry sobre la épica homérica y serbocroata, divulgados a través del influyente libro de Alfred Lord (*The Singer of Tales*, Cambridge -Massachusetts-, 1960), se centraron en los procedimientos estilísticos y métricos de un poema compuesto oralmente. Con posterioridad, el interés creciente que suscitan las culturas orales y la influencia del medio en el que se

soporta la comunicación han inspirado influyentes trabajos en las más diversas áreas de conocimiento. Tres libros fundamentales han ampliado y clarificado la relación entre la oralidad y la escritura: *La galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan (1962), *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss (1962) y *Prefacio a Platón* de Eric Havelock (1963). En esta senda se sitúan también las más recientes investigaciones compiladas por David R. Olson y Nancy Torrance (*Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, 1995). En el campo específico de la historia de la literatura, Paul Zumthor ha desarrollado una visión ampliada de la oralidad desde postulados estructuralistas y semiológicos (*La letra y la voz. De la 'literatura' medieval*, tr. esp., Madrid, 1989; *Introducción a la poesía oral*, tr. esp., Madrid, 1991). Entre los trabajos más recientes destaca el libro de Alois Wolf (*Heldensage und Epos*, Tübinga, 1995), quien, después de un detallado análisis de la tradición épica medieval desde sus primeras manifestaciones en el mundo carolingio y el ámbito anglosajón, presenta una extensa y novedosa interpretación del *Cantar de los Nibelungos*.

## I

La primera constatación sobre la que edificar cualquier teoría acerca de la épica heroica parte de la existencia previa de una larga cadena de poemas y leyendas orales. Sin entrar en detalles en este aspecto, que ya ha sido tratado *in extenso* por la investigación, baste señalar que son varias las características que permiten deducir en los poemas una tradición oral previa. Por un lado, la disposición del contenido carece de una unidad orgánica completa, por lo que es posible dividir las obras en secciones más o menos independientes. En el *Cantar de los Nibelungos* esto se traduce en la relativa autonomía entre las dos partes de que consta, las cuales, si bien están unidas por una relación de causalidad lógica (la muerte de Sigfrido desencadena la venganza contra los burgundos), sus contenidos no parecen tener un mismo origen histórico, a la vez que el ritmo narrativo y el tratamiento de los personajes difieren considerablemente en cada uno de los dos bloques: lo notamos, sobre todo, en la figura de Krimilda, que, desde su relativa falta de protagonismo en un principio, pasa luego al centro del escenario y se convierte en artífice de una venganza orquestada con un sentido político que bien podría calificarse de “maquiavélico”. En suma, el *Cantar* presenta una heterogeneidad que, a pesar de la tarea unificadora del poeta, no oculta el hecho de que la primera y la segunda parte estén basadas en diferentes tradiciones legendarias. Del mismo modo, las incongruencias (por ejemplo, la aplicación del término “nibelungos” a los enanos custodios de un tesoro, al principio, y a los “burgundos” después) o el anonimato del autor resultan también coherentes con las características y las convenciones del estilo oral. Y lo mismo puede decirse de recursos estilísticos como el componente formulario (evidente en las combinaciones ‘epíteto + nombre’), los paralelismos y repeticiones, las construcciones paratácticas o las apelaciones al auditorio, que apuntan hacia normas propias de un estilo improvisado de viva voz.

Por otra parte, resulta innegable que los poemas épicos, tal como han llegado hasta nosotros, son textos escritos y, por lo tanto, están sujetos a los condicionamientos que impone esta forma de transmisión de la palabra. Pero, al margen de cómo se estime la influencia de la puesta por escrito, la opinión mayoritaria entre los estudiosos reconoce que la huella de la oralidad está presente a cada paso. Bien podría generalizarse la opinión crítica que glosa Girón Alconchel acerca del *Cid*: “[El *Cantar*] es la escritura de una tradición oral; es arte oral en sus líneas generales y fundacionales, pero escrito por gentes que saben muy bien cómo escribir. Son los juglares. El juglar medieval vive en una sociedad que ya está organizada de un modo dictado por la existencia de la escritura, pero pertenece todavía a una espléndida tradición oral, que comparte en un amplio sentido con sus colegas de profesión”<sup>1</sup>. Oralidad y escritura son, por lo tanto, dos de las coordenadas básicas sobre las que se asienta el poema. Pero la relación de fuerzas entre estos dos factores no es idéntica a la de otros textos medievales: la epopeya responde a un tipo textual concreto que, con arreglo a la sistematización que propone Krohn, podría definirse como la transcripción o reelaboración de poemas compuestos y difundidos originalmente por vía oral y que, una vez fijados por escrito, siguen siendo recitados y su forma existencial continúa siendo sonora<sup>2</sup>. En ello se diferenciaría tanto de los textos compuestos y transmitidos únicamente por vía oral, como de los que surgieron directamente sobre un escritorio o de los que desde un principio estaban destinados a la lectura individual.

Habiendo asumido la fuerte deuda hacia una cultura oral, el siguiente paso es delimitar qué repercusiones tiene este hecho en la configuración del poema y, para los propósitos de este trabajo, cómo influye en la percepción del pasado. La distancia temporal que separa los hechos históricos de las epopeyas es de unos tres siglos en la épica francesa, y de más de medio milenio en la alemana. En ese largo espacio de tiempo la materia que se recrea sufre interferencias con otras leyendas, posturas ideológicas y circunstancias históricas, ya que, a todas luces, resulta imposible una transmisión ajena al contexto concreto de cada momento, como si se tratase del mantenimiento de una leyenda oral dentro de una probeta. Los estudios sobre los orígenes de la épica efectuados bajo los postulados románticos del siglo XIX minimizaron el proceso de reelaboración y llegaron a plantear las epopeyas como una reproducción mecánica de primitivas cantilenas, cantos o “Heldenlieder”, queriendo ver en los poemas la perpetuación de un elemento primitivo y originario de la esencia nacional. Incapaces de soslayar los cruces de ciclos legendarios y la presencia de elementos cortesanos, los investigadores aplicaban su bisturí crítico para liberar las capas superpuestas con el tiempo y llegar así a la reconstrucción de la leyenda en estado puro. En último extremo, el estudio consistía en el análisis del texto en una suerte de niveles “estratigráficos”.

---

<sup>1</sup> J.L. GIRÓN ALCONCHEL: “Cohesión y oralidad. Épica y crónicas”, en *Revista de poética medieval* 1 (1997), pp. 145-170, aquí p. 146.

<sup>2</sup> Cfr. R. KROHN: “Kulturgeschichtliche Bedingungen”, en H.A. GLASER (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Hamburgo, 1988, vol. I, pp. 29-45, aquí p. 38.

Los avances en el conocimiento de las culturas orales han aportado nuevos puntos de vista, de tal suerte que hoy es posible aprehender el elemento feudal presente en los cantares, no como un paramento que engalana un poema primigenio, sino como un componente perfectamente integrado. La adaptación de los contenidos a la mentalidad de finales del siglo XII no adultera la esencia épica y oral del género, sino que, muy al contrario, constituye un desarrollo acorde con las circunstancias comunicativas del momento. Al tratarse de un poema condicionado por la fuerza de una cultura oral, tanto por la tradición legendaria anterior como por las expectativas de un auditorio iletrado, la percepción de la historia está necesariamente influida por la forma de percibir el pasado en una cultura oral. En este sentido, los estudios efectuados en el marco de la antropología han puesto de relieve las diferencias entre la forma de interpretar los hechos históricos en una cultura que domine la escritura y en una en la que esta destreza esté ausente o restringida a una élite muy minoritaria, como ocurre en la Edad Media.

