

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Oralidad versus escritura: teoría de una incompatibilidad y el ejemplo del romance de Gaiferos

Víctor MILLET

La literatura oral existe sólo en el instante de la recitación. Eso significa que vive de ser repetida. Y lo que la caracteriza es precisamente la forma en que se repite. El recitador no memoriza, sino que «improvisa» o varía cada vez que repite el relato; para ello se sirve de dos elementos: en primer lugar del esquema de acción invariable en que se basa la historia que está narrando, y en segundo lugar de un repertorio internacional de motivos y de fórmulas lingüísticas más o menos variables, los cuales utiliza como piezas de encaje para variar la forma externa de su narración cada vez que la recita¹. Es lo que se ha llamado composición oral. La repetición significa variación. Así, el narrador puede abreviar o extenderse, puede omitir y añadir, puede presentar sólo partes y puede formar ciclos. Sin que ello afecte al núcleo o a la identidad de la historia, porque la narración se identifica a través de aquello que permanece siempre igual y que la hace inconfundible, es decir, a través del esquema de acción. La identidad del relato y su sentido están en la estructura narrativa. Por ejemplo: Durante la ausencia del héroe raptan a su esposa; él se entera a su regreso, va a buscarla, la saca de su cautividad, huyen, y vuelven a casa². No importa si él la encuentra en un palacio o en un calabozo, si ella se peina con un peine de oro o canta unas quejas de amor, o si huyen sobre un caballo o sobre dos, porque ello no afecta ni al esquema, ni a la identidad, ni al sentido. Por otro lado, sólo la recitación puede hacer evidente lo que permanece igual, porque sólo la variación permite ver cuáles son las constantes y cuáles las variantes, y deja constatar cuál es la estructura invariable que identifica el relato. En otras palabras: la literatura oral vive de la repetición, no sólo porque existe únicamente cuando es recitada, sino también porque es la variación la que permite descubrir la estructura, o sea, la identidad de la narración³.

¹ Para los aspectos teóricos aquí desarrollados son de especial importancia: Walter Haug, «Struktur, Gewalt und Begierde. Zum Verhältnis von Erzählmuster und Sinnkonstitution in mündlicher und schriftlicher Überlieferung», en *Idee-Gestalt-Geschichte. Festschrift Klaus von See*, Odense, 1988, págs. 143-157, y Theodor Frings-Max Braun, *Brautwerbung I*, Leipzig, 1947.

² Ésta es la estructura de la balada de *Escriveta*, popular entre Piamonte y Cataluña.

³ Es cierto que un recitador puede decidir cambiar el esquema; pero entonces obtendrá una nueva historia, no una variante, y la comunidad deberá decidirse por una u otra (el rey no puede morir y a la vez seguir viviendo dentro de la tradición de una misma comunidad). Y el esquema de la historia

Con el paso a la escritura se da un cambio fundamental. Ahora es el texto el que lleva la identidad. Y cada texto es único, irrepetible. Pero esta elaboración concreta del relato permanece siempre igual y por lo tanto ya no es posible reconocer a través de la variación formal la estructura narrativa, las constantes, la identidad o el sentido. El lector por tanto entra en un proceso de interpretación abierto, y cada palabra, cualquier indicio pueden señalarle el sentido. Pero la lectura repetida no hace cristalizar una estructura invariable, sino que abre cada vez nuevas posibilidades de interpretación y es por tanto no una afirmación sino una búsqueda del sentido del relato. Y esta búsqueda tiene lugar también en la parte productora: el autor nunca transcribirá un relato que todo el mundo conoce si no es que le quiere dar otro sentido, un sentido muy concreto y ajeno a la estructura y por lo tanto ya no antropológico, sino político, moral, religioso, etc. Pero si cambia el sentido, el cual era idéntico a la estructura, quiere decir que ésta también puede cambiar. Así pues, el autor tiene la posibilidad de cambiar el esquema de acción, de sustituir una estructura por otra para darle un nuevo sentido al relato. Y es curioso observar que muchos textos tempranos no sólo hacen esto, sino que además reduplican la estructura dentro del mismo relato, para así imitar la repetición variada de la oralidad y cerrar el proceso de interpretación presentando una estructura fija y reconocible que indique el sentido. Un buen ejemplo es la novela artúrica: tras un primer ciclo en el cual el héroe sale para conseguir esposa y poder, se vuelve a repetir todo el proceso, pero poniendo énfasis en el control por parte del héroe de las fuerzas del amor y del poder, es decir, recalando la mesura y haciendo así que el modo de obtención de ambas cosas dé el sentido al relato. En resumen: el paso a la escritura significa que la narración es extraída de su entorno original y alienada de las leyes que la rigen para entrar en modos de producción y de recepción totalmente incompatibles con su forma genuína y que le dan un sentido y una identidad totalmente diferentes.

