
EL PROBLEMÁTICO ESTUDIO
DE LOS ROMANCES VIEJOS CASTELLANOS:
«DURANDARTE, DURANDARTE»

VIRGINIE DUMANOIR
Université Rennes 2 (Francia)

DENTRO DE LAS líneas y pautas en el estudio de la literatura medieval y renacentista, interesarse por los *romances viejos*¹, que hacen frontera con literatura, historia, historia del libro y música, es explorar una sinuosa vía. En el campo romancístico, la valiosa labor de Ramón Menéndez Pidal ofreció a los investigadores materiales para pensar la variación textual y versiones para alimentar la reflexión de los estudiosos de las edades moderna y contemporánea². No tan convincente resulta su acercamiento a los textos romanceriles viejos, a pesar de la conocidísima *Flor nueva* (Menéndez Pidal, 1938) entregada al público como contribución a la larga práctica de reescrituras múltiples de los textos. La idea de rescatar versos romanceriles, entresacándolos de glosas o crónicas, ya no se puede considerar como un acercamiento satisfactorio. De hecho, el texto romanceril medieval se conservó en versiones manuscritas, en ocasiones con glosa(s), deshechas o finidas y melodía. El contexto de sus más antiguas recopilaciones es, en la mayoría de los casos,

1. Calificamos los romances para cumplir con la necesidad expresada por Michelle Débax (Débax, 1982: 7): «Es obvio que la voz «romance» no puede ir sola. Si se habla de romances o de romancero (conjunto de romances), es imprescindible precisar de *qué* clase de romances se trata». Si hacemos eco al título de la antología de Mercedes Díaz Roig (Díaz Roig, 1981: 13), el Romancero viejo abarca los «textos recogidos publicados en los siglos XV, XVI y parte del XVII» y «el gran auge del Romancero viejo, en lo que se refiere a su publicación, termina hacia 1580». En su *Romancero viejo*, María Cruz García de Enterría recuerda por su parte la complejidad del criterio cronológico aplicado al romance (García de Enterría, 1987: 24-27). Para seguir criterios aplicados por Brian Dutton, en el momento de coordinar la compilación del *Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1990), consideraré las versiones conservadas en los cancioneros castellanos del siglo XV y principios del XVI. Remito al artículo «Romancero» del *Dictionnaire des littératures hispaniques* (Dumanoir, 2009: 1270-1271).

2. Resulta imposible emprender una investigación sobre romances sin la armadura de entusiasmo y erudición de Ramón Menéndez Pidal que no deja de recordar la complejidad del Romancero, «por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multiplitud de reflejos estéticos y morales» (Menéndez Pidal, 1938: 40).

cortesano; lo son siempre las transcripciones musicales conservadas. Dichos textos fueron también difundidos oralmente, en cancioneros impresos, y/o en pliegos sueltos, con o sin grabados ilustrativos. Lo que proponemos es abogar por la necesidad de estudiar cada uno de los romances en sus contextos: histórico, literario, codicológico, poético, lingüístico y musical. Consciente de que exige combinar campos de investigación que pocas veces coinciden³, pero convencida de la necesidad de hacer nuestro el desafío de la pluridisciplinariedad, emprendimos el estudio de un romance emblemático –el «Romance de Durandarte⁴»–, con la esperanza de ir más allá de la enumeración de versiones y repaso de interpretaciones dispares del mismo, para concertar las líneas de estudios romanceriles en una misma y fecunda pauta.

TEXTOS Y CONTEXTOS

No me contentaré con reescribir, a lo formulaico, el título *Texto y contextos* de Francisco Rico (Rico, 1990: IX) sino que recordaré, con las palabras del crítico, la absoluta necesidad del contexto para pretender acercarse a cualquier obra literaria. Subrayó F. Rico la ilusión filológica de un texto autosuficiente:

