

## El romance de “La batalla de Roncesvalles”: versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri\*

The ballad of “The battle of Roncesvalles”:  
versions in Menéndez Pidal-Goyri Archive

Nicolás Asensio Jiménez

Fundación Ramón Menéndez Pidal  
asensio.n@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6160-3070>

**RESUMEN:** A pesar de que el romance tradicional de “La batalla de Roncesvalles” ha sido estudiado ampliamente, por su gran importancia dentro de la épica europea, hasta el momento los investigadores no han tenido fácil acceso al corpus íntegro de sus versiones. Al margen de los conocidos textos del siglo XVI, en el Archivo Menéndez Pidal-Goyri se atesoran dieciséis versiones, en su mayoría inéditas, procedentes de la tradición oral moderna. Este artículo presenta la edición filológica de las versiones de este romance en su totalidad, combinada con un estudio general que ahonda en la transmisión textual, los sentidos narrativos y los fenómenos de contaminación.

*Palabras clave:* romancero, poesía tradicional española, poesía sefardí, Batalla de Roncesvalles, Roldán, Rey Marsín.

**ABSTRACT:** The Spanish traditional ballad of Roncesvalles has been largely studied due to its important role for understanding European epic poetry; however, the complete corpus of versions has not been available for scholars so far because the lack of a critical edition. Apart from the well-known texts of the 16<sup>th</sup> century, the Menéndez Pidal-Goyri Archive holds sixteen versions from modern oral tradition, most of them unpublished.

---

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación FFI2014-54368-P “Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés” del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, agradezco el apoyo del Ayuntamiento de Madrid y la Residencia de Estudiantes, pues con su programa de becas de postgrado ayudan a que esta investigación salga adelante. Finalmente, agradezco la asesoría y los comentarios del Dr. Jesús Antonio Cid.

This paper aims to provide a critical edition of the whole corpus of versions of this ballad as well as a general study which focuses on its textual transmission, its narrative meanings and the contamination phenomenon.

*Keywords:* romancero, Spanish balladry, Sephardic poetry, Battle of Roncesvalles, Roland, King Marsil.

## 1. INTRODUCCIÓN

Ya desde el mismo momento en que don Ramón Menéndez Pidal dio a conocer los cien versos del *Cantar de Roncesvalles* en un artículo de la *Revista de Filología Española* (1917: 176), defendió que el romance de “La batalla de Roncesvalles”, también llamado “La fuga del rey Marsín”, provenía de las *laissez* perdidas de esta gesta del siglo XIII<sup>1</sup>. Nos encontramos, de este modo, ante una reliquia de la poesía épica que se remonta, en última instancia, a la *Chanson de Roland* de principios del siglo XII a través de una historia textual llena de refundiciones y obras perdidas tanto en las lenguas galorrománicas como hispánicas, de la que da un detallado —aunque, por fuerza, hipotético— panorama Diego Catalán en su monumental obra *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación* (2001: 676-689).

No es extraño, dado sus orígenes tan peculiares, el hecho de que desde el nacimiento de la erudición en el siglo XIX hasta nuestros días se haya prestado una minuciosa atención a este romance por parte de la crítica. A pesar de que los investigadores han hecho avances muy considerables en el conocimiento de este romance y su tradición, lo cierto es que, salvo contadas excepciones, no han podido tener acceso al corpus integral de versiones, pues el romance no solo ha llegado a nosotros a través de las dos versiones tan conocidas del siglo XVI, sino que ha pervivido hasta la actualidad en la tradición oral de los sefardíes, donde se han recogido, al menos, dieciséis versiones de distintos lugares, fechas y recitadores hasta ahora inéditas en su mayoría.

Mi intención con este artículo es dar a conocer el corpus de versiones más completo hasta el momento del romance de “La batalla de Roncesvalles”, que se conserva en el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, realizando la edición filológica<sup>2</sup> de sus documentos, combinada con apun-

---

<sup>1</sup> Debo citar, del mismo modo, el canónico estudio de Jules Horrent (1951) sobre la tradición épica de Roncesvalles en las literaturas española y francesa, cuyas ideas aún están vigentes y son muy valiosas para la investigación en esta materia.

