

«Durandarte y Belerma» en el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio

CATHERINE SORIANO del CASTILLO

En el curioso manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio, citado en relación con Cayrasco de Figueroa por Cioranescu y, al albergar temas ariostesos, por Maxime Chevalier, encontramos una glosa y un romance de argumentación carolingia que ofrecen interés dentro de una tradición romanceril¹.

Ambos desarrollan el tema de «Durandarte y Belerma» y, según el citado manuscrito, aparecen así:

ROMANCE DE DURANDARTE

—glosa—

I	Por pago de sus dolores al último fin llegado, de la ventura olvidado como el que en armas y amores fue solo el más desdichado;	1 5
II	Vengado de muy mal arte en él por maner estraña <i>fortuna y amor su saña,</i> sin deelararse en qué parte, muerto yace Durandarte al pie de una alta montaña.	 10
III	Las armas rotas, falsadas, estaua el firme amador tal que verle era dolor; las carnes despedaçadas y el alma muerta de amor.	 15

1. Cfr. A. Cioranescu: *Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos.* (Las Palmas: Anuario de Estudios Atlánticos, 1957) y Maxime Chevalier: *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1968); así como Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI*, II (Madrid: Cátedra, 1987). Una descripción del manuscrito la ofrecen Yolanda Clemente San Román y M.^a Dolores Cigüeña Beccaria en *Revista de Filología Románica*.

IV	Murió tan como valiente, pues muerto viue su fama y así, la tierra por cama, estaua el cuerpo presente tendido cabe una fuente al pie de una verde aya.	20
V	Al rrededor de la qual diuersas aves aujia haciendo mucha armonía, como en prodigio y señal del triste fin que sabía.	25
VI	Contando sus heçhos dignos haciendo arroyos su cara, con mill suspiros continos lloráuale Montesinos que a su muerte se allara.	30
VII	Era tan estraño el duelo y su dolor tan cruel que fuera rremedio dél y verdadero consuelo poder acauar con él.	35
VIII	El corazón le atraujiesa y así se lastima y llaga, que con no saber qué haga aunque de llorar no cesa haciéndole está la fuesa con una pequeña daga.	40
IX	Tal era su llanto çierto que quien de verlo escribiera determinar no supiera, viendo al vivo y viendo al muerto, de quién más lastima ubiera.	45
X	Estaua entre si pensando en su muerte azelerada y con el alma angustiada, tristemente lamentando, el yelmo le está quitando, desçiniéndole la espada.	50
XI	Mil veçes desfalleçía de sus fuerças naturales, viéndole las armas tales q/ue/ con ellas pareçía ser las eridas mortales.	55
XII	Aquel que en grandes sos treçhos a los muertos animaba, entonces se desmayaba	60

	y, buelto a contar sus heçhos, desarmábale los pechos y el coraçón le sacaba.	65
XIII	Lo qual haçiendo caýa amortecido sobre él que, como tocaba en él lo que en su carne rompía, lloraba en el alma dél.	70
XIV	Mas la flaca mano enferma que en ver el coraçón para, se parte donde ebitara del hado dél cierto yerma para llevarlo a Velerma como él se lo rrogaba.	75
XV	Aunque para lo hazer, según su mucha piedad, ubiera dificultad si no le diera poder la fuerça de la amistad;	80
XVI	Pues de tal fuerça forçado, heçha experiençia tan braua, como el coraçón miraba, del suyo y fuerças priuado, aujiéndoselo sacado su rostro al suyo juntaba;	85
XVII	Tales estremos haçiendo que doblauan sus tristeças contando sus gentilezas, loando y encareçiendo sus haçañas y proeças.	90
XVIII	Su fee y constancia ensalçando, mártir de amor le llamaba, lo qual con él rraçonaba callando de cuándo en cuándo, tan grauemente llorando quen lágrimas se bañaba.	95
XIX	Con el graue sentimiento de ver su fin desastrado, teniendo el cuerpo abraçado, besaba el rostro sangriento de las heridas hinçhado;	100
XX	Y como el mortal color el rostro desfiguraba, tinto el suelo alrededor, dando gritos de dolor mill veçes se traspasaba.	105

XXI	Obraua el dolor esquibo en él con tanta violençia q/ue/ sí era de gran prudенçia quien entre el muerto y el biuo no juzgara diferençia.	110
XXII	Que como se amortecía eso que en tornar tardaba, tanto como él muerto estaua; y luego quen sí boluía tales palabras hablaua:	115
XXIII	«¡Primo, por felice suerte ternía en esta partida, vista tu fin dolorida, poder si quiçe en la muerte como lo hiçe en la vida;	120
XXIV	Y pues la tuya fue parte de acá merecer la palma, para q/ue/ allá triumphe en calma —ya que la muerte no es parte—, Durandarte, Durandarte, Dios perdone la tu alma.	125
XXV	El tenga della memoria y la halle justa y buena, porq/ue/ de virtudes llena mereçia rreynar en gloria como acá a rreynado en pena.	130
XXVI	Tu cuerpo, de sangre inmundo, a quien muerte tiene arraya, su debido lugar aya por venefiçio segundo, y a mí saque deste mundo para que contigo vaya!». ²	135 140

BELERMA LLORA LA MUERTE DE DURANDARTE³

1	Sobre el coraçón difunto Velerma estaua llorando lágrimas de roja sangre
---	--

2. Esta glosa aparecc en los fols. 108r-109v (a dos columnas) del manuscrito II-2803 de Cayrasco de Figueroa titulado *Poesías Varias* que se encuentra en la Biblioteca de Palacio (Madrid).

3. Este romance aparece, sin titulo, en los fols. 153v-154r del manuscrito de Cayrasco. El v.22 está cortado al comienzo del folio 154r, por lo que su lectura es imposible y hemos preferido omitirlo.

5 que las de agua hicieron cabo;
de mesarse la melena
el cabello enerizado,
las manos hechas un ñudo
y el cuerpo todo temblando,
quando vido el coraçón
10 Velerma le está mirando:
de nuebas gotas de sangre
estaua todo bañado;
como aquel que está delante
su propia muerte mirando,
15 con el rostro entristeçido
la triste le está hablando:
—«¡Coraçón de mi señor
Durandarte el estimado,
quien os trajo ante mis ojos
20 tanta crueldad husando,
yo os lo agradezco, señor,
.....
que coraçón que fue mío
justo es que venga a mis manos!».
25 Y diziendo estas palabras
la color se le ha rrobado;
y así se quedó Velerma
vençida de un gran desmayo.⁴

Nos ocuparemos en primer lugar de la glosa del mencionado «Romance de Durandarte». Y para ello es necesario establecer un criterio que nos permita distinguir qué tipo de glosa es la que encontramos en el manuscrito de Cayrasco y cuál es su significación literaria.