El crítico se deslumbra a veces con la ilusión de encerrarse en el poema como en un universo que se basta a sí mismo y que proporciona desde dentro la totalidad de las claves para descifrarlo. El historiador sabe que el texto no es comprensible sin contextos, ni aun existe sin ellos, porque tampoco existe sino en una lengua y en las coordenadas de una sociedad, sobre el fondo de unas tradiciones, con unos ideales artísticos, frente a un horizonte de géneros, en un sistema de valores... A un texto de otros tiempos, en particular, o lo restituimos a los contextos que le son propios, o bien, a conciencia o a ciegas, le imponemos los nuestros. *Nihil est tertium.*

El plural «contextos», lo impone la diversidad de versiones conservadas de muchos de los romances en general, y del presente «Romance de Durandarte» en particular. Identificado en *El cancionero del siglo XV* como [ID0882], se ofrece seis veces como romance –una con música– y otras tantas en versiones glosadas⁵. Notamos que está presente el texto

3. Óscar Perea Rodríguez subraya la difícil conciliación de los estudios filológicos e históricos: «... de manera totalmente incomprensible, el enorme corpus cancioneril castellano del siglo XV suele pasar desapercibido entre los historiadores, que no han prestado casi nunca demasiada atención a lo que, al menos en teoría, es un fiel reflejo en clave lírica de la época en la que basan sus investigaciones» (Perea Rodríguez, 2003: 293).

4. Lo consideramos tal porque las versiones conservadas pertenecen a cancioneros manuscritos, impresos, poéticos y/o musicales, así como a pliegos sueltos ilustrados.

5. Para la identificación de los textos, se utiliza la edición de Brian Dutton (Dutton, 1990-91). Cronológicamente, se conservan una glosa manuscrita (LB1-195) del romance [ID0882] en el *Cancionero de Rennert* (c. 1510), en los folios 62r-63r (Dutton, 1990, t. I: 205-206), dos veces el romance CG-465/CG495 seguido de la glosa CG466/CG496 en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, en el folio 137v de la edición de 1511 y en el folio 115v de la de 1514 (Dutton, 1991, t.V: 336-337 y t. VI: 131). La única versión manuscrita polifónica se encuentra en la adición del *Cancionero musical de Palacio* (1515) en el folio 290v (Dutton, 1990, t. II: 595). En los años 1515-1519 se imprimieron una versión del romance 17*RM-5 en el fol. 4v del pliego encabezado por *Romance de la Melisenda etc.* (Dutton, 1991, t. VI: 302), y otra acompañada de glosa (20*DS-1 y 20*DS-2) abre el pliego *Romance de Durandarte con la glosa de Soria etc.* (Dutton, 1991, t. VI: 314-316). Las últimas versiones

en compilaciones de extensión muy variable, en las cuales el romance, con excepción de los pliegos sueltos, es una forma poética para cantar entre otras, sirviendo así la *variatio* cancioneril. La primera consecuencia es que no podemos pretender examinar un romance, sino textos romanceriles; es necesario aceptar que participe, en todo estudio sobre el Romancero, la nebulosa producción cancioneril de glosas y finidas, con consideración de las series poéticas en las cuales se ubican. En el caso de «Durandarte, Durandarte», recordaremos la imperiosa necesidad de dedicar a estos elementos contextuales, que suelen aparecer como indicaciones previas más que como material digno de consideraciones detenidas, la atención merecida. Hace falta tener en cuenta las circunstancias codicológicas de la transcripción o edición de [ID0882] y de las glosas del mismo⁶.

Antes de desarrollar mayores consideraciones, tenemos que subrayar un primer problema metodológico, como recuerdo de la particular naturaleza del romancero; sería lógico esperar para la versión más antigua conservada del «Romance de Durandarte» una fecha anterior a la de la glosa del mismo. No es el caso. En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511 figura la primera transcripción del romance y el *Cancionero de Rennert* abarca una primera versión glosada... en 1510. Dicha glosa es distinta de la que propone Hernando del Castillo. El carácter aparentemente problemático, y que lo es de hecho cuando una trata de ordenar versiones de los textos, hace surgir, en medio de manuscritos e impresos, la sombra de la vida oral de este texto. Si pudo ser glosado, es porque lo conocían los potenciales oyentes del juego poético⁷. Comparamos las distintas glosas: «El pensamiento penado», transcrita en el *Cancionero de Rennert*, y «Dolor del tiempo perdido», impresa por primera vez en el *Cancionero general* de 1511. También observamos las variantes entre la versión de 1511 y las del *Cancionero general* de 1514, de dos pliegos sueltos y del *Cartapacio* manuscrito de Francisco Morán de la Estrella⁸.