Me dirán Uds. que esta radical oposición entre oralidad y escritura no es nueva, sino de sobras conocida. Pero ¿alguien la ha tomado en serio alguna vez, con todas sus consecuencias, y la ha aprovechado para el trabajo de interpretación? Incluso en publicaciones muy recientes, algunos críticos por un lado tratan a los textos medievales transmitidos como si fueran tradiciones orales simplemente transcritas al pergamino y por el otro consideran las tradiciones orales reconstruidas como si fueran textos fijados. Quiero mostrar aquí lo que la eliminación de la diferencia fundamental entre oralidad y escritura ha supuesto para la teoría vigente acerca del origen del *Romance de Gaiferos* (Primavera 173) y de su relación con otras tradiciones europeas⁴.

primitiva seguirá invariable. Agradezco las preguntas que en este sentido me formuló el Dr. Brian Powell.

⁴ Desde el trabajo de Menéndez Pidal en *Romancero (Hispanico-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, I, Madrid: Espasa-Calpe, 1953, págs. 286-300 (con la bibliografía más antigua), han aparecido los estudios de Robert Leo Surles, *From the Medieval Germanic Walthar-Epic to the Spanish Romance of Gaiferos*, Ph. D. Diss.: University of Southern California, 1973; Peter Dronke, «Waltharius-Gaiferos», en U. & P. Dronke, *Barbara et antiquissima carmina*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1977, págs. 29-79; José Fradejas, «Bahlul y Walter

Tenemos por un lado este romance, impreso en pliegos sueltos en el siglo XVI, con las correspondientes tradiciones orales catalana, castellana, portuguesa y sefardí recogidas con posterioridad. La esposa de Gaiferos, Melisenda, ha sido raptada por los moros. Gaiferos sale para rescatarla, la encuentra cautiva del rey moro en Sansueña, se da a conocer, huyen juntos, Gaiferos combate y vence a los moros que los persiguen y la pareja regresa a París. El esquema por otro lado es idéntico al de la balada de *Escriveta* que he resumido antes. Esta canción ha sido recogida múltiples veces entre Piamonte, Cataluña y Gascuña. Relacionar entre sí estas dos tradiciones narrativas no comporta —al parecer— problemas demasiado complejos⁵. La característica duda que plantean todos los romances, que es saber si se trata de una creación poética, o de la transcripción de una versión recitada oralmente, tal vez con algunos ligeros retoques, aquí queda resuelta gracias al estudio de las versiones recogidas en las últimas décadas, que permiten ver que el romance de Gaiferos debió surgir de una tradición oral⁶. Su esquema, que ya hemos visto que es idéntico al de la balada catalano-provenzal, está formado por una serie de motivos comunes a todas las narraciones de rapto consentido o rescate de una dama. Por ejemplo: la mujer está bajo la tutela de un rey extranjero y cruel o enemigo del héroe; el héroe se infiltra en la corte; desvela su identidad a la mujer durante una ausencia del rey; se llevan el tesoro, símbolo de poder, que a menudo está compuesto de armas valiosas que luego ayudan al héroe a vencer en el combate; huyen sobre un caballo muy especial, etc. Es evidente que la tradición que más tarde daría lugar al romance de Gaiferos fue integrada en algún momento de la Edad Media en el ciclo de los carolingios y eso produjo algunos pequeños cambios: Gaiferos no se infiltra en la corte mora, sino que llega a Sansueña con las armas brillantes y la ostentación típica de los caballeros franceses. Y las armas encantadas, que equivalen al tesoro, Gaiferos no las roba, sino que utiliza las de Roldán, quien también le ha prestado el caballo único. Estos cambios de mínima importancia sólo se entienden por la integración en el ciclo carolingio, donde es

de España», *Archivo de Filología Aragonesa*, 30–31, s. d., págs. 173–204, y 32–33, s. d., págs. 7–31; Samuel G. Armistead–Joseph H. Silverman, «Gaiferos y Waltharius: Paralelismos adicionales», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, Barcelona, 1989, págs. 31–43. En algún momento todos se basan en Menéndez Pidal. En cuanto al texto, estamos esperando la publicación de la edición crítica de Giuseppe Di Stefano.