En todo manual de métrica se considera como función de la glosa el «glosar» en estrofas un texto ajeno ya existente, mediante su interpretación, paráfrasis o amplificación, por lo general, verso por verso; cada glosa consta, por tanto, de un TEMA (o «texto») y de las distintas estrofas de la interpretación, que constituyen la GLOSA propiamente dicha⁵.

Uno de los principales estudiosos de la glosa, que dedica una especial atención a la española, Hans Janner⁶, considera que en España las glosas de romances florecieron durante el siglo XVI (algunas incluso con carácter obsceno); a lo largo de los Siglos de Oro coexisten con otra variedad de glosa de tipo largo cuyo tema es el amor cortesano. Janner destaca como elemento característico de estas glosas de tipo largo —a la que parece pertenecer la de Durandarte—, su carencia

4. Normas de transcripción: Hemos conservado la grafía antigua, pero con acentuación y puntuación modernas. Asimismo, hemos preferido desarrollar las abreviaturas. Los nombres propios aparecen todos con mayúscula. Del mismo modo se imponía la necesidad de separar con criterios modernos algunas palabras que en el manuscrito aparecían unidas.

5. Cfr. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1970) págs. 330-339.

6. Cfr. Hans Janner: «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», en *Revista de Filología Española*, 28 (1943), págs. 181-232.

de brío poético; del mismo modo que se evidencia también cierto tono didáctico o moralizante, pues en estos casos «la glosa de una poesía significa una meditación filosófica y religiosa y —como última finalidad— la edificación del lector de la glosa». ⁷

Con respecto a las glosas de los romances en particular, cabría establecer una distinción cronológica: las anteriores a 1500 suelen tener como tema romances de asunto amoroso, mientras que las posteriores a esa fecha desarrollan leyendas y relatos maravillosos de la literatura medieval. La glosa es entendida como una «aclaración histórica», convirtiéndose en «la ampliación y el adorno poético de acontecimientos cumbres de la Historia que el romance erudito relató breve y sucintamente». ⁸

Siempre según Janner, las primeras estrofas suelen ser de una calidad infinitamente superior a la de las últimas, pues el autor se cansa a medida que desarrolla el tema «y en lugar de la sensibilidad es el entendimiento el que va tomando la dirección de la trama; y, hacia el final de la glosa, reduce (...) la acción en mero asunto psicológico e incurre en descripciones intrascendentes de acciones secundarias y explicaciones pseudoeruditas». ⁹

En general, la glosa viene a caracterizarse como poesía de la vida social de la época; no es inmediata, lírica y espontánea, sino reflexiva e intelectual.

Janner destaca, desde un punto de vista formal, que el verso utilizado suele ser el octosílabo, la rima es consonante y se verifica en casi todos los casos una fuerte tendencia a la isometría. ¹⁰

Hacia 1580 comenzó la decadencia de este tipo de glosa larga. En el siglo XVII se extinguirá definitivamente.

Pues bien, si aplicamos las características formales subrayadas por Janner a la glosa de Durandarte, observamos:

- a) que es de tipo largo y de asunto romanceril, con lo cual es muy posible fecharla hacia la *segunda mitad del siglo XVI*, teniendo en cuenta también que desarrolla un argumento novelesco medieval;
- b) que funciona como una *AMPLIFICATIO* (adorno poético) del viejo romance —como veremos más adelante—;
- c) que el desarrollo de la glosa decrece en calidad poética en los versos finales, dado su *contenido reflexivo e intelectual*;
- d) que cumple los requisitos métricos de uso del *octosílabo*, *rima consonante* e *isometría*.

Quizá sea importante destacar ya otro elemento del que habla Janner en su estudio: la principal fuerza aglutinante de la glosa es la *ANTÍTESIS*. ¹¹ Sobre todo, la que surge espontáneamente de la dificultad que representa para un autor culto la reelaboración de una materia popular.

Tomemos como ejemplo la estrofa segunda de nuestra glosa: los cuatro versos

7. H. Janner, art. cit., pág. 196.

8. H. Janner, art. cit., pág. 201.

9. H. Janner, art. cit., pág. 202.

10. R. Baehr, *ob. cit.*, págs. 335 y 338.

11. H. Janner, art. cit., pág. 190.

que introduce como «glosa» el autor culto (con una complicada sintaxis y un significado ambiguo), contrastan fuertemente con los dos versos del «tema» glosado, sin hipébaton ni anfibología, pero cargados de intensidad poética. Veámoslo:

«Glosa» (culto)

Vengado de muy mal arte
en él por manera estraña
II fortuna y amor su saña,
sin deelararse en qué parte,

«Tema» (romance)
MUERTO YACE DURANDARTE
AL PIE DE UNA ALTA MONTAÑA.

La composición que aparece en el manuscrito como «Romance de Durandarte. Glosa», evidentemente no es un romance. Ahora bien ¿qué tipo de armazón recubre la pieza? ¿Como se engarzan «glosa» y «tema»?

La disposición estrófica no deja de ser interesante: todas las ESTROFAS PARES (y un inmejorable ejemplo es la número II, que acabamos de citar) constan de seis versos y en ellas siempre se desarrolla el «TEMA»; su estructura es 8a 8b 8 b 8a 8A 8B, recogiénose en los dos versos finales los glosados del romance viejo, así como los motivos centrales tradicionales de los que más adelante hablaremos. Las ESTROFAS IMPARES constan de cinco versos, también octosilábicos, pero con rima abbab (lo cual nos lleva al ámbito de la poesía de cancionero, en relación con la copla real castellana¹², en concreto con la variante introducida ya muy entrado el siglo XVI: la quintilla 8a 8b 8b 8a 8b, hecho que tal vez confirme nuestra primera intuición acerca de la posible datación del poema); en las estrofas impares nunca aparece el «tema» o texto glosado, ya que funcionan como mero ELEMENTO CONECTOR.

Se podría pensar que el autor era un poeta de cancionero, si consideramos la influencia de la copla real en la glosa, así como la aparición de expresiones del tipo «firme amador», «mártir de amor», «de tal fuerza forçado»... típicas del lenguaje de los poetas cancioneriles. Bien pudo escribirse entre 1570-80, en el periodo que precedió inmediatamente a la descomposición del género, cuando ya los términos «fortuna y amor» o «armas y amores» —de plena significación renacentista culta— han contaminado los géneros denominados populares¹³.