Una primera evidencia: existen dos glosas distintas, [ID0881 G 0882] y [ID2029 G 0882]; la primera contando con 81 versos y la segunda con 132. La segunda se conserva en varias copias o impresos. Otra evidencia: la glosa del *Cancionero de Rennert* no utiliza la misma versión del romance que la del *Cancionero General*; la comparación de los dos versos finales de cada copla deja ver unas variaciones cuya importancia se va afirmando a medida de que avanzamos en el ejercicio de *amplificatio*. Prueba la vitalidad del texto que circula con los inevitables cambios entre intérpretes y la validez de la fórmula de Ramón Menéndez Pidal: «el romance es poesía que vive en variantes» (Menéndez Pidal, 1953: 40). La conservación de dos glosas nos enseña también que el romance gozó de un favor lo suficientemente confirmado como para justificar la repetición del juego poético. En ambos casos, los textos manuscritos e impresos dejan transpirar una vida oral innegable, cuyas huellas son notables en descuidos inexplicables sin el paso por fallos de la memoria,

consideradas en el estudio son transcripciones realizadas en los años 1560-1580: una glosa (MP-213) figura en los fol. 220v-221v del *Cancionero de Palacio* (Dutton, 1990, t. II: 443-444) y el romance acompañado de glosa en el fol. 244v del *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (Dutton, 1990, t. II: 612-614).

6. Invito a leer con atención la lista de versiones detallada en la nota anterior.

7. Remito a un estudio sobre la reescritura romanceril como mecanismo de inserción de los romances orales dentro de la práctica poética de corte (Dumanoir, 1998: 46-47 y 63).

8. Dadas las limitaciones de la edición, no fue posible reproducir aquí la totalidad de los textos comparados. No dudar en pedirlos a virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr.

de la pluma o del corrector. Y los llamados errores no se tienen que borrar, porque son las puertas abiertas a la dimensión oral de los *romances*, sin la cual no llegan a considerarse en la integralidad de su ser⁹. La versión del puño y letra de Francisco Morán de la Estrella resulta ser, desde este punto de vista, una auténtica joya. Múltiples despistes en el computo silábico lo llevan a romper la regularidad métrica; solo se entiende si imaginamos una copia a partir de una mala memorización o al hilo de una interpretación. De haber copiado el texto a partir de un manuscrito o impreso anterior, habría sabido dónde terminaban los renglones¹⁰. Dibuja, con tantas vacilaciones, el perfil de un texto que hace frontera entre la oralidad y la escritura.

Las dos glosas más antiguas, una manuscrita, la otra impresa, apuntan hacia la corte y las prácticas poéticas vigentes, invitándonos a considerar el sitio y posible alcance del texto y de su glosa dentro del ámbito cortesano del siglo xv. Podemos, sin lugar a dudas, considerar que el «Romance de Durandarte» fue conocido del público de aquel entonces, por la importancia numérica de las versiones conservadas, así como por la relativa estabilidad textual que ostentan. Con Carmen Valcárcel, nos atrevemos a afirmar que los poemas conservados no ofrecen un panorama exhaustivo de las prácticas poéticas de corte sino que entregan una muestra característica de los gustos del momento y de las costumbres festivas cortesanas¹¹ (Valcárcel, 2003: 94-95). La adaptación del romance a las exigencias de los poetas de corte se aprecia en el paso de la asonancia a la rima consonante, gracias al juego de las coplas glosadoras. Tuve ocasión de estudiar dicha tendencia, confirmada en todos los romances glosados de los cancioneros hasta mediados del siglo xvi (Dumanoir, 2003: 226-233). La rima del romance en los versos pares se funde en el sistema de la copla, haciendo del romance glosado una forma que hace frontera entre poesía tradicional y poesía culta, entre asonancia y consonancia.