Muy reveladores sobre la noción del tiempo y de la historia en las culturas iletradas han sido los estudios de Bäuml, cuyos trabajos sobre la dimensión oral en la literatura conjugan las nuevas aportaciones interdisciplinarias hechas en este área de investigación. Dicho autor señala que la concepción histórica en una sociedad analfabeta se caracteriza por la *homoestasis* o carencia de pasado: los hechos pretéritos se enfocan desde la misma perspectiva que el presente y conservan intacto su valor como modelos de conducta<sup>3</sup>. En la misma dirección se expresa Weingarten, para quien la eliminación de la barrera temporal en una transmisión oral viene dada por una “adaptación dinámica del conocimiento a la situación correspondiente”. Mediante una concepción homoestática o *amnesia estructural* se eliminan las contradicciones (por olvido o por adición) y el pasado se reformula como algo nuevo, planteado desde la perspectiva egocéntrica del individuo<sup>4</sup>. En suma, el pasado se filtra a través de los intereses relevantes del momento y, gracias a ello, mantiene su valor como modelo y punto de referencia.

Con arreglo a esta percepción del tiempo, las tradiciones orales cumplen la función de poner en contacto el presente con el pasado. A ello se alude con la metáfora de la “tubería” (o *pipeline*), un conducto que permite una relación fluida entre situaciones cronológicamente distantes, o con la de la “lente” que refleja el pasado sobre el momento presente<sup>5</sup>. Los ejemplos podemos encontrarlos ya

---

<sup>3</sup> F.H. BÄUML: “Vom Mittelalter bis zum Barock”, en E. BAHR (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur*, Tubinga, 1987, vol. 1, pp. 1-244. Cfr. también F.H. BÄUML: “The Oral Tradition and Middle High German Literature”, en *Oral Tradition*, 1986, pp. 398-445.

<sup>4</sup> Cfr. R. WEINGARTEN: *Die Verkabelung der Sprache. Grenzen der Technisierung von Kommunikation*, Frankfurt del M., 1989, p. 19.

<sup>5</sup> La dimensión antropológica de las tradiciones orales en su sentido más amplio ha recibido especial atención en los trabajos de W. ONG: *Presence of the Word*, New Haven -Connecticut-, 1967; *Interfaces of the World*, Ithaca -N.Y.-, 1977; y *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, Londres, 1982, entre otros. Ceñidos a la relación entre pasado y tradición oral aparecen los artículos recogidos en J. UNGERN-STERNBERG y H. REINAU (eds.): *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung*, Stuttgart, 1988.

en la *Odisea*: cuando Telémaco se interesa por el paradero de su Ulises, su padre, se le contesta con una detallada descripción sobre las acciones de su progenitor; la pregunta en cuestión queda sin responder, pero, a cambio, se le ofrece un modelo de comportamiento extraído del pasado (IV, 251 y ss.). De la misma manera, en su *Germania* Tácito indicaba que los cantares o *carmina antiqua* tenían un valor historiográfico para los germanos (“quod unum apud illos memoriae et annalium genus est”)<sup>6</sup>. Estos cantos a los que aludía el autor clásico se aducen a menudo como prueba de la existencia de un germen épico entre los germanos. Sin entrar en este punto problemático, lo que el pasaje revela es la estrecha imbricación entre la historia y la literatura oral.

Ciñéndonos a la épica medieval, dos de sus rasgos genéricos serían precisamente el sentido fluido y actual del pasado y la función de documento a medio camino entre el arte y la crónica histórica. La irrupción de la escritura no habría de suponer una modificación radical, ya que, para que el texto alcanzara una recepción exitosa, tenía que cumplir con las expectativas que la tradición genérica había creado. Este aspecto ha sido estudiado por Jauß, quien ha sostenido que una de las diferencias constitutivas de la épica heroica frente al *roman courtois* reside en que el auditorio de finales del siglo XII distinguía entre ficción literaria y verdad histórica<sup>7</sup>. En el ámbito francés, la segunda correspondería a la “materia de Francia” o ciclos sobre el periodo carolingio, y en el alemán, a los temas sobre la época de las Grandes Migraciones.

A la épica le es esencial su vinculación a la historia y, de hecho, bajo este horizonte se abre el *Cantar de los Nibelungos* con el famoso verso *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit* (“En antiguas historias nos cuentan hechos maravillosos”), una suerte de manifiesto programático con el que el autor afirma el carácter fidedigno y tradicional del relato que sigue. Pero esa pretendida historicidad de la épica no resulta de la exaltación de un glorioso pasado, rígido, arcaico y venerable, como a veces se ha apuntado, sino que tiene su anclaje en la sociedad en la que vive el juglar. La conciencia histórica medieval, como destaca Cirlot en referencia al concepto del “pasado viviente” empleado por F. Graus, aproxima la labor cronística y literaria<sup>8</sup>. Ambas manifestaciones dan cuenta de hechos anteriores y ambas se hallan abiertas a la introducción de las ideologías. Desde estos postulados, en los *Nibelungos* habremos de encontrar el testimonio de sucesos antiguos, pero enfocados desde la perspectiva feudal coetánea. El propósito de un poema épico no es la fidelidad hacia la realidad histórica, sino la reinterpretación de esta, y ello con arreglo a los patrones que establece el proceso creativo de actualización en una cultura de fuertes raíces orales.

<sup>6</sup> Cfr. TÁCITO: *Germania*, libros II, III.

<sup>7</sup> Cfr. H.R. JAUSS: “Theorie der Gattungen und Literaturen des Mittelalters”, en *Grundriß der romanischen Literatur des Mittelalters*, ed. Por H.R. JAUSS y E. KÖHLER, en colaboración con J. FRAPPIER, M. DE RIQUER y A. RONCAGLIA, Heidelberg, 1972, pp. 107-138.

<sup>8</sup> Cfr. V. CIRLOT: “Introducción”, en *Epopéya e historia*, Barcelona, 1985, pp. 7-14, aquí p. 13.

## II

El *Cantar de los Nibelungos* se divide en dos núcleos temáticos, subdivididos ambos en cantos o “aventuras” (*aventiuren*). El primero de ellos (aventuras 1-19) relata el cortejo y los desposorios de Sigfrido, héroe de los “países bajos”, con la princesa burgunda Krimilda, y el posterior asesinato de éste a manos de Hagen, vasallo destacado de los reyes burgundos. La segunda parte de la obra (aventuras 20-39) se centra en la venganza de Krimilda, la cual, después de contraer matrimonio en segundas nupcias con el caudillo pagano Etzel (Atila), invita a los reyes y vasallos burgundos a la corte de su nuevo esposo, donde perecen en una serie de cruentos combates. Las dos partes del poema están unidas por una relación lógica: el asesinato de Sigfrido en la primera parte justifica y desencadena el ocaso de los burgundos en la segunda parte<sup>9</sup>.