<sup>2</sup> Utilizo el término *edición filológica* y no *edición crítica* para no sumergirme de lleno en la problemática de edición de documentos de procedencia oral. Este tema lleva sometido a discusión académica bastante tiempo, sin establecerse una solución generalizada, como indico más adelante en la metodología. Resultan especialmente reveladoras las investigaciones de Di Stefano (1990 y 2013) sobre los problemas que conlleva atreverse a realizar una edición crítica del romancero, también los

tes sobre los aspectos más importantes que puedan facilitar su comprensión, tales como la transmisión textual, los sentidos narrativos y las contaminaciones, con la intención de que pueda servir, modestamente, como punto de partida para estudios más avanzados sobre la materia carolingia.

## 2. METODOLOGÍA

Antes de entrar en profundidad en los textos, debo señalar que para la edición de las versiones del siglo XVI sigo los criterios de la Red Internacional CHARTA, aunque solo en su vertiente de presentación crítica —ya que, dados los límites de extensión de este artículo, no convendría realizar una reproducción facsímil y una transcripción paleográfica, como proponen—. Estos criterios, que elijo por su estricto respeto a las peculiaridades lingüísticas y textuales de los documentos de esta época, pueden ser consultados en el siguiente enlace <<http://www.charta.es/criterios-de-edicion/>> y, por ello, no considero necesario detallarlos aquí.

Sin embargo, para la edición de documentos de procedencia oral de nuestro tiempo no existen unos criterios tan unificados y acertados como los anteriores. Los editores de la colección *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* se posicionaron ante este panorama con una metodología ecdótica de respeto al documento original y a la identidad lingüística pero, sobre todo, de respeto por el texto almacenando en la memoria del recitador. De este modo, tomo como base la los criterios empleados por Diego Catalán y Jesús Antonio Cid en el volumen VI de esta colección: *Gerineldo, el paje y la infanta* (1975: 11-23), aunque con ligeras modificaciones, como resumen a continuación.

A pesar de que realizo una normalización de la ortografía y la puntuación de acuerdo a las normas vigentes de la Real Academia Española, esto no implica hacer una normalización lingüística. Pretendo reflejar las peculiaridades lingüísticas de la versión de cada recitador, aunque no hago tratamiento especial de los siguientes fenómenos porque los considero habituales: tanto la distinción entre [j] e [y] como el yeísmo, tanto la realización plena de *-s* y *-z* finales como su aspiración sorda [h] o sonora [ʃ] o la realización Ø para *-d* final salvo si la pérdida de consonante afecta a la estructura rítmica mediante sinalefa; por ello, reflejo *llevo* aunque se pronuncie [yévo], *menos* aunque sea [ménoh]. No obstante, cuando las consonantes finales *-s*, *-z*, *-r*, *-l* y *-n* se realizan como Ø, las

apuntes que se detallan en el volumen dedicado a la oralidad y la escritura coordinado por Santiago, Valenciano e Iglesias (2009) y la polémica entre Carreira (2012) y Frenk (2013), entre otros estudios. Sobre el mismo tema se discutió durante el *Congreso Internacional La Edición del Romancero Hispánico en el siglo XXI* en la sede de la Fundación Ramón Menéndez Pidal en Madrid en diciembre de 2015, del cual salieron unos cuantos estudios especializados, publicados en el primer número de *Abenámbar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, como, entre otros, Asensio Jiménez (2016), Campa (2016), Carreira (2016), Chicote (2016), Martín Duran (2016) o Valenciano (2016).

restauro entre corchetes, por ejemplo *mi[l]*, salvo si afectan a la métrica. Actúo de igual forma con la pérdida de la *-d-* intervocálica excepto si las vocales en contacto se transforman en diptongo y restauro la [y] junto a vocal palatal en casos como *donce[ll]as*.