La observación de otras particularidades del texto, entre las cuales el conocido uso del diálogo en el género romanceril, lleva a echar sobre el texto la luz de las investigaciones sobre los usos cortesanos relacionados con la poesía. Las reflexiones de Antonio Chas

9. Examinar las imperfecciones de un texto como huellas de una oralidad imprescindible para definir el romance corresponde con el propósito que expresaba Diego Catalán: « estudiar el «Romancero», un género cuya esencia es ser poesía oral, cantada, dentro del marco de la «Crítica de textos» parece un contrasentido [...]. Mi propósito es comentar un texto escrito, sí; pero con la intención de llegar hasta el poema-canción, con el convencimiento de que hay también textos orales» (Catalán, 1997: 213).

10. Este tipo de despiste se observa en la transcripción que Jaume de Olesa hace de «Gentil dona, gentil dona» en 1421, cuando los versos de la deshecha se transcribieron sin respetar la regularidad del octosílabo. Para apreciarlo, es posible consultar el facsímil del folio 48 del *Liber Jacobi de Olesia studentis in jure civili*, publicado en el volumen del *Romancero tradicional* dedicado a *La dama y el pastor* (ed. Catalán, 1977-78: 25) El estudiante de derecho muestra así que no copió el texto sino a partir de una fuente oral, como Francisco Morán de la Estrella.

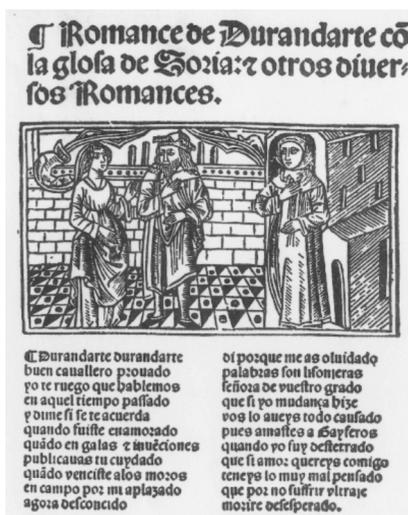
11. Carmen Valcárcel afirmaba: «La cultura musical española, desde finales del siglo XIII y en mayor medida a partir del XIV, había trasladado su centro de catedrales y monasterios a la corte real y casas señoriales como nuevos núcleos culturales. En ese contexto de creciente presencia de acontecimientos festivos y solemnes en las cortes deben ser encuadrados los cancioneros polifónicos; porque las composiciones que conservan seguramente no serán las mejores y más bellas obras poéticas de la época, pero creo no equivocarme al asegurar que fueron *las más conocidas y las que más gustaban en las cortes*, puesto que dichos repertorios funcionaron como una especie de «antología poético-musical para cortesanos» (Valcárcel, 2003: 94-95). Extiendiendo el comentario que Carmen Valcárcel aplica a los cancioneros musicales, considerando que la casi totalidad de la producción poética cortesana de los siglos xv y xvi se escribe para el canto.

EL PROBLEMÁTICO ESTUDIO DE LOS ROMANCES VIEJOS CASTELLANOS

Aguión nos entregan una estructura que tiene en cuenta el gusto por las glosas dialogadas del «Romance de Durandarte»:

Pocas modalidades literarias han dejado una huella tan indeleble en los cancioneros cuatrocentistas como los géneros dialogados. A cada folio, en cada colectánea, es posible rastrear la impronta de aquellas primitivas *tensos*, *partimens* y *jeux-partis*, ya sea a través de procesos, preguntas o ruestas, a los que nuestros vates cancioneriles mostraron tanta predisposición. Bajo estos y otros géneros dialogados, los poetas mantuvieron viva una tradición que se perpetuará andando los siglos y de la que han dejado abundante muestra en el Cuatrocientos hispano, desde el *Cancionero de Baena* hasta la recopilación que Hernando del Castillo lleva, por vez primera, a la imprenta valenciana en su *Cancionero general* de 1511 (Chas Aguión, 2009: 191)