En cuanto al contenido temático de esta glosa, que bien puede relacionarse con el *ciclo carolingio*¹⁴, la historia cuenta cómo Durandarte (héroe creado por la tradición romanceril española y al que se otorga el nombre de la espada de Rol-

12. R. Baehr, *ob. cit.*, págs. 297-98.

13. M. Chevalier (*ob. cit.*) relaciona esta expresión con el tan conocido verso de Ariosto con el que comienza su poema *Orlando furioso*: «La donne, i cavalier, le arme, gli amori...». Pero también cantaba a las armas y amores Jean Renart en su *Roman de Guillaume de Dole* (1228), donde dice:

«Il conte d'armes et d'amors et chante d'ambedues ensemble»... (vv. 24-25) Cfr. Carlos Alvar: «Algunos aspectos de la lírica medieval: El caso de la *Belle Aeliz*», en *Symposium in honorem profesor Martín de Riquer* (Barcelona: Quaderns Cremà, 1984).

14. Si bien Giuseppe di Stefano en su *Romancero* (Madrid: Narcea, 1978) incluye un ro-

dán —Durindana o Durandarte—, mediante una curiosa personalización) es herido de muerte en la batalla que libra el emperador Carlomagno en Roncesvalles contra los árabes de Al-Ándalus; su primo, Montesinos, será el encargado de cumplir su última voluntad: arrancarle el corazón en cuanto muera y llevarlo en testimonio de su amor a su amada Belerma (quien, según algunas versiones, lo ha traicionado con Gaiferos).

Considerando la glosa en relación con el ciclo carolingio, no ha de extrañar que abunden ciertos pasajes descriptivos en los que el autor se recrea en la expresión formulística de toda una serie de escenas de dolor y llanto evocadas a través de la alternancia de tiempos presentes e imperfectos de indicativo¹⁵. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en las estrofas III y VIII de nuestra glosa; concretamente, en los siguientes versos:

- | | |
|------|---|
| III | «las carnes despedaçadas» (v. 4). |
| VIII | «El corazón le atraujiesa» (v. 38). |
| XIX | «besaba el rostro sangriento» (v. 102). |

Y en especial la fórmula «Que era dolor de mirar», muy productiva en los romances carolingios, y que aquí aparece como «tal que verle era dolor» (III, v. 3). En cuanto a la combinación de presentes e imperfectos para lograr la ambientación dramática, es evidente que nuestro anónimo autor conocía a la perfección los mecanismos de esta técnica.

Otras fórmulas propias del lenguaje del Romancero incorporadas a la glosa del romance de Durandarte serían:

- «Estaua entre sí pensando» (X, v. 49), INTRODUCCIÓN A LA ACCIÓN (general).
- «tales palabras hablaba» (XXII, v. 123), INTRODUCCIÓN AL DIÁLOGO.

Aunque es evidente la imposición de modelos cultos, con lo que dichas fórmulas son relativamente escasas¹⁶.

En cuanto a la tipología romance escena/romance diálogo, siguiendo a G. Di Stefano¹⁷, me inclino a considerar que nuestro poeta intentó fusionar en su glosa ambas posibilidades. Como romance-escena, ofrece una acción evocada a través de presentes (continuos, por lo general: «haciéndole está la fucsa», «el yelmo le está quitando»...), de modo que el receptor se le represente la historia en su mismo estar haciéndose, enfocada desde la perspectiva que mejor se presta para hacer del público un testigo y un espectador, más que el destinatario de un cuento. En este sentido, es importante también la función del ex abrupto (comienzo del poema «in medias red»): encontramos una dinámica introducción narrativa en el primer ver-

mance de Durandarte entre los novelescos y trovadorescos y no en el grupo de los carolingios.

15. Cfr. J. Szertics: *Tiempo y verbo en el Romancero Viejo* (Madrid: Gredos, 1967), págs. 58 y 59.

16. G. di Stefano, *ob. cit.*, pág. 32, nota 14. Un riguroso análisis de este aspecto en R. House Webber: «Formulistic Diction in the Spanish Ballad» en *University of California Publications in Modern Philologie*, 34, 2 (1951), págs. 175-277.

17. G. di Stefano, *ob. cit.*, pág. 24.

so, «Por pago de sus dolores». No obstante, al ser el diálogo la estructura expresiva fundamental del romancero, el autor de la glosa del manuscrito de Cayrasco no duda en incorporarlo a su composición para explicar directamente los móviles de la escena dramatizada; aunque en este caso tal intento quede frustrado, a causa del desarrollo redundante del tema a lo largo de las XXII primeras estrofas, de modo que el diálogo cumple únicamente una función expresiva (sentimiento de Montesinos ante el cadáver de su primo al que debe arrancar el corazón). Finalmente, se consigue un cierto éxito mediante el fragmentismo, a través de una suspensión de la acción del relato¹⁸.

En cuanto a la estructura temática y narrativa de la flosa, podría interpretarse como tripartita:

a) *Estrofas I-XVIII*. Escena central, con inserción de elementos glosados tradicionales al final de cada estrofa par. Empleo de una técnica cinematográfica en las primeras estrofas, descriptivas y de «tempo» lento. Es una perfecta amplificación retórica del asunto del romance original.

b) *Estrofas XIX-XXII*. Cada estrofa funciona como «elemento bisagra», poniendo en relación el núcleo temático del principio con el expresivo final.

c) *Estrofas XXIII-XXVI*. Estilo directo de elevado tono exclamativo-admirativo que consigue expresar la hondura del dolor de Montesinos, hasta ese momento limitado a una dramática mímica gestual.

Pero ¿cuáles son las raíces de la tradición romanceril del ciclo de Durandarte? ¿Qué pudo servir como base a nuestro anónimo autor para componer su glosa?

La secuencia central parte del viejo tema de «Durandarte envía su corazón a Belerma», procedente del romance viejo que comienza «O Belerma, O Belerma/ por mi mal fuiste engendada». El desarrollo de la glosa se localiza a partir de los versos 45-64 de la citada composición («O Belerma, O Belerma») del *Cancionero de Romances de Amberes*:

45 Muerto yace Durandarte
Al pie de una alta montaña:
Llorábalo Montesinos,
Que a su muerte se hallara:
Quitándole está el almete,
50 Desciéndole el espada;
Hácele la sepultura
Con una pequeña daga:
Sacábale el corazón,
Como él se lo jurara,
55 Para llevarlo a Belerma,
Como allí se lo mandara.
Las palabras que le dice
De allá le salen del alma:
—¡Oh mi primo Durandarte!
60 ¡Primo mío de mi alma!
¡Espada nunca vencida!
¡Esfuerzo do esfuerzo estaba!