Mención especial merecen las peculiaridades propias del judeoespañol que puedan reflejar los colectores, por lo que evito que un único fonema de esta variedad lingüística se represente por más de un grafema, a menos que la tradición ortográfica española justifique la dualidad. Considero, entonces, y reflejo mediante *b* y *v* la oposición entre /b/ y /v/ de las comunidades sefardíes de Oriente. Reflejo la [š] judeoespañola como *s* o, si es intervocálica, *ss* o, bien, *ç* de acuerdo a la ortografía española de los siglos XIII a XVI. En otras palabras, empleo las grafías *s* y *ss* cuando en el siglo XVI se pronunciaba [š] y hoy se escribe *s*, mientras que utilizo *ç* cuando se pronunciaba [š] y hoy se escribe *c* o *z*. La llamada *s sonora* o [z] del judeoespañol la reflejo como *s* cuando el español antiguo la pronunciaba [ž] o cuando el español moderno y antiguo utiliza *s*, mientras que la reflejo como *z* cuando el español del siglo XVI la pronunciaba [z] y el moderno escribe *c* o *z*. Reservo la grafía *x* para la [š] judeoespañola. La [ž] judeoespañola la escribo *ğ* o *ĵ*, alternando ambos signos de acuerdo a la ortografía española. La [ğ] judeoespañola la transcribo con los signos *ğ* y *ĵ* de acuerdo a la ortografía española, tanto si tiene autonomía fonemática como si es una variante posicional de [ž].

Por otra parte, cuando hay omisión de un octosílabo en el documento, intento averiguar si a) se trata de un fallo en la memoria del recitador reconocido conscientemente por él mismo, por lo que se reemplaza por una línea de puntos suspensivos; b) se trata de un error ocasional no consciente por el transmisor, por lo que se marca con una línea de puntos suspensivos entre corchetes; y c) se trata de un verso cojo, memorizado e incorporado con éxito como parte de la versión, por lo que no se reemplaza.

Finalmente, anoto mediante aparato crítico positivo las variantes de un mismo texto —en transcripción paleográfica para las versiones antiguas—, ya se traten de diferencias entre varios testimonios de la tradición textual antigua o variantes del mismo informante en la tradición oral moderna. Especial atención merecen las marcas de *om.*, que refiere omisión, de *+*, que denota añadido y *...[palabra]*, en casos como *...a] + y*, que indica el lugar anterior al término del inicio de verso.

### 3. VERSIONES ANTIGUAS

Como ya he señalado, existen dos versiones del romance de “La batalla de Roncesvalles” del siglo XVI: una de ellas ha llegado hasta nosotros a través de dos pliegos sueltos mientras que la otra fue glosada en ciertas ocasiones, reproduciéndose en multitud de pliegos, y, también, fue incluida en los cancioneros más conocidos de la época, por tanto, se intuye que tuvo mayor popularidad.

La versión antigua más extensa que conservamos —y la que mejor engarza con la tradición épica anterior— se conserva en dos pliegos sueltos góticos de la primera mitad del siglo XVI. El más temprano de ellos fue impreso entre 1515 y 1519, probablemente en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea (Fernández Valladares, 2006: 503-504) y se custodia en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (signatura F151.d.8.9). El más moderno fue impreso alrededor de 1535, con probabilidad en Burgos por Juan de la Junta (Fernández Valladares, 2006: 720-721) y se conserva en la Biblioteca Nacional de España (R-1388). Realmente resulta difícil decidir cuál de los dos es más propicio como testimonio base a la hora de editar el texto. Los primeros estudiosos, como Menéndez Pelayo (1900a: 245 y 1906: 365) y Menéndez Pidal (1917: 170-172), editaron directamente el pliego de la Biblioteca Nacional, quizá en parte debido a su facilidad de consulta en contraposición al de la biblioteca cantabrigense. Este mismo pliego toma como referencia Diego Catalán (2001: 681) a la hora de estudiar el texto. Sin embargo, los editores contemporáneos de las antologías romancísticas más populares, como Di Stefano (1993: 16) o Díaz-Mas (1994: 206) se decantan por el pliego de Cambridge.