Ambas versiones de glosas amplifican un sistema de preguntas y respuestas en forma de enigma. Los primeros versos glosados indican sin lugar a dudas la identidad de uno de los actores de la escena: una señora, cuyo nombre no se revela, respetando así el canón cortés, interroga a Durandarte acerca del amor y del olvido. En ambos casos, el texto no es ningún monólogo sino que contesta el caballero. En la versión del *Cancionero General* de 1511, que fue después la que se volvió a imprimir o a copiar, interviene un tercer personaje: «el autor», quien se atribuye una última copla conclusiva. Los ingredientes del juego poético cortesano están reunidos, sobre todo en la versión de Soria: participan una dama y un caballero de la corte; con el propio poeta, comentan un tema amatorio y se ofrece un equilibrio formal en el que seis estrofas se dedican a la pregunta y seis a la respuesta, utilizando siempre el mismo molde métrico¹². La intervención final del poeta confirma la voluntad de proponer una contestación completa. Se ofrece así el espectáculo de la palabra, en intercambios teatralizados que nos permiten entender por qué el impresor del pliego suelto intitulado «Romance de Durandarte» eligió un grabado sacado de la edición primitiva de la *Comedia de Calisto y Melibea*.



20*DS

Pliego suelto impreso en Burgos, Alonso de Melgar, ¿1520?

Grabado de Celestina, Burgos, ¿1499?, auto XV (Dutton, 1990, t. VI: 314)

12. Antonio Chas Aguión recuerda que uno de los criterios más importantes, después de la capacidad de un poeta de contestar verdaderamente la pregunta, es el respeto de una misma forma métrica común y la equivalencia de las intervenciones de los participantes en el diálogo (Chas Aguión, 2002: 92)

Nunca pudimos resignarnos a considerar fortuita la asociación de los grabados con los textos, aun cuando se « reciclan ». En el presente caso se ofrece particularmente reveladora la elección de esta escena, en varios aspectos. Manifiesta la « fuerte tendencia a la teatralización » que se da en las « cortes principescas del otoño de la Edad Media » (Pérez Priego, 1989: 149) al asociar la glosa romanceril dialogada de Soria con un auto de *La Celestina*. También revela la progresiva apropiación de los usos de corte por otros ámbitos, al pasar del *Cancionero* cuya ilustración se realiza en la interpretación delante de la corte, al pliego suelto que ofrece a un público nuevo un espejo en el que le sea más fácil mirarse. Conecta además la problemática de las « palabras lisonjeras », de la seducción engañosa de la voz, tema común al romance, a su glosa y a *La Celestina*. Abre posibles paralelismos entre Durandarte y Calisto, Belerma y Melíbea, el poeta y la tercera, que no carecen de posibilidades cómicas: deja entrever la posibilidad de considerar el romance como un texto-frontera, entre lo poético y lo teatral.

Sigamos con la exploración de las fronteras del *Romance de Durandarte* y de sus glosas, observando el entorno cancioneril de los mismos. Examinamos los datos que permiten apreciar el lugar ocupado por los textos romanceriles de Durandarte dentro de los cancioneros y pliegos que los han conservado hasta nosotros¹³. Con excepción del *Cancionero general* en sus dos impresiones de 1511 y 1514, las colecciones de textos no utilizan ningún criterio genérico para reunir los textos. Destaca otro criterio, el temático: se multiplican los textos amorios, entre las obras que preceden o siguen los romances de Durandarte y/o las glosas, La primera conclusión es que los romances de Durandarte participan de una *variatio* formal característica de la poesía de corte. La segunda es una invitación a leer el texto romanceril a la luz de las prácticas de corte que favorecieron su desarrollo. Domina la alternancia de textos fuentes y de su glosa, a la que es lícito añadir otra manifestación del gusto por la reescritura: « Ya desmayan mis servicios » [ID6338 V 2211], tres veces vecino de los textos romanceriles de Durandarte. Es relevante la presencia de poemas burlescos como el texto multilingüe [ID4091] que ostenta la forma de una ensalada jocosa, o la copla de Antón de Montoro [ID0283] quien, en forma de pregunta, plantea la problemática identificación de un miembro de la corte, que podríamos leer también como invitación a interrogar la naturaleza híbrida de los textos romanceriles de Durandarte, entre material épico-legendario serio y reescritura burlona.