18. *Ibidem*, págs. 24-27.

¡Quien a vos mató, mi primo,
No sé por qué me dejara!¹⁹

Sin embargo, el autor de la glosa abandona esta versión e incorpora elementos de otro romance del mismo ciclo: se trata del poema anónimo titulado «Montesinos, después de sacarle el corazón, sepulta a Durandarte», que aparece recogido en la *Floresta de varios Romances*, y que comienza así:

1 Muerto yace Durandarte
Debajo una verde haya;
Con él está Montesinos,
Que en la su muerte se halla.
5 Haciéndole está la fosa
Con una pequeña daga;
Quitándole está el almete,
Desciñéndole la espada;
Por el costado siniestro
10 El corazón le sacara.²⁰

Y aún incorpora nuevos materiales a través de una versión que, curiosamente, también recoge Timoneda en su *Rosa de amores*, donde hay un poema anónimo que insiste en el mismo desarrollo del argumento:

1 Muerto yace Durandarte
Al pie de una verde haya;
Con él está Montesinos,
Que en la su muerte se halla.
5 Haciéndole está la huesa
Con la punta de su daga,
El arnés le está quitando,
El pecho le desarmaba;
Por el siniestro costado
10 El corazón le sacaba.
Envolvióle en un cendal,
De mirarlo no cesaba:
Con palabras dolorosas
La vista solemnizaba.
15 —¡Corazón el más valiente
Que en la Francia ciñó espada,
Agora seréis llevado
Adonde Belerma estaba!
Use clemencia en la muerte,
20 Pues en vida la negaba

19. Cfr. Agustín Durán: *Romancero General* (Madrid: Atlas, 1945), pág. 260, donde aparece este poema con el n.º 387; tomado del Anónimo *Cancionero de Romances* de Amberes (1550), editado por Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia, 1967).

20. Cfr. A. Durán, *ob. cit.*, pág. 261, n.º 389; y la *Floresta de varios Romances* en ed. de A. Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia, 1970).

¡Si vuestra muerte le duele,
Dichósa será la paga!—. ²¹

Cabe destacar como elemento común a las tres versiones un evidente espíritu sintético (propio, por otra parte, del Romancero Viejo), frente al pretencioso y pormenorizado desarrollo del tema en la glosa —más cercana quizá a la estética barroca—.

Estableceremos a continuación los principales puntos de contacto de los romances citados con la glosa del manuscrito de Cayrasco:

a) El desarrollo de la secuencia «Muerto yace Durandarte/al pie | debajo | de...», con las variantes del «haya» y la «montaña» —que en su momento analizaremos—.

b) La aparición de Montesinos «Que a su muerte se hallara», eje del dramatismo escénico del poema.

c) La descripción pormenorizada de los actos de Montesinos: desarma el cadáver de su primo (almete, espada, arnés, yelmo), para después hacerle la fosa ayudado por una «pequeña daga».

d) La indicación, implícita o explícita, de la necesidad de cumplir la última voluntad del fallecido: llevar su corazón ante su amada en testimonio de fidelidad amorosa más allá de la muerte.

e) El «planctus», más o menos extenso, de Montesinos ante el cadáver de Durandarte. Es interesante destacar que en cada caso se procede a una determinada valoración de las virtudes del héroe:

- la militar, en el *Cancionero* de Amberes.
- la amorosa (cortesana), en la *Rosa de amores*.
- la religiosa, en la glosa de nuestro manuscrito (pues se insiste constantemente en la necesidad de «merecer la palma», «rreynar en gloria», etc.).

Trazada la estructura argumental común a todas las versiones, veamos cuál puede ser la originalidad del autor de nuestra glosa.

En primer lugar, intensifica la sensación de REALISMO en pasajes como aquel en que describe cómo Montesinos «desarmábale los pechos/y el corazón le sacaba» (vv. 64-65), pues nos hace representarnos con toda crudeza el momento en que extrae del cadáver de Durandarte su víscera cardíaca aún caliente y tal vez palpitante; más adelante dirá incluso que «aujiéndoselo sacado/su rostro al suyo juntaba» (vv. 86-87), intensificando la cruenta ambientación del relato. Por otra parte, en toda la glosa se observa como procedimiento retórico la repetitio de la palabra «corazón», plena de connotaciones líricas y dramáticas en todo el ciclo carolingio.

Como nota al margen, es curioso destacar el hecho de que Cervantes haya citado un romance del ciclo de Durandarte en su *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615), romance que dice así:

«¡Oh mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto

21. Cfr. A. Durán, *ob. cit.*, pág. 261, n.º 390.

y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomelo del pecho
ya con puñal, ya con daga». ²²

con evidente matiz cómico en los últimos versos, donde parece aludir a las polémicas variantes recogidas en las distintas versiones del ciclo de Durandarte. Evidentemente, nos encontramos con un nuevo caso de contaminación, pues el poema citado por Cervantes con toda seguridad fue recogido de una versión ya contaminada ²³.

En cuanto a la tradición oral, surgieron pronto dos ramas, la asturiana y la andaluza, si bien en ambos casos los romances cantados que hoy conservamos fueron incrementados por varios poetas del Romancero Nuevo y sucesivos editores de antologías romanceriles de finales de la Edad de Oro. En la tradición asturiana (localizada en las aldeas «conqueiras» del alto Ibias), los romances comienzan con la secuencia del encargo del caballero malherido a Montesinos:

«Caminaba Montesinos por una verde montaña,
con su fusilín al hombro como aquel que va de caza,
y encontrara a un hombre muerto al pie de una verde faya.
No conoce el caballero por mucho que lo repara,
que le conturban la vista las cintas de la celada.
Y se tiró del caballo y le descubrió la cara.
—¡Oh mi amigo Montesinos, mal nos fue en esta batalla,
que mataron a Guarín, capitán de nuestra escuadra!
Me sacas el corazón por la más pequeña llaga,
y lo llevas al Paraíso a donde Guillerma estaba,
y de mi parte le dices estas siguientes palabras:
«El que muerto se lo umbía vivo no se lo negara!» ²⁴

Es evidente una primera y sustancial diferencia con nuestra glosa (a pesar de que mantiene los motivos de la montaña, el haya y la petición cruenta del caballero moribundo): en la composición anónima del manuscrito de Cayrasco se ha suprimido la secuencia inicial de la paulatina aparición del caballero Montesinos en busca de Durandarte —quien en la versión asturiana se representa como amigo, no como primo de Durandarte—. Quizá por tratarse de un episodio ya harto conocido por el público, en nuestra glosa se va a suprimir del mismo modo el diálogo del protagonista con su primo explicándole su bárbara petición final.