Ambos pliegos no contienen diferencias demasiado significativas pero sí contienen ligeras variantes textuales y lingüísticas en cierta medida problemáticas para delimitar cuál de sus dos textos es más antiguo. A pesar de que el pliego de la Biblioteca Nacional fue impreso con posterioridad al de Cambridge, lo cierto es que es el único donde se conservan tres rimas con *-e* paragógica (*dare* [29b], *pagare* [30b] y *ganare* [31b]), lo cual enraíza directamente con la tradición rítmica de las *laissez* de la poesía épica primitiva. También, contiene una mayor presencia de *f-* inicial, aunque vacilante como es propio de la época; y conserva el término *trayo*, más arcaico que su homólogo *traigo*. Por el contrario, el pliego de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge conserva los términos *tanga* y *ofrecillos*, que representan un estado de la lengua anterior al de sus homólogos *taña* y *ofrecilos*; del mismo modo, este pliego alude a los *puertos d’Aspa*, lo cual es una referencia aparentemente más tradicional —conservada en otros romances viejos como “El Cid ante el Papa romano” (IGR 0352) y “Doña Urraca libera a su hermano de prisión” (IGR 0033)— que la variante del pliego de la Biblioteca Nacional que refiere a los *puertos d’España*. Del mismo modo, el pliego cantabrigense tampoco conserva ciertos términos que podrían considerarse cultismos y que sí se reflejan en el pliego de la Biblioteca Nacional, concretamente *soldada* y *baptizara* en contraposición a *sueldo* y *bautizara*. Finalmente, ciertos errores métricos y de rima del pliego de Cambridge son enmendados de forma consciente o inconsciente por el pliego de la Nacional, como “bien oiréis lo que dirá” (3b) en vez de “bien oyeréis lo que dirá”, “las bozes qu’él iva dando” (42a) en vez de “las voces que iva dando” o “la cabeça de oro te hiz” (45b) en vez de “la cabeça de oro te hize”.

En definitiva, decantarse por elegir uno u otro como testimonio base es igualmente válido como arriesgado —más arriesgado, todavía, sería aventurarse a reconstruir un arquetipo—. En mi caso, considerando los fenómenos expuestos anteriormente, me decanto, aunque con inseguridades, por elegir el pliego de la Biblioteca Nacional como testimonio base. Y esto se debe en especial a una razón más propia de un criterio de género que lingüístico: teniendo en cuenta que este romance deriva de un cantar de gesta, me parece lo más propicio mantener la cercanía a las *laissez* originales reproduciendo el testimonio que conserva las reliquias de la *-e* paragógica.

## 1

Ya comiençan los franceses con los moros pelear  
 2 y los moros eran tantos no los dexan resollar.  
 Allí habló Baldovinos, bien oiréis lo que dirá:  
 4 –¡Ay, compadre don Beltrán, mal nos va en esta batalla!  
 Más de sed que no de hambre, a Dios quiero yo dar el alma;  
 6 cansado traigo el cavallo, más el braço del espada.  
 Roguemos a don Roldán que una vez el cuerno taña:  
 8 oírlo ha el emperador, qu'está en los puertos d'España,  
 que más vale su socorro que toda nuestra sonada.–  
 10 Oído lo ha don Roldán en las batallas do estava.  
 –No me lo roguéis, mis primos, que ya rogado m'estava;  
 12 mas rogaldo a don Renaldos que a mí no me lo retraiga  
 ni me lo retraiga en villa ni me lo retraiga en Francia  
 14 ni en cortes del emperador estando comiendo a la tabla,  
 que más querría ser muerto que sufrir tal sobarvada.–  
 16 Oído lo ha don Renaldo, qu'en las batallas andava;  
 començara a dezir, estas palabras hablava:  
 18 –¡O, mal oviessen franceses, de Francia la natural;  
 que a tan pocos moros como estos el cuerno mandan tocar;  
 20 que si me toman los corajes que me solían tomar  
 por estos y otros tantos no me daré solo un pan!–  
 22 Ya le toman los corajes que le solían tomar:  
 assí se entra por los moros como segador por pan,  
 24 assí derriba cabeças como peras d' un peral;  
 por Roncesvalles arriba, los moros huyendo van.  
 26 Allí salió un perro moro qu'en mala ora lo parió su madre.  
 –¡Alcaria, moros, alcaria, sí mala ravia vos mate,  
 28 que sois ciento para uno, isles fuyendo delante!  
 ¡O, mal aya el rey Marsín, que soldada os manda dare!  
 30 ¡Mal aya la reina mora que vos la manda pagare!  
 ¡Mal ayáis vosotros, moros, que la venís a ganare!–  
 32 De qu'esto oyeron los moros, aun ellos bolvido han  
 y bueltas y rebueltas los franceses fuyendo van.  
 34 ¡A, tan bien se los esfuerça esse arçobispo Turpín!