La observación de los textos y contextos nos invita pues, por múltiples vías, a considerar el « Romance de Durandarte » y sus glosas como textos-frontera, entre la oralidad y la escritura, entre lo poético y lo teatral, entre la exaltación amoriosa y la distancia burlona, entre la fuente épica y su reescritura.

13. Observamos, de manera sistemática, los textos que preceden y siguen a los poemas romanceriles dentro de las transcripciones o ediciones. Para consultar los datos que fundamentan las conclusiones, contactar con virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr.

METAMORFOSIS DE UNA ESPADA

La particularidad del texto puede explicar, tal vez, que Michelle Débax no incluyera ninguna versión del texto en su *Romancero* (Débax, 1982), ni Mercedes Díaz Roig en *El Romancero viejo* (Díaz Roig, 1981). Se atrevió sin embargo María Cruz García de Enterría a introducirlo en su antología como texto 42, entre los llamados «Romances épico-literarios» (García de Enterría, 1987: 172-173)¹⁴. Lo que puede justificar la asociación del texto con lo épico, a pesar de ser un diálogo de desengaño amoroso, es el origen del personaje. Si le seguimos el rastro por los montes que separan Francia de la Península ibérica, damos con unos pocos versos conservados del *Cantar de Roncesvalles*, que es uno de los tres textos castellanos «genuinamente épicos» (Higashi, 2009: 33). Los versos conservados cantan la muerte de Roldán, sobrino de Carlomagno, y atribuyen al Emperador un discurso en el que recuerda el origen de la espada regalada a su sobrino Roldán:

Que ganase a Durandarte large;
 Ganéla de moros quando maté a Braymante,
 Dila a vos sobrino, con tal omenage
 Que con vuestras manos non la diésedes a nadi (Ed. Ramón Menéndez Pidal, 1917: vv. 57-60).

Durandarte es traducción de *Durendal*, nombre de la espada a la que Roldán, en el cantar epónimo, dirige numerosas quejas, después de intentar en vano quebrarla antes de morir, en la famosa y desastrosa «caza de Roncesvalles». Repetidas veces, exclama «E! Durendal» y hace de su arma un interlocutor directo: «Mult bon vassal vos ad lung tens tenue¹⁵». En ambos textos fuentes, Durandarte es sin lugar a dudas una espada, pero los héroes carolingios se dirigen a ella como si fuera humana, favoreciendo su personificación romanceril posterior. Además, no sería la primera metamorfosis de Durendal/Durandarte. El mismo nombre sería traducción de Roncesvalles¹⁶. Philippe Sénac recuerda que Carlomagno hablaba una lengua germánica y que las fuentes en latín o en árabe que cuentan sus aventuras peninsulares difieren en muchos aspectos (Sénac, 2002: 51-53), dejando espacios libres para la creación de leyendas, como la de Durandarte. El campo de batalla emblemático se hace, por vía de una traducción, fiel espada del caballero; a su vez, el arma ofensiva de Roldán, por medio de una sinécdoque, pasa a ser un dechado de caballería en papel y tinta: el enfrentamiento armado se hace, en el mismo movimiento, y usando la

14. La escasa presencia del «Romance de Durandarte» en las antologías se puede explicar por la difícil, para no decir imposible, clasificación del texto en una de las categorías tradicionales. De hecho, a los rasgos trobadorescos observados anteriormente, hace falta añadir el trasfondo de la épica carolingia, a su vez reescrita en clave particular.

15. La anáfora de «E! Durendal... » se repite en los cantos XLXXi, XLXXII y XLXXIII, en los versos 2304, 2316 y 2344. En dichos cantos, recuerda que «un vasallo muy bueno la ha tenido largo tiempo» (v. 2310), y llora Roldán al imaginar que su espada podría pasar a manos de musulmanes después de su muerte (v. 2335-36), antes de alabar nuevamente (v. 2344) su belleza (ed. Segre, 2003: 210 y ss.).