⁵ Es muy perjudicial para la investigación que no poseamos estudios sobre lo que impulsó de pronto a imprimir romances de la tradición oral. Porque resulta innecesario conservar por escrito lo que está bien vivo en la oralidad; y de ahí que dudemos de que se tratara de motivos únicamente comerciales. Es lícito pues, cuestionarse si ocurrió que la tradición oral se estaba perdiendo o si se trató de una maniobra impulsada por Isabel la Católica para divulgar el castellano como lengua del imperio, como sugirió Hans Ulrich Gumbrecht, «The Body versus the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castile and another History of Literary Forms», *Poetics*, 14 (1985), págs. 209–227.

⁶ Véase para las versiones transcritas: Dorothy Sherman Severin, «Gaiferos, Rescuer of his Wife Melisenda», en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. Deyermund, Londres: Tamesis, 1976, págs. 227–239, aunque su división de los poemas en pasajes o motivos sueltos me parece una desmembración demasiado carnícer.

Roldán quien tiene esas fabulosas armas, y no el rey moro; pero exceptuando los detalles, la identidad entre el Gaiferos y la Escriveta es evidente. De ahí que parezca lícito que los críticos relacionen las dos tradiciones narrativas en un origen común, teniendo en cuenta además la proximidad geográfica. Aun así, como se verá al final, mi pregunta es: ¿por qué es lícito?

Junto a estas dos tradiciones románicas tenemos además la germánica, cuyo máximo exponente es el *Waltharius* latino del siglo IX. Pero *Waltharius* no se infiltra en la corte de los Hunnos para llevarse a su esposa Hiltgunt, sino que se educa junto a ella como rehén de esa corte; cuando ambos son mayores huyen de Atila, el cual por la cobardía de sus barones no puede perseguirlos. Se han llevado ricas armas y el mejor caballo, al que en cambio utilizan sólo para llevar la carga, mientras ellos pasean a su lado. Cuando salen de tierras hunnas les atacan los burgundos Guntharius y Hagano (antiguo amigo de *Waltharius*), quienes oyen del regreso del héroe y codician el oro hunno que lleva. En la extensa y brutal descripción del combate el autor aprovecha para arremeter contra la *avaritia* de la que son presas sus personajes, los cuales acaban tullidos, pero emborrachándose juntos y burlándose cínicamente de su mutua destrucción.

Varios investigadores han relacionado el romance y la balada catalano-provenzal con la tradición germana. Desde Menéndez Pidal se considera que las dos primeras son reliquias de la épica germánica. Pero precisamente ésta es la que mayores problemas trae, puesto que presenta incongruencias y dificultades, de las que los hispanistas (que son casi los únicos que han trabajado este tema) no se han preocupado. Los problemas giran sobre todo en torno al *Waltharius* y a su relación con una leyenda germánica que no conocemos y que el texto nos presenta de forma completamente desgarrada⁷.

Sabemos que detrás del *Waltharius* hubo una tradición oral, porque tenemos los fragmentos anglosajones del *Waldere* de la misma época, tenemos una mención en el *Cantar de los Nibelungos* y otros textos más tardíos⁸. Pero sólo sabemos que esa tradición existió, lo que no sabemos es cómo era, no tenemos ninguna idea de su forma concreta; sólo podemos hacer reconstrucciones, las cuales —puesto que la tradición oral sólo existe cuando es recitada y no poseemos ninguna transcripción de una de esas recitaciones— forzosamente han de permanecer en el plano de lo abstracto. Por eso mismo creo que Peter Dronke no consiguió demostrar que la tradición oral que se esconde detrás de *Waltharius*, Gaiferos y Escriveta fuera tal y como él la imaginó: no se puede trabajar con esquemas reconstruidos a base de textos que muchas veces dicen todo lo contrario

⁷ Véase el resumen de la investigación en Karl Langosch, «*Waltharius*». *Die Dichtung und die Forschung*, Darmstadt, 1973. Véase también Max Wehrli, «'Waltharius'. Gattungsgeschichtliche Betrachtungen», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 2 (1965), págs. 63–73.

⁸ Un buen estudio de la investigación sobre el *Waldere* en Ute Schwab, *Waldere. Testo e commento*, Messina, 1967. Los demás textos germánicos están reunidos en Marion Dexter Learned, «The Saga of Walther of Aquitaine», *Publications of the Modern Language Association of America*, 7 (1892), págs. 1–208, y traducidos por Francis P. Magoun–H. M. Smyser, *Walther of Aquitaine. Materials for the Study of his Legend*, New London (Conneticut), 1950. Casi todos los textos plantean más problemas de los que resuelven.

de las tradiciones orales de las que emergen y que nosotros queremos interrelacionar⁹. Si nos basamos en textos escritos obtendremos a menudo esquemas muy diversos, reflejos de las nuevas estructuras introducidas por los autores literarios; y resulta imposible afirmar que esquemas distintos son la misma historia, que es lo que le sucede a Dronke. Y es que está claro que en el siglo IX quien quería escuchar relatos heroicos se los hacía recitar por el juglar; pero quien redactaba por escrito un canto así, se distanciaba de su integración en la oralidad y de lo que significaba culturalmente. Eso quiere decir que la escritura sólo se concibe como transformación crítica; y el *Waltharius* es precisamente esto: una destrucción literaria de los cantos heroicos, una crítica despiadada.