La relación entre los acontecimientos del *Cantar* y los hechos históricos es muy difusa en el primera bloque, inspirado quizá en las intrigas palaciegas de los merovingios, pero resulta claramente reconocible en el segundo, cuyo fundamento histórico se encuentra en la derrota de los burgundos frente al general romano Aecio en 435/436 y la total destrucción del reino a manos de un contingente de hunos en 436 ó 437. El lapso transcurrido desde entonces hasta la composición de la versión conservada del poema distorsiona necesariamente la realidad de los hechos, toda vez que no hay ninguna evidencia de que el juglar trabajara con fuentes históricas fidedignas. Aun así, y asumiendo que la transmisión de los hechos se haría única o preferentemente por vía oral, la relación de personajes y los acontecimientos relatados permiten establecer ciertas analogías con las circunstancias históricas reales.

De los tres reyes burgundos que presiden la corte de Worms destaca uno, Gunther, identificable con el personaje histórico *Gundahar* (o *Gundaharius* en su forma latinizada), quien entre los años 406 y 413 habría extendido los dominios de su tribu germánica por la margen izquierda del Rin. Parece probable que los nuevos asentamientos se localizaran en el curso medio del Rin, en el área en torno a *Borbetomagus*, la actual ciudad de Worms, si bien la situación geográfica exacta de la federación burgunda es objeto de cierta controversia y algunos investigadores han propuesto una ubicación más septentrional, en la zona del bajo Rin<sup>10</sup>. En cualquiera de los casos, tanto el curso medio como el bajo del gran río

<sup>9</sup> Cito el *Cantar de los Nibelungos* por la edición de K. BARTSCH y H. DE BOOR (*Das Nibelungenlied*, Stuttgart, 1997) con arreglo al sistema estándar: “número de estrofa” y, cuando es necesario, “número de estrofa, número de verso dentro de la estrofa”. Para las fuentes históricas latinas sobre Atila o los burgundos me atengo a las referencias recogidas en W. HOFFMANN: *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, 1992, pp. 41 y ss.

<sup>10</sup> La principal prueba de asentamientos burgundos en torno a Worms es un hallazgo arqueológico en la cercana localidad de Lampertsheim, donde en 1934 se encontraron 56 tumbas de finales del siglo IV, las cuales contenían urnas, puntas de lanza, fíbulas, cuencos y otros objetos de origen burgundo, según F. BEHN. Con todo, la evidencia aportada no resultó concluyente. La problemática que suscita este aspecto

tienen cabida en el poema. Por un lado, la corte de los burgundos se sitúa en la ciudad de Worms, pero, por otro, Sigfrido es un héroe de los “países bajos” (*Dô wuohs in Niderlanden eins edelen küneges kint*, 20,1), las tierras de baja altitud por las que fluye el río aguas abajo de Bonn. Y de la misma llanura septentrional procede Hagen, el guerrero de Tronege, topónimo que se relaciona con la *Troja Francorum* (actual Xanten) o la vecina *Colonia Ulpia Traiana*. Es posible que la mención a estos lugares esté influida por una versión franca de la leyenda, pero, aun así, hay una coincidencia aproximada con la región que habrían dominado históricamente los burgundos o que estaría dentro de su zona de irradiación más inmediata.

Tras la aniquilación del reino renano, los burgundos se desplazaron a la *Sapaudia*, la actual Saboya, donde edificaron un nuevo y poderoso estado que rápidamente expandió sus dominios hacia el norte, el oeste y el Mediterráneo. Paralelamente, y al igual que ocurría con otras tribus germánicas, el contacto con los galorromanos se tradujo en un proceso de asimilación de la cultura latina. Así, a comienzos del siglo VI se compilaron la *Lex Burgundionum* (o *Lex Gundobada*, codificación del derecho tribal germánico) y la *Lex Romana Burgundionum* (leyes aplicables a los súbditos galorromanos), en ambos casos con una clara presencia de elementos romanos y cristianos.

En la *Lex Burgundionum* se mencionan como ancestros del rey Gundobad a los reyes Gundahar, Gundomar, Gislahar y Gibica, de los cuales los tres primeros tienen su correspondencia en la epopeya alemana<sup>11</sup>. Gundahar es a todas luces el Gunther épico (Gunnar en los textos del antiguo nórdico), mientras que para Gundomar y Gislahar parece probable su relación con Gernot y Giselher, respectivamente, los otros dos reyes que comparten el trono burgundo en el poema. La coincidencia temporal de los tres en el *Cantar* establece una especie de monarquía tripartita, la cual, impropcedente desde el punto de vista histórico, refleja la concepción paritaria del derecho medieval y el ideal artúrico del rey como *primus inter pares*, visión idealizada de la monarquía desde los intereses de los señores feudales.

También tiene un claro origen histórico el desastre militar de los burgundos, pero, al igual que en el caso anterior, resulta inexacta la relación de los hechos que presenta el *Cantar*. No hay indicios de que el caudillo huno que participó en la batalla frente a los burgundos fuera Atila. No obstante, hay que resaltar que la falta de fidelidad a los acontecimientos reales no es exclusiva de la épica; también está presente en la historiografía en latín. En efecto, en el siglo VIII, Pablo Diácono data la aniquilación de los burgundos en el año 451, fecha en que la que lo que tuvo lugar no fue el desastre burgundo, sino la batalla de los Campos

---

la tratan H. BERNDT: *Das 40 Abenteuer. Auf den Spuren der Nibelungen*, Múnich, 1974; K.F. STROHEKER: *Germanentum und Spätantike*, 1965, pp. 246.-274; P. WACKWITZ: “Gab es ein Burgundenreich in Worms?” en *Der Wormsgau*, Beih. 19, Worms, 1964.

<sup>11</sup> Cfr. W. HOFFMANN: *Das Nibelungenlied*, cit., p. 42.



Cataláunicos, en la que las fuerzas combinadas del general romano Aecio y del rey visigodo Teodorico infligieron a Atila su única gran derrota. Al atribuir al caudillo huno la victoria sobre los burgundos, la fuente no sólo revela una confusión entre dos sucesos distintos, sino que atestigua la aureola de invencibilidad que habría rodeado al personaje, tanto en la leyenda como en la crónística latina.

Una contaminación análoga se observa en la leyenda de la muerte de Atila a manos de su esposa germánica Hildico en la noche de bodas. Lo que bien pudo haber sido un óbito por causas naturales, la tradición popular, recogida en la historiografía, lo convirtió en una venganza. Unos 70 años después de la muerte del temido huno, el historiador Marcellinus Comes adelantó la teoría del asesinato en la noche de bodas. En el siglo IX, el Poeta Saxo, autor de una epopeya latina sobre Carlomagno, interpretó el acto de Hildico como una venganza por la muerte de su padre. En los *Nibelungos*, el tema de la venganza también ocupa un lugar central, pero aquí Krimilda (equivalente a Hildico en tanto que mujer de Atila) no venga a su padre sino a su marido, y el ofensor no es el caudillo pagano sino los reyes burgundos. El motivo de la venganza está presente, pero su planteamiento es diferente.