En la tradición andaluza se desarrolla también el tema central de la manda del corazón, pero incidiendo ya sobre dos motivos comunes a nuestra glosa:

«Por el reguero de la sangre Montesinos se guiaba.
Él ha escuchado una voz, parece que le llamaba:

22. Cfr. la edición de Rodríguez-Marín de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Atlas, 1947), parte II, tomo V, cap. XXIII; ver nota 10 en págs. 170 y 171.

23. Cfr. la edición de Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1975), págs. 750 y 751.

24. Cfr. Diego Catalán: *Catálogo General del Romancero* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984), págs. 40 y 41.

—«¡Primo, primo Montesinos, mal nos fue en esta batalla,
aquí murió Oliveros el marido de doña Leonarda,
en ella ha muerto Rondán escuadrillero de una escuadra,
yo estoy herido de muerte que me duele hasta el alma.
Asín que me veas muerto, muerto que no tenga habla,
sácame del corazón con esta pequeña daga
y se lo dais a Belerma a mi linda enamorada,
ya que ella lo niegue en muerte y en via no me lo negara,
y me des sepultura al pie de ese árbol de haya».²⁵

Esta secuencia está en relación con otras dos versiones, basadas en el romance del ciclo de Tortajada —y del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez—, «Por la parte donde vido/más sangrienta la batalla».²⁶

En resumen, tanto en Asturias como en Andalucía se recuerda una misma fábula de «Durandarte envía su corazón a Belerma», y en ella han quedado integrados los romances satélites creados antiguamente en torno al tema.²⁷

A continuación intentaremos sintetizar la diversificación de los motivos tradicionales del ciclo de Durandarte:

LUGAR DONDE YACE EL MORIBUNDO	SUS ARMAS	LA DAGA: Sepultarlo/Sacar Para sepultarlo corazón
El haya alta montaña	Almete y espada	
<i>Floresta Cancionero</i>	<i>Floresta</i>	<i>Floresta</i>
<i>Rosa de amores</i>	<i>Cancionero</i> de A.	<i>Rosa...</i>
<i>Romancero hdo.</i>		Rom. hdo.
Trad. asturiana	yelmo y espada	<i>Canc. Amberes</i>
Trad. andaluza		GLOSA
GLOSA	GLOSA	
	el arnés	
	<i>Rosa de amores</i>	Tradición andaluza

Como vemos, nuestra glosa funde los dos motivos del «haya» y de la «alta montaña» como lugar en el que yace Durandarte; y lo hace de manera verosímil y artística: el punto de vista es el de un espectador imaginario, quien —mediante una técnica cinematográfica— iría acercándose lentamente al escenario de los hechos; en la distancia, apenas puede distinguir que todo ocurre «al pie de una alta montaña»; cuando consigue aproximarse, reconoce con claridad el cuerpo de Durandarte «tendido cabe una fuente/al pie de una verde haya».

Una curiosa variante léxica la encontramos en la preferencia de nuestro autor por el vocablo «yelmo» frente al germanismo «almete» (común a las versiones del *Cancionero* de Amberes y de la *Floresta*). Martín de Riquer²⁸ considera el yelmo como un casco propio de torneos y justas e inadecuado en una batalla campal — como la que se supone que ha librado Durandarte contra los árabes—. Fuera de

25. *Ibidem*, págs. 42 y 43.

26. Cfr. A. Durán, *ob. cit.*, pág. 259, n.º 386.

27. Cfr. D. Catalán, *ob. cit.*, pág. 43.

28. Cfr. la edición de la obra de Joanot Martorell: *Tirant lo Blanc* (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), tomo IV, pág. 225; véase nota 20.

esta precisión histórica, puede que sea una cuestión más necesitada de un estudio lingüístico que de una simple nota literaria.

En cuanto al motivo de la daga para excavar la sepultura del muerto (a lo que siempre podríamos objetar que es mero argumento poético), el poeta de nuestra glosa sigue muy de cerca la tradición de todas las versiones recogidas; lo único importante quizá sea destacar que tan sólo en las variantes andaluzas se menciona la daga como instrumento con el que Montesinos extrae el corazón del héroe muerto.

Respecto a los personajes, es importante comentar la evidente pérdida de protagonismo de Durandarte con respecto a Montesinos. En la versión del *Cancionero de Romances* de Amberes (1550), el romance aparece claramente dividido en dos partes: la primera desarrolla el largo parlamento de Durandarte antes de morir, incluyendo la petición que hace a su primo para que lleve su corazón a Belerma; en la segunda, Montesinos interviene ya directamente, al tiempo que se interpola una descripción del lugar donde yace el cadáver del héroe; no obstante, el gran protagonista es Durandarte, cuyo dramático final conmueve al receptor-oyente. En la *Floresta*, en Timoneda y en nuestra glosa se parte de este segundo momento narrativo que destacábamos en la versión amberina: es decir, la descripción física de la escena de los trágicos acontecimientos y el llanto de Montesinos (aunque el poema del manuscrito de Cayrasco no incluye el tercer episodio, la marcha de Montesinos a París y su encuentro allí con Belerma, que sí recogen la *Floresta* y Timoneda). El protagonismo de Montesinos se va imponiendo paulatinamente hasta adquirir un desarrollo casi redundante en la glosa que nos ocupa, donde Durandarte es un simple despojo humano, un cadáver insensible, un cuerpo mutilado ante el que reiterativamente se conmueve y se lamenta su desesperado primo. Montesinos es ya un actor acabado que no se resigna a abandonar la escena y que, a fuerza de matizarlo, destroza su propio personaje.

Sin embargo, no sólo Montesinos se impone en el poema. También el glosador, el autor, ha robado parte de la vida literaria de Durandarte. En nuestra glosa, de las veintiséis estrofas, veintidós son absorbidas por la persona del narrador, quien únicamente deja expresarse a su criatura en las cuatro últimas estrofas —y con bastante poco acierto, pues resulta harto sorprendente un parlamento tan cristiano y retórico en un momento tan desgarrador—.

* * *

El romance de Belerma (folios 153 v.-154 r. del manuscrito de Cayrasco) aparece sin título, aunque es indiscutible su pertenencia al desarrollo del episodio «Belerma llora la muerte de Durandarte», incluido en el ciclo carolingio del argumento de «Durandarte y Berlema», que constaba de las siguientes secuencias temáticas:

- a) Montesinos busca a Durandarte en la batalla (del que es buen ejemplo el de Lucas Rodríguez «Por la parte donde vido más sangrienta la batalla»²⁹).
- b) Durandarte, moribundo, recomienda a Montesinos que lleve su corazón a Belerma (como encontramos en la versión amberina del *Cancionero de Romances*).