16. Ronces – valles tendría como traducción al flamenco *doorndaal* y al alemán *dornthal* o *dorntal*. La proximidad con *Durendal* es evidente y muestra cómo el mismo lugar de la muerte de Roldán está escrito en el nombre de su fiel apoyo, como la espada es arma «cargada de futuro».

metáfora habitual, una justa oral. No será casualidad la metamorfosis del caballero en cortesano, cuando el final de la Reconquista peninsular confirma la necesidad de una reconversión de los valores tradicionales de la caballería. Durandarte llega a ser, por anonomasia, la perfecta encarnación de la cortesía de su tiempo (Rodríguez Velasco, 1996: 317-318)¹⁷.

No terminan tan fácilmente los juegos onomásticos, sino que ofrecen nuevas combinaciones a las que invitan los juegos poéticos de reescritura, de glosa, de ensaladas. El examen de las variantes textuales del «Romance de Durandarte» da ocasión de notar que los personajes identificados no pueden coincidir con ninguna fuente escrita. Existió un tal Gaíferos, príncipe de Benavente, pero se cita en las crónicas de los años 878-881, un siglo después de la muerte de Roldán en Roncesvalles. Difícilmente podría haber seducido a la dama de un tal Durandarte, contemporáneo de Roldán, fallecido en 778. Dicha dama no se nombra en el texto estudiado, pero sí en otro episodio de la historia de sus amores con Durandarte: es Belerma. Ambos amantes desastrados ostentan nombres que dicen la muerte o la infertilidad, si se acepta el juego de la dislocación morfológica: el supuesto dechado de caballería Durandarte puede ser «Roncesvalles», o sea un desastre militar, o el que «dura en darte», como hombre que tarda en cumplir las promesas, que encarna el tiempo de la espera, como lo muestra la versión de [MP7] al confundir su nombre con la preposición «durante». Belerma a su vez puede ser la «Bella yerma», dama estéril que tampoco entregará ningún galardón. El simbolismo idealizante puede fácilmente invertirse, de la misma manera que la versión del pliego 17*RM-5 sustituye «amaste» por «mataste», revelando la crueldad de la dama, según tópicos cortesés, o su entrega carnal, con la consabida metáfora de la muerte para decir el orgasmo.

Si se estudia desde la perspectiva filológica/literaria, el texto nos muestra una clara filiación con la tradición de la épica francesa por los nombres de los personajes, tanto como por el tema amoroso de las parejas múltiples, Francia siendo el país donde todos los posibles amores se dan. Basta con recordar la aventura de Pitas Payas, pintor de Bretaña, en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, o de Pero Niño con Madama de Sérifontaine en *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games. El contexto caballeresco, imprescindible en la tradición cortés, se pinta con el pincel de la historia amorosa de ambos, al mencionar el servicio prestado en el pasado por el enamorado Durandarte: incluye un juego de abismado, ya que el presente romance evoca las «galas y envenciones» que pueden referirse nada menos que a los textos romanceriles que estamos estudiando. La voz femenina se encargaría de expresar la nostalgia de un tiempo pasado dentro de un romance que se ofrece en presente al público de la corte. La voz masculina de Durandarte es como espada que corta la ilusión del tiempo feliz restituido, condenando al desengaño. Como en las obras de J. Ruiz o de G. Díaz de Games, la historia amorosa es pretexto para plantear el enigma de la palabra y para jugar con las referencias del público. Cree conocer a Durandarte, pero es arma de doble filo, que corta tanto en el ideal caballeresco como en

17. El estudio del debate sobre la caballería en el siglo XV llevó a Jesús D. Rodríguez Velasco a una conclusión confirmada por el proceso de reorientación de las fuentes que observamos en el «Romance de Durandarte»: «Una guerra con héroe es la épica, y una épica modalizada es la caballería. La gran diferencia entre la realidad y la literatura, cualquier tipo de literatura que sea, es que la primera se manifiesta, mientras que la segunda se interpreta. La realidad de la literatura es potencial, y, aunque tiene siempre una representación de la realidad, la muestra en una proyección que casi siempre es de futuro».