Otro aspecto objeto de interés histórico es la corte de Atila. En lo que a su funcionamiento y estructuración se refiere, los *Nibelungos* la presentan como un trasunto de la corte de Worms: ambas tienen una organización feudal análoga y las dos cumplen con los protocolos y ceremoniales cortesanos típicos de la segunda mitad del siglo XII. La profesión religiosa de Atila no afecta a la esencia de su corte. El *Cantar* menciona el carácter pagano del huno, pero el dato no reviste mayor trascendencia. Cuando sus mensajeros llegan a la corte burgunda para pedir la mano de Krimilda, ésta se lamenta de tener que desposarse con un pagano (1248):

Si gedahte in ir sinne: “und sol ich mînen lîp  
geben einem heiden (ich bin ein kristen wîp),  
des muoz ich zer werlde immer schande hân.  
gæb’ er mir elliu rîche, ez ist von mir vil ungetân.”<sup>12</sup>

El lamento es, sobre todo, un agravio adicional que se acumula a la afrenta que supuso el asesinato de Sigfrido, pero que, por lo demás, muestra un carácter tópico, ya que no es óbice para que ella acepte la petición. Y tampoco los otros miembros de la corte burgunda muestran ningún reparo por la condición pagana del pretendiente, mientras que sí se oponen al casamiento ante el peligro de que Krimilda instrumentalice el poder de Atila.

La relativización de la diferencia religiosa se hace evidente en varios pasajes más. Cuando Atila despide a Rúdeger en la aventura XX, lo hace con una invocación religiosa (1154):

<sup>12</sup> “Ella pensó para sí: ‘y si he de entregarme a un pagano –yo soy una mujer cristiana–, ante el mundo será esto siempre una vergüenza; aunque me diera todos los reinos, para mí es imposible.’”

Dô sprach der künic rîche: “nu wenne welt ir varn  
 nâch der minneclîchen? got sol iuch bewarn  
 der reise an allen êren unt ouch die vrouwen mîn.  
 des helfe mir gelücke, daz si uns genædic müeze sîn.”<sup>13</sup>

Y Atila tampoco se opone a que el hijo que tiene con Krimilda sea bautizado en la fe cristiana (1388):

Sine wolde niht erwinden, sine wûrbe sint,  
 daz getoufet wûrde daz Etzelen kint  
 nâch kristenlîchem rehte; ez wart Ortliep genant.  
 des wart vil michel freude über elliu Etzelen lant.<sup>14</sup>

La corte de Atila se reformula desde una perspectiva muy distinta del perfil demoniaco que habían atribuido al “azote de Dios” los cronistas oficiales latinos. El elemento religioso no juega un papel esencial, a diferencia de lo que ocurre en la épica francesa, donde la emboscada de los vascos a la expedición de Roldán se transformó en una celada de los sarracenos. Muy al contrario, Atila es retratado como una figura de cultura afín, en consonancia con las alianzas y la convivencia que se habría dado entre germanos y hunos más allá del *limes* imperial.

Por otra parte, la conversión de la corte de Atila en el escenario donde perecen los burgundos tiene concomitancias con otras fuentes. En la *Chronica Hungarorum* del historiador húngaro Simón de Kéza (último tercio del siglo XIII) se habla de las luchas de sucesión entre una concubina griega y una princesa germana de nombre Crimildis. En el mismo texto se dice que en la corte huna habitaban otros príncipes germanos, entre los cuales se cita expresamente a Teodorico de Verona, que en los *Nibelungos* aparece como un desterrado que ha buscado refugio entre los paganos. Las luchas de sucesión se prolongarían durante quince días y en ellas perderían la vida tanto los extranjeros germanos como los mismos hunos. Hay en la fuente húngara, por tanto, un desplazamiento del escenario en el que se libran las disputas entre hunos y germanos semejante al de los *Nibelungos*. El valor de la crónica para establecer un contraste con la epopeya es relativo, toda vez que la redacción es posterior y su autor pudo haber utilizado fuentes y leyendas alemanas, pero el contenido resulta muy significativo por cuanto presenta hechos pretendidamente históricos desde un punto de vista casi idéntico al de la tradición épica. Pone una vez más de manifiesto la cercanía entre la leyenda épica y la cronística latina.

<sup>13</sup> “Habló entonces el poderoso rey: ‘¿Cuándo os disponéis a partir hacia la amada? Que Dios os guarde vuestra honra durante el viaje y que vele también por mi señora. Quiera la suerte ayudarme a que ella nos conceda su favor.’”

<sup>14</sup> “Ella no cejó hasta conseguir que el hijo de Atila fuera bautizado conforme a la ley cristiana; se llamó Ortlieb. Ello provocó gran alegría en todas las tierras de Atila.”

## III

Al contrastar los hechos referidos en el *Cantar* con la realidad histórica reconstruida a través de fuentes diversas, cabe observar una considerable distorsión. La transmisión oral de las leyendas durante siglos explicaría ya de por sí una deformación y una contaminación con otros temas y géneros, pero un análisis más profundo demuestra que detrás de esa reelaboración hay una serie de patrones. El fresco histórico no se difumina por el paso de los años, sino que se presenta bajo una nueva luz, bajo la perspectiva de una nueva mentalidad y un nuevo horizonte ideológico. El *Cantar*, lejos de ser uno de los últimos eslabones que atestiguan un pasado precristiano, adapta la realidad histórica al marco feudal de la plena Edad Media, actualiza los acontecimientos y, con ello, los convierte en un modelo que sigue conservando la validez.

Los enfoques que dejan fuera de su consideración el plano de las mentalidades tienden a considerar a los personajes del *Cantar* como continuadores de una ideología germánica tradicional basada en la pertenencia a una estirpe y en las relaciones de dependencia que se establecerían dentro de ésta. Tal tipo de análisis resulta tentador desde el momento en el que, como ha señalado Acosta, “en una primera impresión puede afirmarse que [los] héroes conservan la totalidad de las cualidades propias de la ética heroica germánica tradicional [...]”<sup>15</sup>. Ciertamente, muchos de los rasgos que acentúan el componente heroico de los personajes, como la glorificación del honor o la lealtad, o el sometimiento al destino entendido como una fuerza supraindividual, están presentes en poemas anteriores, como el *Hildebrandslied* (siglo IX). Ello induce a veces a relativizar la estilización cortesana de los personajes, cuya caracterización se enriquece con una variada lista de epítetos cortesanos, empleados de manera casi mecánica y, en general, sin que ello vaya en detrimento de la aureola mítica original: adjetivos del tipo “valeroso” (*balt*), “audaz” (*biderbe*), “noble” (*gemeit*), “rico y poderoso” (*rich*), “bondadoso” (*guot*), “señorial” (*hêrlich*), “encantadora” (*sûeze*), “hermoso/a” (*schæne*), etc., se inscriben dentro de la nueva ética caballeresca de finales del siglo XII y siglo XIII, pero, a diferencia de la épica libresco o de tema artúrico, el *roman* cortés, el uso de estos adjetivos se antoja más una convención del lenguaje literario del momento que un elemento esencial de la estructura semántica del poema<sup>16</sup>. La estilización con arreglo al nuevo código de virtudes obedece a una moda reciente que llega desde las cortes francesas o flamencas, por lo que resulta en muchos aspectos algo novedoso y su influencia social varía considerablemente dentro del espacio germano-parlante. Es un elemento ajeno a la tradición épica de tema germánico, difícil de conju-

<sup>15</sup> L.A. ACOSTA: “La figura del héroe en las literaturas germánica y alemana”, en *Philologia Hispalensis* VII (1992), pp. 299-317, aquí p. 310.