29. Véase nota 27.

- c) Montesinos, después de sacarle el corazón, sepulta a Durandarte (versiones de la *Floresta*, de Timoneda y de nuestra glosa).
- d) Belerma recibe nuevas de la muerte de Durandarte.
- e) Belerma llora la muerte de Durandarte³⁰.

Quizá pudiéramos pensar que, con el paso del tiempo —pues el manuscrito de Cayrasco data del siglo XVII— sólo sobrevivieron determinados episodios, en los que el público sintetizaba la historia de Durandarte y Belerma: el llanto y la demanda de Montesinos ante el cadáver de su primo y la promesa cumplida de llevar el corazón del fiel amorador ante Belerma, que muere al recibir la noticia.

Nuestro romance es absolutamente regular, desde el punto de vista métrico, con rima asonante en á-ó. Formalmente, encontramos rasgos que nos permiten relacionarlo con el ciclo carolingio: así, la complacencia en la descripción de escenas de dolor y llanto que observamos en los doce primeros versos de la composición. Del mismo modo, aparecen las consabidas fórmulas de introducción a la acción («quando vido el corazón, v. 9) o al diálogo («la triste le está hablando», v. 16; «Y diziendo estas palabras», v. 25).

Nos encontramos nuevamente ante un tipo de variedad del romance-escena en el que se utiliza el estilo directo para matizar el climax emocional del poema: Belerma queda libre para expresar su dolor, logrando así una mayor identificación del oyente con la criatura de ficción.

En cuanto a la morfología verbal, hay un claro predominio de los tiempos imperfectos de indicativo —y no sólo para asegurar la asonancia al final del verso par, como ocurre en no pocos casos³¹—, sino con un empuje idealizador que tiende a proyectar cosas y hechos fuera del tiempo en zonas de irrealidad, como envueltas en niebla³². Y todos son tiempos continuos, tanto los imperfectos como los presentes («está mirando»...«está hablando»...), incorporando un efecto de proximidad del lector a la tragedia de una criatura literaria cuyo sufrimiento es absolutamente real.

Este romance de Belerma nos remite a una versión que del mismo episodio da Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado*, donde dice:

- 1 «Sobre el corazón difunto
 Belerma estaba llorando
 Lágrimas de roja sangre,
 Que las de agua hicieron cabo.
- 5 El cabello de oro fino
 De mesarle enerizado,
 Las manos hechas un ñudo,
 El cuerpo todo templado.
 Cuando vido el corazón,
- 10 Estando en él contemplando,
 De nuevas gotas de sangre
 Estaba todo bañado.

30. Cabría considerar como «punto cero» del que arrancan todos los episodios el resumo bajo el epígrafe «Durandarte ofendido de su dama», con importante desarrollo en un romance del *Cancionero...* de Amberes, glosado por Soria en las coplas del *Cancionero general* (1511) que dicen: «Dolor del tiempo perdido...». Véase A. Durán, *ob. cit.*, pág. 259.

31. Cfr. G. di Stefano, *ob. cit.*, pág. 39.

32. *Ibidem*, pág. 40.

—¡Corazón de mi señor
 Durandarte muypreciado,
 15 En los amores dichoso
 Y en batallas desdichado:
 Quien os trajo ante mis ojos,
 Tanta crueldad usando,
 No debía de saberlo!
 20 ¡Corazón que estás clavado
 Con aqueste triste mío,
 Yo te pagaré llorando!—
 Y así se quedó Belerma,
 Vencida de un gran desmayo.»³³

Intentaremos cotejar las variantes, si bien ambos romances parecen a simple vista muy semejantes en cuanto a su desarrollo argumental, e incluso con respecto a determinados aspectos rítmicos, como la asonancia á-ó, que se mantiene en ambos poemas:

a) Primera variante.

LUCAS RODRÍGUEZ

MANUSCRITO CAYRASCO

v.5 el cabello de oro fino
 de mesarle enerizado

v.5 de mesarse la melena
 el cabello enerizado

Ha habido un cruce de escasa repercusión, aunque podría interpretarse un cierto cambio de mentalidad en la iconografía de Belerma, quien ha pasado de dama rubia (típicamente francesa y propia de un ambiente «courtois») a mujer cuya belleza reside en el espesor de su cabellera (dada la doble acepción de «melena», como cabello largo que cubre parte del rostro o la zona posterior del cuello, o bien como cabello suelto) destacándose por tanto una valoración erótica de la hermosa Belerma.

b) Segunda variante.

LUCAS RODRÍGUEZ

MANUSCRITO CAYRASCO

v.10. Estando en él contemplando... v.10. Belerma le está mirando

Es un caso de simple modernización sintáctica en el romance de nuestro manuscrito, si bien en la versión de Lucas Rodríguez se alcanza un mayor tono poético.

c) Tercera variante.

LUCAS RODRÍGUEZ

MANUSCRITO CAYRASCO

v.14 Durandarte, muypreciado

v.14 Durandarte el estimado

33. Cfr. A. Durán, *ob. cit.*, pág. 262, n.º 393. Lucas Rodríguez escribió aproximadamente hacia 1572-82.

Se observa una valoración más afectiva en la expresión de la Belerma de L. Rodríguez (cabe suponer que es «muypreciado» para ella). Sin embargo, «Durandarte el estimado» parece referirse más a la estima militar y política del héroe francés, soslayándose el sentimiento amoroso de Belerma.

d) Cuarta variante.

LUCAS RODRÍGUEZ

MANUSCRITO CAYRASCO

v.8 el cuerpo todo templado

v.8 el cuerpo todo temblando

Quizá pueda deducirse una mala lectura del poema del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, ya que resulta más lógico y coherente que el cuerpo de Belerma tiemble al contemplar ante ella el corazón sangrante de su amado, a que esté «templado» (es decir, sosegado, tranquilo, valiente, sereno) frente a tal monstruosidad. Pero no podemos descartar ninguna de las variantes.

Confrontando ambas versiones, sería posible imaginar dos retratos distintos de Belerma:

1. En Lucas Rodríguez: dama rubia, enamorada, sincera, expresiva (pues comienza su parlamento antes), dramática (se desmaya súbitamente), que introduce el tema de las «armas y amores» (lo que nos permite imaginarla como un personaje culto, lectora de Ariosto). Su tipología, la ENAMORADA.