¿Qué relación puede establecerse entonces entre este texto y un relato de transmisión oral? Cuando por un lado no podemos dar el paso de las reconstrucciones abstractas a la tradición oral si no poseemos ninguna forma concreta y por el otro vemos la distancia entre el texto latino y su tradición, resulta del todo imposible afirmar que de esta leyenda germánica proceden las baladas y los romances. Y sobra decir que la colación de motivos que practican Menéndez Pidal, Armistead y Silverman¹⁰ resulta todavía más efímera, pues, como he señalado, los motivos no sólo pertenecen a las variantes de la tradición oral, al repertorio internacional y, por sí sola, la aparición del mismo motivo en relatos diferentes no significa nada, sino que el autor puede hacer con ellos lo que le plazca, puede cambiarlos o utilizarlos como contraste, cita o farsa.

Se puede argumentar que la radical oposición entre oralidad y escritura, la cual nos dificulta alcanzar la tradición oral de la que surge un texto, está basada en el estudio de las transcripciones hechas en culturas orales aún vivas y que su aplicación a la Edad Media es sólo una hipótesis. Eso es cierto, pero también es legítimo trabajar con esta hipótesis, puesto que los textos mismos crean un reflejo, una imagen en negativo de la tradición oral. En el aspecto formal tenemos la reduplicación de la estructura narrativa o la creación de ciclos, imitando la repetición variada a nivel interpretativo. El ejemplo más diáfano es la ya mencionada novela artúrica. Desde el punto de vista del contenido, puesto que el texto es una transformación, necesariamente el autor tiene que decirle al público qué es lo que está transformando, tiene que aludir a la tradición, citarla. Y eso lo hace no sólo utilizando fórmulas lingüísticas de la oralidad, sino sobre todo citando los esquemas, evocando los motivos, poniendo en marcha los mecanismos, para luego destruirlos, cambiarlos o hacer que pierdan su lógica interna y resulten así absurdos. Pero el texto siempre alberga lo que ha dejado atrás, contiene la tradición oral (aunque sólo sea como reflejo en negativo), porque está en relación

⁹ Dronke (nota 4). No creo que la diferencia que hace entre «single-escape-story» y «twofold ordeal» sea tal. Al final obtiene cuatro esquemas de acción que quiere considerar como una narración. Además creo que se equivoca al calificar a Montesinos como correspondiente a Hagano (el amigo convertido en enemigo), punto sobre el cual basa toda su argumentación.

¹⁰ Véase nota 4.

«intertextual» con ella¹¹. Es más, el sentido del texto se establece precisamente en este cambio, en este paso de una forma a otra, de lo conocido a lo nuevo, en esa grieta que abre el autor y por la cual el lector penetra en el proceso de interpretación.

Aquí el mejor ejemplo es el *Waltharius*. Uno tras otro evoca todos los motivos tradicionales para destruirlos inmediatamente, para romper la mecánica. Esto se ha estudiado ya y con acierto, por lo que no hago más que resumir¹²: *Waltharius* le pide a Hiltgunt que, además del oro hunno, coja el yelmo y la coraza de Atila. Deben de ser armas excepcionales, pero no las utilizan para nada. Por lo demás se esperaba que cogieran también una espada, pero ésta no aparece, mientras que los fragmentos del *Waldere* demuestran que debió jugar un papel clave en la tradición. Luego, cuando *Waltharius* ha conseguido emborrachar a toda la corte hunna, huye con Hiltgunt llevándose el mejor caballo. Pero este caballo fenomenal sólo carga el oro, mientras que ellos van a pie; y no es lógico que durante la borrachera general no robaran tres caballos en lugar de uno. La huida deja de ser heroica para llegar a convertirse casi en bucólica, con un héroe pescando en riachuelos. Mientras, Atila despierta y pasa un día entero gritando antes de decidirse a hacer algo; y sólo para descubrir que nadie se atreve a perseguir a *Waltharius*. También está el oro, el símbolo del poder, con el que *Waltharius* comercia y que se ofrece a compartir. Desde el punto de vista estructural hay un cruce con la leyenda de los burgundos, que se hundieron por no querer compartir su tesoro; pero compárese el Gunnarr de la tradición, que muere por rechazar cualquier ofrecimiento, con el Guntharius del texto latino, cuya *avaritia* hace que pierda una pierna. También hay una alusión a la leyenda del héroe que a su regreso debe luchar con su amigo o pariente más cercano y a aquella otra en que el héroe rapta a la esposa y debe luchar con el padre de ella¹³. El *Waltharius* es pues un ejemplo claro del paso de la oralidad a la escritura: el autor ha cambiado partes del esquema y ha evocado y destruido los motivos y le ha dado un nuevo sentido a la obra, un sentido que ya no es sinónimo de la estructura narrativa, sino que se lo confieren el autor y el lector. Y es posible, aunque no lo haré aquí, rastrear a través de las diferencias, a través de ese reflejo en negativo que ofrece el *Waltharius*, un esquema narrativo, una cadena de acciones cuyo parecido con el *Gaiferos* es realmente extraordinario.