<sup>16</sup> Una lista más amplia de los atributos cortesanos puede encontrarse en L.A. ACOSTA: “La figura del héroe...”, cit., pp. 312-313.

gar con los planteamientos en los que se basa el género. De hecho, las virtudes de la moderación y el refinamiento cortesanos palidecen ante la defensa del honor y los deseos de venganza. Donde ha de buscarse una imbricación real con el contexto de la época es en la esencia del sistema feudal, cuyo entramado está mucho más arraigado y condiciona el funcionamiento de la sociedad en sus más diversos aspectos.

Tampoco debe sobrevalorarse el carácter estereotipado de los personajes de los poemas épicos, entendidos tradicionalmente como portadores de una visión de la existencia y de las relaciones humanas propias de una "edad heroica", de tal suerte que los héroes no son sino símbolos de valores como el honor, la fidelidad o la valentía. Una interpretación así reduce los personajes a arquetipos y permite establecer un *continuum* desde la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas, la quintaesencia de la tradición épica europea, hasta los cantares de gesta medievales. Indudablemente, la ausencia de profundidad psicológica constituye un elemento constante desde fecha antigua, pero igual de cierto es que los protagonistas de las epopeyas plenomedievales están sujetos a las circunstancias sociales de la época en la que se ponen por escrito las obras. El comportamiento y las motivaciones de los héroes no pueden entenderse si los disociamos del marco feudal. Como indicó Adler a propósito de la épica francesa, los héroes épicos son la expresión típica de la sociedad feudal y caballeresca y, en consecuencia, son reducibles a los papeles fundamentales de ese entramado, señor y vasallo<sup>17</sup>. Conforme a sus planteamientos, los cantares de gesta son "especulaciones" acerca de las situaciones extremas que se producen en la realidad feudal. Salvando las diferencias con la épica francesa, en el *Cantar de los Nibelungos* podemos observar de igual manera cómo el desarrollo de la acción se organiza sobre un trasfondo de clara raigambre feudal.

Si en el *Cantar de Roldán* la relación de vasallaje entre Roldán y Carlos crea un estrecho vínculo entre ambos e incluso obliga al monarca franco a emprender una venganza militar por la muerte en una emboscada de su protegido, los personajes del *Cantar de los Nibelungos* se ven igualmente atrapados en una compleja red de relaciones de persona a persona. La manifestación máxima de esos lazos interpersonales es la *triuwe* o "fidelidad". Este concepto, reiterado con insistencia a lo largo del *Cantar*, es precisamente uno de los ejes sobre los que reposa la sociedad feudal. La fidelidad, como señala Julio Valdeón, es la principal seña de identidad de las relaciones señor-vasallo<sup>18</sup>.

Al igual que ocurría en la sociedad europea de los siglos XII y XIII, donde la fidelidad regía desde el núcleo familiar hasta la relación entre el soberano y los grandes del reino, la *triuwe* del *Cantar* se proyecta en diferentes planos: fide-

---

<sup>17</sup> Cfr. A. ADLER: *Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, Múnich, 1975, pp. 30 y ss.

<sup>18</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*. Madrid, 1997, p. 82.

lidad de los vasallos hacia los reyes burgundos, de las mesnadas con respecto a su señor o de Krimilda hacia su esposo asesinado. La *triuwe* tenía un carácter vinculante y su cumplimiento reportaba el honor. Por el contrario, la *untriuwe*, la “deslealtad”, quebraba el consenso y la organización social, convertía al infractor en un “felón” y el hecho en una “felonía”. El alevoso asesinato de Sigfrido se caracteriza dentro de estas coordenadas: “*ungetriuwen tôt*” (“muerte desleal” 988,4). La gravedad que una acción de esta naturaleza habría de implicar en la época se hace bien patente en el imparable plan de venganza que pone en marcha la esposa de la víctima. En la sociedad medieval, una “felonía” no sólo acarrea un perjurio respecto al juramento que unía al señor y su vasallo, sino que, con frecuencia, era motivo para disolver los compromisos contraídos, compromisos que, en otras circunstancias, sólo desaparecían con la muerte de una de las dos partes. La felonía, cuando era cometida por el vasallo, solía implicar la pérdida de los derechos de usufructo del feudo, o, inversamente, si el felón era el señor, la conversión del feudo en alodio<sup>19</sup>. Hablar de la desaparición de la concesión feudal y de los deberes de fidelidad es casi tanto como anular los dos principios que definían la posición estamentaria. En este contexto, la muerte de Sigfrido reviste una gravedad suficiente como para motivar la implacable venganza de Krimilda, de tal suerte que lo que era un principio del derecho plomedieval le sirve al juglar para explicar un hecho ocurrido siglos antes, cuando las condiciones sociales y jurídicas eran muy diferentes. La *triuwe* da pie, por tanto, a una explotación narrativa: funciona como el origen del conflicto y es, en último extremo, la responsable de un desenlace trágico, tal como requiere el género épico en su forma más pura.

Para destacar la injusticia que supone el asesinato de Sigfrido, él mismo recuerda en su agonía la relación de *triuwe* que le unía a los reyes burgundos (989):

Dô sprach der verschwunde: “jâ ir vil bæsen zagen,  
was helfent mîniu dienste daz ir mich habet erslagen?  
*ich was iu ie getriuwe;* des ich engolten hân.  
ir habt an iuwarn mâgen leider übele getân.<sup>20</sup>

La felonía a la que se alude aquí contraviene la relación de lealtad que se ha mencionado explícitamente en pasajes anteriores, especialmente en los preparativos y durante el viaje hacia la fortaleza islandesa de Isenstein, a donde Gunther viaja con objeto de convertir en su cónyuge a la peligrosa reina Brunilda. Antes de que el séquito real se ponga en camino, Krimilda exhorta a Sigfrido para que vele por la integridad de su hermano Gunther (374):

<sup>19</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*, cit., pp. 95-96.

<sup>20</sup> “Habló entonces el hombre malherido: ‘Malvados y cobardes, ¿de qué valen mis servicios ahora que me habéis asesinado? Siempre os fui fiel y así me compensáis. Mucho daño habéis causado a vuestros deudos.’” Nota: la cursiva corre de mi cuenta.

Si sprach: “herre Sivrit, lât iu bevolhen sîn  
 ûf triuwe und ûf genâde den lieben bruoder mîn,  
 daz im iht gewerre in Prûnhilde lant.”  
 daz lobte der vil küene in froun Kriemhilde hant.<sup>21</sup>

El compromiso que adquiere Sigfrido se ve incluso ritualizado mediante el contacto con la mano de su esposa (*in froun Kriemhilde hant*), reproduciendo el componente gestual del “homenaje” o rito mediante el cual un hombre libre se encomendaba a la protección de un señor. Generalizado a lo largo del siglo XI, el homenaje incluía entre sus elementos principales la “inmixtio manuum”, consistente en la colocación de las manos del vasallo sobre las de su superior. Este gesto, “de honda resonancia, significaba el establecimiento de un nexo de paz entre las partes, lazo de amistad y fidelidad mutua”<sup>22</sup>.