2. En el manuscrito de Cayrasco: mujer de hermosa melena (¿rubia? ¿morena?...), que tarda en expresar su emoción con palabras y se muestra más respetuosa y distante con la figura de Durandarte; utiliza un lenguaje tópico y formulístico, no espontáneo; su desmayo viene determinado por su progresivo palidecimiento. Tipología, la ARREPENTIDA.

Por otra parte, en el romance del manuscrito de Cayrasco hay un desarrollo más extenso del tema: los versos 13-16 parecen originales de nuestro anónimo poeta, y poseen un marcado carácter explicativo-descriptivo que tan sólo contribuye a potenciar la tensión dramática de la escena («como aquel que está delante/ su propia muerte mirando»), sin aportar novedad alguna en la línea argumental.

Conviene dejar claro también el sentido de los versos finales: el desmayo de Belerma simboliza, según Diego Catalán³⁴, su muerte real. De ahí que vaya intensificado por el adjetivo, pues «un gran desmayo» es el desmayo final, último, la no-vida; en definitiva, la muerte, que cerrará trágicamente el ciclo de romances de «Durandarte y Belerma»³⁵.

* * *

34. Cfr. D. Catalán, *ob. cit.*, págs. 190 y 191.

35. Como nota curiosa podemos reseñar las palabras de Rodríguez-Marín (*ed. cit.*) acerca de este ciclo de romances de Belerma: «Ya en serio o ya festivamente, de este asunto se escribieron muchos romances, perdidos hoy no pocos de ellos, y con razón dijo un poeta de los que asistían a la academia de don Pedro de Granada, en sus tercetos *En loor del puerco*:

«Cómalo el mundo y descuidado duerma,
porque se hacen de él más medicinas
que romances se han hecho de Belerma».

Hay un aspecto muy interesante que hemos preferido comentar al final. Se trata del motivo folklórico central de este ciclo de romances: el envío del corazón del amante muerto a su amada.

Stith Thompson³⁶ apunta como posible origen del motivo del corazón arrancado Islandia y China. Por su parte, Elisabeth Frenzel³⁷ lo relaciona con el motivo germánico de la *Herzmaere* de Konrad von Würzburg, donde el enamorado muere en tierra extraña a causa del dolor de la separación y la nostalgia y ordena antes a su escudero que lleve a la amada su anillo y su corazón; un argumento semejante encontramos en *Li romans dou chastelain de Conci et de la dama de Fayol*. Para Frenzel, «el envío del corazón tanto en la obra francesa como en la alemana está de acuerdo con los motivos de amor trovadoresco»³⁸.

Una variedad de este asunto conecta con el motivo de la esposa difamada³⁹. El ejemplo más significativo lo encontramos en el *Decamerón* (IV, 9), en el cuento titulado *El corazón de Guillermo Guardastagno*: Guardastagno se enamora de la esposa de su amigo Guillén de Rosellón; cuando el marido engañado descubre la traición, asesina cobardemente a su amigo y le saca el corazón, llevándose lo consigo a su castillo, donde lo entrega al cocinero para que prepare con él un sabroso guiso para la cena; hace que se lo sirvan a su esposa, quien lo come sin sospechar nada; es entonces cuando Guillén le descubre toda su crueldad a la infeliz mujer, quien, dispuesta a no volver a tomar otro alimento en su vida e incapaz de soportar el dolor de aquel crimen, se arroja desde un alto ventanal y muere⁴⁰.

Boccaccio recoge también otra variante significativa de la que denominaremos «leyenda del corazón»: se trata de la novelita *Guiscardo y Ghismonda* (*Decamerón*, IV, 1)⁴¹. Ghismonda, única hija del orgulloso príncipe de Salerno, Tancredo, cansada de su viudedad y del excesivo celo de su padre, inicia una relación amorosa con el paje Guiscardo; enterado el príncipe, ordena encerrar y posteriormente ejecutar al joven, a quien extrae el corazón; después, en un alarde de crueldad, ordena a un sirviente que lo lleve como presente a su hija servido en una copa de oro; Ghismonda, resuelta a no seguir viviendo sin su amante bajo la tiranía de semejante monstruo, bebe en esa misma copa dorada un ponzoñoso veneno y muere

36. Cfr. Stith Thompson: *Motif-Index of Folk-Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1966), pág. 372 del «Index».

37. Cfr. Elisabeth Frenzel: *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (Madrid: Gredos, 1976), pág. 285 y 286 («La leyenda del corazón»). La leyenda parece tener su origen en la India, concretamente, el episodio del Rajá Rasalú (el marido obliga a la esposa adúltera a comer el corazón de su amante y ésta se suicida presa de la desesperación); en el siglo XI pasó a Europa, donde, unos siglos después, se desarrollará ampliamente transformando en leyenda la biografía del trovador provenzal Guillem de Cabestaign. M. Múgica Lainez reelabora este tema en su novela *El Unicornio* (Barcelona: Seix Barral, 1987), cap. IV, «El devorado corazón», págs. 126-186. Una información más exhaustiva en John D. Williams: «Notes on the legend of the Eaten Heart in Spain», en *Hispanic Review*, 26 (abril 1958), n.º 2, págs. 91-98; y en A. Nunes: «A lenda da coraçoão comido», *Revista lusitana*, XXVIII, 5.

38. Cfr. E. Frenzel, *ob. cit.*, pág. 286.

39. E. Frenzel: *Diccionario de motivos de la literatura universal* (Madrid: Gredos, 1976), págs. 126-133 («La esposa difamada»).

40. Giovanni Boccaccio: *Decamerón*, ed. de Pilar Gómez Bedete (Barcelona: Bruguera, 1983), págs. 316-320.

41. G. Boccaccio, *ed. cit.*, págs. 265-275.

abrazada al corazón de Ghiscardo, sin escuchar las súplicas de Tancredo, finalmente arrepentido. Como vemos, en este caso la función del héroe la desempeña la mujer, Ghismonda, y no el hombre —pues Ghiscardo es vilmente asesinado y no participa del juego trovadoresco del envío del corazón: todo lo ha planeado Tancredo.

Cabría establecer una relación entre los poemas del ciclo de «Durandarte y Belerma» y el suicidio por amor de Leriano en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. En ambos casos, los dos caballeros enamorados sufren la inconstancia de sus amadas (Belerma-Laureola), lo que acabará conduciéndoles a un deseo de morir «en testimonio de su fe», como confesará Leriano. De este modo, cabe interpretar el tema de la manda del corazón como un TESTIMONIO DE FIDELIDAD AMOROSA, entendido como parte de la hipérbole sacroprofana tan del gusto de los autores de novela sentimental como de los poetas del Romancero, dentro de la más pura tradición del «amour courtois». Así, Durandarte hace llevar su corazón a Belerma no sólo para darle cuenta de su desastrado fin, sino para demostrarle que él ha sabido ser fiel incluso a la hora de la muerte, lo cual queda dentro de «una tradición de amor humano y recuerdo evangélico que pertenecen a una trayectoria religiosa (cristiana), y ambos otorgan la exaltación sacroprofana»⁴².