¹¹ Utilizado en este contexto el término es de Walter Haug, «Montage und Individualität im Nibelungenlied», en *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung, Passauer Nibelungengespräche 1985*, ed. F. P. Knapp, Heidelberg: Carl Winter, 1988, págs. 277–293.

¹² Walter Haug, «Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 104 (1975), págs. 273–292, y «Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment: Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells», en A. Masser ed., *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*, Dornbirn, 1981, págs. 212–226. Véase también Wolfgang Regeniter, *Sagenschichtung und Sagenmischung. Untersuchungen zur Hagenenstalt und zur Geschichte der Hilde- und Walthersage*, Diss., Munich, 1971.

¹³ Estas leyendas, la de los burgundos, la de Teodorico (Dietrich von Bern) y la de Hilde (madre de Kudrun), eran muy populares en Alemania y es evidente que el *Waltharius* alude a todas ellas.

Pero aquí reaparece la pregunta ya formulada al relacionar el *Gaiferos* con la *Escriveta*: ¿Puede demostrarse que ambas tradiciones son de origen común? ¿Por qué? ¿Cuándo es posible afirmar que dos tipos, dos series de motivos, dos cadenas de acción iguales o parecidas y de transmisión oral tienen el mismo origen histórico-geográfico? La crítica literaria ha relacionado tradiciones durante muchas décadas sin ningún fundamento. Nadie ha sabido solucionar esta cuestión desde el punto de vista teórico, por lo que los resultados prácticos siempre han sido algo dudosos, así también en el caso de la relación *Gaiferos-Escriveta*. Podemos estudiar la tradición oral, cuando la poseemos; podemos incluso destilarla a partir de un texto escrito, como en el caso del *Waltharius*; pero no podemos hoy por hoy conectar una tradición oral con otra. La revisión de los planteamientos teóricos que conciernen la diferencia entre oralidad y escritura nos ha permitido aclarar el tipo de relación que existe entre ambas formas de literatura y descubrir un modelo de trabajo –válido al menos para el *Waltharius*– para resolver los problemas que conlleva huir en la tradición oral que hay detrás de muchos textos escritos medievales. Pero el ejemplo escogido nos ha planteado a la vez la difícil cuestión de la relación entre tradiciones orales de diferentes ámbitos histórico-geográficos, de distinguir entre origen común y poligénesis de los tipos. Por eso mi conclusión, que, siguiendo los argumentos teóricos presentados, es todavía negativa con respecto de la relación entre *Waltharius*, *Gaiferos* y *Escriveta*¹⁴, viene a ser más bien una propuesta de trabajo sobre cuestiones teóricas que distan mucho de estar resueltas¹⁵.

¹⁴ Creo que si se pudieran enmarcar estas tres formas narrativas con mayor precisión dentro de una tradición europea se habría dado un paso importante hacia la comprensión del modo en que están relacionadas. Pero estoy trabajando en ello y no puedo todavía ofrecer ningún resultado concreto.

¹⁵ Para la relación entre *Waltharius*, *Gaiferos* y *Escriveta*, véase ahora mi estudio monográfico: *Waltharius-Gaiferos. Über den Ursprung der Walthersage und ihre Beziehung zur Romanze von Gaiferos und zur Ballade von Escriveta*, Frankfurt-Berna, 1992. Para las cuestiones teóricas véanse mis próximos artículos: «Tradición y epopeya. Ensayo metodológico sobre la poesía épica castellana», *Cultura Neolatina* (en prensa); y «Die Zähmung des Helden. Versuch zum Verschriftlichungsprozeß altspanischer Heldenepik», *Germanisch-romanische Monatsschrift* (en prensa).