Al margen de este pasaje, el vínculo que une a Sigfrido con Gunther está ya implícito por las relaciones de parentesco, que, como ha indicado Widmeier, establecían unas claras relaciones jurídicas en el derecho medieval<sup>23</sup>. La familia, que para los germanos era la manifestación de los lazos de sangre y el núcleo en torno al cual se estructuraba el clan o “Sippe”, adquirió unos perfiles jurídicos precisos en el espacio señorial. Así, Volker señala que, frente a la dificultad de definir de una manera precisa la adscripción, organización y competencias dentro de un clan, esto es, un grupo de familias descendientes de un ancestro común, el espacio cortesano, regido por normas de derecho mejor establecidas, atribuyó un mayor significado jurídico y constitucional a la agrupación de familias. A ello contribuyó el carácter hereditario que fueron adquiriendo los feudos a medida que la intervención del poder central se debilitaba: la pertenencia a una agrupación familiar convertía a sus miembros en herederos potenciales y reforzaba la cohesión entre las familias con derechos de propiedad sobre un señorío<sup>24</sup>.

La *triuwe* explica tanto el comportamiento de la esposa de Sigfrido como el de los otros personajes. En efecto, el enfrentamiento final se produce por la confluencia de compromisos de fidelidad contrapuestos. Por un lado, la cruenta ven-

<sup>21</sup> “Habló Krimilda: ‘Señor Sigfrido, permitidme que yo confíe a vuestra lealtad y benevolencia a mi querido hermano, para que nada le ocurra en el país de Brunilda.’ El esforzado hombre así lo prometió, uniendlo su mano a la de Krimilda.”

<sup>22</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*, cit., pag. 83.

<sup>23</sup> Cfr. S. WIDMAIER: *Das Recht im “Reinhart Fuchs”*, Berlín / Nueva York, 1993.

<sup>24</sup> W. VOLKER: *Adel bis Zunft. Ein Lexikon des Mittelalters*, Múnich, 1991: “Das Früh- und Hochmittelalter kennt auch den Begriff *Sippe* als Verwandtschaftskreis aller von einem gemeinsamen Stammvater abstammenden Personen (‘agnatische Sippe’) oder als Gemeinschaft der gleichzeitig lebenden verwandten und verschwägerten Personen (‘cognatische Sippe’); da diese Personengemeinschaften aber nur schwer in genauere Weise nach Zugehörigkeit, Organisation und Kompetenz des Vergangenes zu definieren sind, kommt dem auf dem rechtlich normierten Hofverband beruhenden Familienverband eine wesentlich größere Rechts- und Verfassungsbedeutung zu. Das in Generationenfolgen denkende agnatische Verwandtschafts- und Familienbewußtsein erstarkte im Hochmittelalter, speziell im 12. Jh., wozu die lehenrechtliche Bindung der großen Familiengüter beigetragen hat. Da alle Agnaten eines Familienverbandes potentielle Inhaber des Lehengutes und in die Gesamtbelehnung einbezogen waren, hat das auf diese Weise gebundene Stammgut den Zusammenhalt der Besitzerfamilien geprägt.” (p. 54).

ganza orquestada por Krimilda cobra pleno significado por la relación de lealtad hacia su marido. Aunque en varios pasajes se alude al odio y al dolor que anidan en ella, ¿cabe justificar la aniquilación de toda una estirpe sin acudir al trasfondo social? Por otro lado, los hombres de los reyes burgundos acompañan a sus señores hasta la corte de Atila por la obligación de “auxilio” que conlleva el contrato vasallático. Hagen, a la vez consejero áulico de los reyes burgundos y señor del principal contingente militar, desaconseja el viaje, pero, ante la insistencia de los monarcas, los acompaña sin la menor vacilación. Cuando durante el trayecto unas ondinas le anuncian su muerte, él no intenta escapar a su destino, sino que, muy al contrario, destruye las barcasas que cruzan el Danubio para que nadie pueda dar la vuelta una vez que se difunda el augurio. A partir de ahí la confrontación se hace inevitable.

#### IV

Para comprender el significado que la *triuwe* adquiere en el *Cantar* conviene tener en cuenta los orígenes históricos de este lazo. El vínculo de dependencia remonta sus antecedentes tanto al bajo Imperio Romano, en el que la sumisión a un señor mediante la encomendación se convirtió en una práctica cada vez más frecuente, como a la propia sociedad pagana de los germanos. No es, por tanto, un simple añadido tardío, sino que se trata de una institución antigua que ya existiría entre los mismos burgundos sobre los que versa el poema.

Tanto en sus orígenes germánicos como en su posterior desarrollo medieval, la *triuwe* encontraba su manifestación cabal en el ámbito militar. En el entorno feudal, el juramento de fidelidad entre el señor y el vasallo implicaba una serie de compromisos que vienen a resumirse en los deberes de *auxilium* y *consilium*, términos que en el *Cantar* equivalen a las palabras *helfe* y *rât*, respectivamente. Bajo estos dos epígrafes se agrupaban toda una diversidad de tareas, como podían ser la presencia frecuente en la residencia del señor, el acompañamiento en banquetes y partidas de caza, la ayuda en menesteres de índole administrativa, la intervención en tribunales de justicia, auxilios pecuniarios, etc. Pero, sobre todo, la *triuwe* incluía la prestación de servicio militar. Estos deberes vasalláticos, “cuyas raíces venían de los siglos VIII al X, adquirieron su definitiva consolidación, o si se quiere su condición de *clásicos*, en el transcurso de los siglos XI y XII”<sup>25</sup>. Al mismo tiempo, las nuevas tácticas militares y la introducción de armamento pesado convirtieron la guerra en una actividad reservada casi exclusivamente a la nobleza, el estamento capaz de hacer frente al esfuerzo económico necesario. Por todo ello, resulta casi inevitable que los nobles que protagonizan los *Nibelungos* se vean envueltos de manera recurrente en combates armados.

---

<sup>25</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*, cit., p. 89.

Pero la obligación de asistir al señor en la guerra no era un simple deber moral, sino una verdadera obligación que el vasallo tenía hacia su señor. Así, cuando en uno de los episodios iniciales los reyes burgundos organizan un ejército para hacer frente a las pretensiones anexionistas de los sajones, los guerreros de Hagen se suman inmediatamente a la tropa, puesto que para ellos “era una obligación” (170,4, 171):

*dô het ouch sich hie heime der künec Gunther besant  
Mit den sînen mâgen und sîner bruoder man,  
die si wolden fûeren durch urliuqe dan,  
und ouch die Hagenen recken, des gie den helden nôt.  
dar umbe muosen degene sider kiesen den tôt.<sup>26</sup>*

En claro paralelismo con el vasallaje de cuño militar aparece la figura del *comitatus* germánico que mencionan las fuentes antiguas. Valdeón lo define como “una forma de clientela personal que tenía un carácter esencialmente militar y se diferenciaba claramente del patrocinio romano. Grupos de guerreros libres se acogían voluntariamente al servicio de un jefe, con el que combatían y del que recibían parte del botín y de los prisioneros que pudieran ser capturados en las campañas militares. Los citados guerreros eran a la vez compañeros, soldados y servidores de su jefe”<sup>27</sup>.