Frente a la función de intermediario o tercero amoroso del amigo en San Pedro y en los romances que aquí estudiamos, en Boccaccio es siempre el «gilòs» (marido o padre) quien se encarga de urdir la trama mediante la cual la amada recibirá el corazón de su amante, y ésto se realiza de modo brutal: en Boccaccio, el tema de la manda del corazón tiene una función claramente distinta de la que encontrábamos en los textos castellanos, pues no simboliza sino la respuesta cruel del enemigo de los enamorados, móvil que justifica el suicidio por amor de la amada, que responde así al reto de la sociedad que se opone a la libre relación amorosa de los protagonistas. Es decir, que, una vez más, es en la protagonista femenina en la que se destacan las virtudes cortesanas y la dignidad dramática, de modo contrario a lo que observamos en nuestra Belerma castellana, de dudosa fidelidad, cuya muerte parece deducirse de un sentimiento profundo de culpabilidad⁴³.

CONCLUSIONES GENERALES

La composición que aparece como «Romançe de Durandarte —Glosa—» en el manuscrito de Cayrasco de Figueroa *Poesías Varias* (Biblioteca de Palacio, sign. II-2803) es una glosa culta, de tipo largo, que desarrolla una temática novelesca

42. Cfr. Antonio Prieto: *Morfología de la novela* (Barcelona: Planeta, 197, pág. 304, en el capítulo bajo el epígrafe «La novela sentimental»).

43. En cuanto al detalle del corazón que sangra a la vista de la amada —culpable del suicidio amoroso del héroe—, tal vez fuera posible relacionarlo con el motivo céltico de la creencia popular de que las heridas de un hombre muerto violentamente volvían a sangrar si se le aproximaba el causante de su muerte; así aparece, por ejemplo, en el *Yvain* de Chrétien de Troyes (cfr. la edición de Marie-José Lemarchand [Madrid: Siruela, 1986], véase la nota 12 al v. 1.180, pág. 123).

medieval: «Montesinos, después de sacarle el corazón, sepulta a Durandarte», dentro del ciclo de romances cuyo argumento es la historia de «Durandarte y Belerma», entroncado con la llamada escuela carolingia.

El protagonismo dramático de Durandarte se ve desplazado por la figura de su primo Montesinos y por la voz del autor, probablemente un hombre culto, quizá un poeta de cancionero, que escribió esta glosa hacia 1585-95, casi a principios del siglo XVII, en un momento de trasvase cultural de lo renacentista a lo barroco.

La función de esta composición culta y artificiosa es la de una «amplificatio» del romance viejo original, a partir del cual se desarrollaron toda una serie de romances y variantes de dicho romance, de los que nuestra glosa también es deudora. Concretamente, hemos establecido una clara relación con las siguientes composiciones:

— «Durandarte, moribundo, recomienda a Montesinos que lleve su corazón a Belerma» (Anónimo del *Cancionero de Romances*, Amberes, 1550).

— «Montesinos, después de sacarle el corazón, sepulta a Durandarte» (Anónimo de la *Floresta de Varios Romances*).

— Otro romance, con el mismo asunto del anterior, que aparece en la *Rosa de amores* de Timoneda (completada en 1573); también anónimo, como los ya mencionados.

En la tradición oral se conserva, aunque con variantes, la temática y el contenido del ciclo de Durandarte, tanto en Andalucía como en Asturias.

En cuanto al poema que aparece sin título en el mencionado manuscrito de Cayrasco, se trata de un romance, absolutamente regular, que versa sobre otro episodio del ciclo de «Durandarte y Belerma», concretamente el que describe el momento en que «Belerma recibe nuevas de la muerte de Durandarte». Existe una profunda relación con la versión del mismo asunto que da Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (editado en 1582, pero posiblemente compuesto hacia 1570)⁴⁴, la que, con el mismo título de «Belerma llora la muerte de Durandarte», aparece incluida también en la *Floresta de Varios Romances*.

Dada la proximidad de sus fuentes en cuanto a la escasa importancia de sus variantes formales, podemos suponer que nuestro romance fue compuesto — como la glosa— a fines del siglo XVI. Si bien en este caso se hace absolutamente imposible apuntar siquiera una hipótesis acerca de su autor, que tal vez no fuera el mismo que el de la glosa del «Romance de Durandarte» —aunque ambas composiciones las recoja Cayrasco en sus *Poesías Varias*.

Lo más interesante es destacar cómo, a partir de unas levisimas pinceladas, transforma la tipología tradicional de una Belerma-enamorada en una Belerma-arrepentida, mucho más barroca, que casi participa de una «terribilità» michelangelesca: el Manierismo se impone ya a la serenidad renacentista.

Como motivo folklórico, el envío del corazón a la amada posibilita un acercamiento a Boccaccio, concretamente a la Jornada IV de su *Decamerón* (jornada que desarrolla «historias de amor con final trágico»), a través de las novelas I (*Guiscardo y Ghismonda*) y 9 (*El corazón de Guillermo Guardastagno*). De igual modo, si

44. Cfr. Antonio Prieto: *Poesía española del siglo XVI*, tomo I (Madrid: Cátedra, 1984), pág. 162.

consideramos el episodio en relación con la novela sentimental, cabe establecer un paralelismo con la situación del héroe de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, en tanto que Leriano, como Durandarte, muere «en testimonio de su fe» amorosa, como corresponde a un perfecto héroe «courtois» cuya figura será inmortalizada en el Romancero popular⁴⁵.

45. En pleno siglo XVII parece ser que el argumento de «Durandarte y Belerma» gozaba de cierta difusión, a juzgar por el curioso testimonio que registra Serrano y Sanz: según D. Jerónimo Barrionuevo, D.^a Antonia de Mendoza, condesa de Benavente (nacida en Sevilla a principios del siglo XVII y muerta —de una indigestión de aves— en 1656), «tenía hecho testamento (...) que la embalsamasen y llevasen su corazón al túmulo de su marido, que también se hallan ahora Belermos y Durandartas a cada paso». Si bien es cierto que D.^a Antonia era una dama culta con aficiones poéticas. Cfr. Serrano y Sanz, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* II, 1.^a parte (Madrid: Atlas, 1975) BAE 270; pág. 50.