las ilusiones cortesas; piensa identificar la voz femenina de las cantigas de amigo pero se desvía el objeto de los versos desde el amante hacia el «desamador». Tal vez la palabra clave sea «desconocido». Invita a no sentirse a gusto en unos senderos tantas veces practicados. El romance musicado, que cruza los cuatro primeros versos en versión polifónica, ilustra perfectamente lo mucho y poco que es el texto. Prefigura la inquietud de don Quijote cuando «palpa el lastimoso estado de los ideales caballerescos, reflejados por la decadencia de Durandarte y de Belerma» (Alonso Asenjo, 2000: 41).

CONCLUSIÓN

La exploración de las versiones antiguas conservadas del «Romance de Durandarte» y de sus glosas nos llevó a abarcar la complejidad de textos manuscritos, musicado, impresos e ilustrado. Considerar los textos en sus contextos, en sus variantes, nos abrió perspectivas de lectura que permiten escapar de la cueva sin salida de una lectura demasiado seria, limitada, que se olvidaría de una dimensión constante de la poesía cortesana: el juego. «Parece, pues, que antes y ahora cualquier proceso de transferencia textual es una desviación o reconstrucción consciente o inconsciente del texto» (Cátedra, 2001: 26). Fruto de una labor de reescritura múltiple, con el apoyo de la música y de la ilustración, el «Romance de Durandarte» consigue romper las fronteras entre oralidad y escritura, entre teatro y poesía, modelo caballeresco, tradición cortés y lírica popular. El resultado es un texto-frontera, híbrido, enriquecido de múltiples variantes, y capaz de cuestionar la tentación permanente del encierro en las sombras del pasado fantasmagórico de la caballería.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, Julio, «Quijote y romances: uso y funciones», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, ed. R. Beltrán, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2000.
- CATALÁN, Diego, «El romance: «Estase la gentil dama» », en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, X, *La Dama y el pastor*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977-78.
- Arte poética del romancero oral*, Siglo XXI de España Editores, Fundación Menéndez Pidal, Madrid, 1997.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Poesía de pasión en la Edad Media. El «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Semyr, Salamanca, 2001.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- , «Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*», *La Corónica*, 38.1 (fall 2009), pp. 191-210.
- DÉBAX, Michelle, *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *El Romancero viejo*, Cátedra, Madrid, 1981.
- DUMANOIR, Virginie, «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74 (1998), pp. 45-64.

VIRGINIE DUMANOIR

- Le Romancero courtois*, PUR, Rennes, 2003.
- «Romancero», en *Dictionnaire des Littératures hispaniques. Espagne et Amérique latine*, ed. J. Bonells, Bouquins-Robert Laffont, Paris, 2009, pp. 1270-1271.
- DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 1990-1991.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Romancero viejo*, Castalia, Madrid, 1987.
- HIGASHI, Alejandro, «La épica española en sus manuscritos», en *Los códices literarios de la Edad Media*, P. M. Cátedra, Cilengua, Gráficas Cervantes, Salamanca, 2009, pp. 31-53.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *Revista de Filología Española*, 4 (1917), pp. 105-204.
- Flor nueva de romances viejos*, Austral, 1938.
- Romancero Hispánico*, t. 1, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, « El *Cancionero de Baena* como fuente historiográfica de la Baja Edad Media castellana: el ejemplo de Ruy López Dávalos », en *Cancionero de Baena, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, In memoriam Manuel Alvar, ed. 333 Jesús L. Serrano Reyes, M.I. Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, pp. 293-333.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media », en *Epos*, V (1989), p. 141-163.
- RICO, Francisco, *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Junta de Castilla y León, Artes Gráficas, 1996.
- SEGRE, Cesare (ed.), *La chanson de Roland*, Droz, Paris, 2003.
- SÉNAC, Philippe, *Les carolingiens et Al-Andalus (VIIIe-IXe siècles)*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002.
- VALCÁRCEL, Carmen, «Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos xv y xvi», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. V. Dumanoir, Casa de Velázquez, Madrid, 2003, pp. 93-106.