Las menciones al *comitatus* o “séquito guerrero” se hallan muy dispersas en el tiempo y en el espacio. Abarcan desde obras tan antiguas como las de César o Tácito, referidas a un momento ancestral de la sociedad germánica, difícilmente reconstruible a partir de las escasas fuentes (ya sean textos exógenos o hallazgos arqueológicos), hasta la traducción de la Biblia del obispo godo Wulfilas o los primeros escritos medievales del mundo anglosajón o escandinavo. El debate generado en torno a este concepto es, por lo demás, uno de los más intensos en la investigación científica relativa al mundo germánico<sup>28</sup>.

En los capítulos XIII-XV de la *Germania* de Tácito, el pasaje clásico sobre el *comitatus*, éste se describe como una relación que se establece entre un “caudillo” (*princeps*) y sus “acompañantes” (*comites*) y que tiene un inequívoco sesgo bélico: el guerrero debe luchar por la victoria y la gloria del caudillo, y, si el sentido del combate se inclina en su contra, perecer con él<sup>29</sup>. Dentro de este esque-

<sup>26</sup> “Al mismo tiempo el rey Gunther se había reunido en su reino con sus parientes y los vasallos de sus hermanos a fin de partir hacia la guerra; y también con los guerreros de Hagen, para quienes era una obligación. Por ello habrían de perder luego muchos caballeros la vida.”

<sup>27</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*, cit., p. 36.

<sup>28</sup> Cfr. H. WOLFRAM: *Die Germanen*, Múnich, 1995, pp. 65 y ss.

<sup>29</sup> “Cum ventum in aciem, turpe principi virtute vinci, turpe comitatu virtutem principis non adaequare. iam vero infame in omnem vitam ac probrosum superstitem principi suo ex acie recessisse; illum defendere, tueri, sua quoque fortia facta gloriae eius assignare praecipuum sacramentum est. principes pro victoria pugnant, comites pro principe.” (Cuando llega la batalla, es una vergüenza para el caudillo dejarse superar en valentía, y una vergüenza para los acompañantes no igualar al caudillo en valentía. La infamia y el oprobio para toda la vida acarrea el que abandona la lucha y sobrevive a su caudillo; protegerlo y defenderlo, incluso atribuir al caudillo las propias hazañas es un deber básico. Los caudillos luchan por la victoria, los acompañantes por el caudillo). Cit. por la edición de J. LINDAUER: *Tacitus. Germania*, Múnich, 1991, libro XIV, p. 28.



ma encajaría la causa perdida en la que se empeña Hagen cuando acude a la corte de Atila con los reyes burgundos. Aun así, hay que tomar con sentido crítico la información que Tácito nos transmite. Si bien es cierto que la *Germania* hace gala de una extraordinaria exactitud en muchos aspectos, la obra no deja de ser un testimonio indirecto que muestra, en su conjunto, una imagen idealizada del mundo germánico. Como comenta Lindauer, la función primordial del *comitatus* no estaría tanto en las campañas militares como en la necesidad del propietario de ganado de rodearse de un grupo de hombres capaces de defenderlo, toda vez que los rebaños eran el bien mobiliario en el que se asentaba la riqueza<sup>30</sup>. Por otro lado, tampoco puede considerarse el *comitatus* como una institución específicamente germánica, sino típica de sociedades arcaicas, como demuestran los paralelismos con celtas o íberos<sup>31</sup>. César, en *De bello Gallico*, habla de que entre los celtas existían “soldurii” (personas vinculadas por un juramento) y “ambacti” (sirvientes, esclavos) que acompañaban a un señor (3,22 y 6,15, respectivamente). Y también los celtas seguían a su caudillo hasta la muerte (César, 2,22 y 7,40).

El término “comitatus” tiene su correspondencia en el alemán moderno *Gefolgschaft*, pero es éste un neologismo acuñado por la historiografía del siglo XIX<sup>32</sup>. En el alto alemán antiguo se habla de *gisindo* (“acompañantes, séquito”), *degan* (“guerrero”), *truhtin* (“jefe del séquito, señor”) o *furisto* (“príncipe”) para referirse a este ámbito conceptual. En el *Cantar de los Nibelungos*, por su parte, no hay un término único para referirse al séquito guerrero, pero el concepto se solapa con la palabra *ritterschaft* (“grupo de caballeros”)<sup>33</sup>. Así, ya al principio del *Cantar*, se indica que a los reyes burgundos les sirven hasta la muerte esforzados caballeros, los cuales, a su vez, son una fuente de honor (6,1-3):

Ze Wormez bî dem Rîne si wonten mit ir kraft.  
in diente von ir landen vil stolziu ritterschaft  
mit lobelîchen êren unz an ir endes zît.<sup>34</sup>

## V

La visión de la sociedad que ofrece el *Cantar* resulta parcial, por cuanto el único grupo que se trata con cierto detalle es el de la nobleza. La función guerrera y el principio de la lealtad feudovasallática otorgan una gran uniformidad al

<sup>30</sup> Cfr. J. LINDAUER: *Tacitus. Germania*, cit., p. 111.

<sup>31</sup> Cfr. H. WOLFRAM: *Die Germanen*, cit., p. 66.

<sup>32</sup> Nótese que a veces se confunde con el término *Gefolge*, palabra de la misma raíz empleada en un sentido más genérico de “comitiva, acompañamiento o séquito de una personalidad importante”.

<sup>33</sup> El término *ritterschaft* podría traducirse también como “caballería”, pero esta forma puede provocar cierta confusión por la variada gama de acepciones que tiene en castellano: animal équido; cuerpo del ejército moderno, o, en el sentido tan conocido por el *Quijote*, caballeros que hacen profesión de armas para defender a los débiles y luchar por la fe y la justicia.

<sup>34</sup> “En Worms junto al Rhin habitaban con su corte. A ellos les servían esforzados caballeros de sus tierras, con grandes honores hasta su muerte.”

conjunto, pero, aun así, es posible detectar reflejos de la estratificación y la heterogeneidad que mostraría el estamento de los señores laicos. Como evidenciaron los estudios de Marc Bloch y las actualizaciones de Georges Duby y Ferdinand Werner, la feudalidad que se gestó en el periodo postcarolingio adquirió una complejidad creciente. El resultado de ese proceso se hizo patente en la literatura, de forma tal que, frente a la representación monolítica de la sociedad que aparecía en los poemas hagiográficos e himnos laudatorios de la temprana Edad Media, la nobleza de los siglos XII y XIII se retrataba con una gama cada vez más amplia de matices: la gradación se hacía cada vez más acusada, al tiempo que los oficios asociados a la nobleza se diversificaban (prefectos, senescales, condestables, etc.).

El proceso de diferenciación dentro de la nobleza se vio potenciado por la formalización del sistema feudal operada en los siglos XII y XIII, si bien el desarrollo evolutivo variaba entre las diferentes regiones europeas. En el espacio alemán, la pirámide feudal se plasmó en el llamado "Heerschildordnung", que nos es conocido a través del *Espejo sajón* de Eike von Repgow (1224/25) y otras codificaciones legales posteriores. Este ordenamiento establecía una serie de escalones dentro de la nobleza, a cada uno de los cuales le asignaba un *herschilt* (en alemán moderno, "Heerschild"), un "escudo militar" que simbolizaba su posición estamentaria. En el nivel más alto se encontraba el rey. Le seguían los príncipes eclesiásticos (arzobispos, obispos y algunos abades). En un tercer nivel figuraban los príncipes laicos, grupo en el que se subsumían duques, margraves y langraves, entre otros; su característica distintiva solía ser el tamaño excepcionalmente grande de sus dominios y su considerable influencia política. Por debajo se encontraban los condes, señores y barones (o "señores libres"). La pirámide seguía descendiendo hasta completar un total de siete escalones. Esta sistematización clarificó algo la anterior confusión terminológica, aunque no la hizo desaparecer. Un buen ejemplo es el término del alto alemán medio *hërre* (en alemán moderno, "Herr"). En un origen el *hërre* o "señor" era todo aquel que ejercía la *hêrschaft* (hoy "Herrschaft"), esto es, el señorío o poder. De manera tal que este título se lo atribuían tanto el propio emperador como los príncipes y los condes, entre otros. Con él se indicaba, sobre todo, la condición de "dueño de tierras" (*dominus terrae*), que llevaba aneja la facultad de ejercer dominio sobre personas y cosas de un territorio. Frente a esta acepción, durante el siglo XII se difundió un significado más específico: el *hërre* se situaba junto a los condes en un *herschilt* o nivel justo por debajo de los príncipes laicos, ya que era de éstos de quienes recibía el feudo. Por otra parte, el nuevo uso no desplazó totalmente al anterior, que siguió vigente con posterioridad a la Edad Media. Una ambigüedad, por lo demás, común al término español "señor"<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> J. VALDEÓN: *El feudalismo*, cit.: "Ni qué decir tiene que el término *señor* puede resultar equívoco, debido a sus diversas significaciones. En efecto, desde el punto de vista estricto de las instituciones feudovasalláticas es un término relativo, toda vez que alguien que sea señor de otros vasallos puede a su vez ser vasallo de un señor superior a él. Pero independientemente de la pirámide feudal, todos los que poseían tierras en las que estaba asentada una población dependiente sobre la que ejercían unos poderes y de la que extraían unos beneficios eran *señores*." (p. 54)

El *Heerschildordnung* que presenta el *Espejo sajón* obedecía más al celo teórico que a circunstancias reales concretas<sup>36</sup>. En la práctica, los límites entre los diferentes estamentos nobiliarios no siempre estaban tan claros. Pero aun así, el *Cantar de los Nibelungos* refleja la estructuración piramidal de la nobleza y el afán por establecer diferentes niveles jerárquicos. En la cúspide del entramado de poder burgundo se encuentra Gunther, el mayor de los tres reyes que comparten el trono y el que toma las decisiones. Él es, por ejemplo, el que da la anuencia para que su hermana Krimilda se case con Sigfrido (621). Su posición se hace también patente en los calificativos que recibe: además de “rey” (*künec*), apelativo con el que se le designa en 179 ocasiones<sup>37</sup>, se le llama también “señor del territorio” (*wirt des landes*, 127,1) y “administrador del Rin” (*vogt von Rîne*, 607,1). Es el supremo mandatario del reino, pero no llega a alcanzar verdadero protagonismo. El relato contempla la monarquía como institución, pero no le otorga un especial relieve. En ello coincide con la ausencia de un espíritu monárquico-centralista en el suelo alemán: la influencia del emperador y “rey de romanos” disminuía progresivamente, cediendo terreno a los señores territoriales. A pesar del florecimiento cultural impulsado por los Hohenstaufen, uno de cuyos frutos fue precisamente el *Cantar de los Nibelungos*, la monarquía era cada vez más débil y perdía competencias frente a los grandes del reino.

Por debajo de los reyes burgundos se encuentran una serie de vasallos, algunos dibujados con trazos mucho más vívidos. La mayoría de ellos lleva asociado un título nobiliario, si bien en algunos casos se dan incongruencias: Gere es introducido como margrave (*marcgrâve*, 9,3), pero más tarde aparece convertido en duque (*herzoge*, 582,1) y príncipe (*fürste*, 1215,1). La confusión, característica de un poema de tradición oral, revela el carácter impreciso de los límites entre cada una de las dignidades. En cambio, sí se aprecia en otros pasajes el intento por marcar las diferencias. Así ocurre con Hagen y Volker. Ambos disponen de sus propias mesnadas de caballeros y los dos se suman a las expediciones burgundas, pero su grado de poder es distinto. La diferencia se hace bien patente en las estrofas 1475 y 1476: Hagen, que a lo largo del *Cantar* juega un destacado papel como consejero y lugarteniente de los reyes burgundos, aporta ochenta guerreros a la expedición hacia la corte de Atila, mientras que Volker, cuatro versos más abajo, colabora con sólo treinta. No se especifica cuál es la diferencia de rango exacta, pero se subraya que el dominio que ejerce cada uno no es idéntico.

Otro aspecto que demuestra la creciente complejidad en la clase nobiliaria se observa en la alusión a diferentes “servicios de corte”, mediante los cuales se concretaban en ocasiones las obligaciones vasalláticas hacia el señor. Especialmente significativa es la lista que se recoge en las estrofas 10 y 11: Rumold es el maestro de cocina (*kuchenmeister*); Dankwart, el encargado de los caballos o mariscal

<sup>36</sup> Cfr. J. BUMKE: *Höfische Kultur*, Múnich, 1994 (primera edición 1986), p. 42.

<sup>37</sup> F. PANZER: *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*, Stuttgart / Köln, 1955, p. 216.

(*marschalch*); Ortwin, el senescal (*truhsæze*); Sindolt, el escanciadador o “sumiller” (*scenke*); y Hunolt, el encargado de la intendencia (*kämmerer*). La introducción de estos cargos en las cortes alemanas estaba relacionada con el refinamiento palaciego que llegaba desde Francia y sus orígenes no eran, en general, muy anteriores al poema<sup>38</sup>. En algunos casos, como en el término *kuchenmeister* (“maestro de cocina”), la primera mención remonta a un documento eclesiástico de 1181<sup>39</sup>; otras veces, como ocurre con *marschalch* (mariscal), la voz está documentada en alemán desde el siglo IX, pero las primeras menciones no le dan todavía el sentido institucional de empleado de la corte con rango de nobleza o afín a ella.

En conjunto, la estructura conceptual y el retrato social convierten al *Cantar de los Nibelungos* en una manifestación expresiva del “apogeo del feudalismo” en el que se compuso. Pero, al mismo tiempo, la epopeya responde a los planteamientos básicos de una tradición oral que actúa como soporte de la memoria colectiva en una sociedad mayoritariamente iletrada. La simbiosis de los hechos históricos y el marco feudal evidencia un proceso de actualización común al que presumiblemente se daría en la poesía oral paralela. La falta de rigor en el relato de los acontecimientos puede sorprender si lo que se busca es la precisión a la que aspira una tradición escrita culta, pero no desde el punto de vista de las raíces y el funcionamiento de la épica medieval. En este sentido, el *Cantar* nos deja entrever una cultura oral que retrocedía ante la emergencia de las lenguas vernáculas como medio de comunicación escrita.

---

<sup>38</sup> Cfr. J. BUMKE: *Höfische Kultur*, cit., p. 49.

<sup>39</sup> O. EHRISMANN: *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, Múnich, 1987, p. 107.