- ¡Buelta, buelta, los franceses, con corazón a la lid!  
 36 ¡Más vale morir con honra que con desonra bivir!–  
 Ya bolvían los franceses con corazón a la lid;  
 38 tantos matan de los moros que no se puede dezir.  
 Por Roncesvalles arriba, fuyendo va el rey Marsín,  
 40 cavallero en una zebra, no por mengua de rocín;  
 la sangre que d’él salía las yervas haze teñir,  
 42 las bozes qu’él iva dando al cielo quieren subir:  
 –¡Reniego de ti, Mahoma, y aun de cuanto hize en ti!  
 44 Hízete el cuerpo de plata, pies y manos de marfil  
 y por más te honrar, Mahoma, la cabeça de oro te hiz.  
 46 Sessenta mil cavalleros ofrecílos yo a ti;  
 mi muger, Abraima mora, ofrecióte treinta mil;  
 48 mi hija, Matalcona, ofrecióte quinze mil;  
 de todos estos, Mahoma, tan solo me veo aquí  
 50 y aun mi braço derecho, Mahoma, no lo trayo aquí:  
 cortómelo el encantado, esse Roldán paladín,  
 52 que si encantado no fuera no se me fuera él assí.  
 Mas yo me vo para Roma que cristiano quiero morir;  
 54 esse será mi padrino, esse Roldán paladín;  
 esse me baptizará, esse arçobispo Turpín.  
 56 Mas perdóname, Mahoma, que con cuita te lo dixé,  
 que ir no quiero a Roma, curar quiero yo de mí.

*Testimonios: Romance de amadis y oriana y / otro del rey Malsin: con otro del infante gayferos: otro que / dize En jaen esta el buen rey. con otros dos romances.* Pliego suelto [impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea], [1515-1519]. Cambridge, University Library: F151.d.8.9 (DPS 990)<sup>3</sup> (edición de Norton y Wilson, 1969: 73-80) [PC]. || Tirante, Pedro de, *Aqui comiençan dos maneras de / Glosas. Y esta primera es delas lamentaciones que dizen / Salgan las palabras mias. E otra glosa a vn villanico / que dizen Las tristes lagrimas mias: hecho por Pedro / de tirante. E otras coplas que dizen. Si en las sierras do / naci. E otras que dizen no me siruays caullero. E otras / de la madalena. E vn romance del rey Marsin.* Pliego suelto [impreso en Burgos por Juan de la Junta], [c. 1535]. Madrid, Biblioteca Nacional: R-1388 (DPS 579) (edición de PBNM I, 131) [PM | Testimonio base].

*Rúbricas: Siguese vn ro/mance del rey Malsin PC || Siguese vn ro-/mance del rey Marsin PM*

*Aparato crítico: 3a hablo] fablo PC || 3b oiréis] oyereys PC || 5a de hambre] hambre PC || 5b yo] om. PC || 7b taña] tanga PC || 8b España] Aspa PC || 11b ya] yo PC || 12a rogaldo] rogado PC || 19a que a] por PC || 26a perro moro] moro perro PC || 26b mala] mal PC || 28b fuyendo] huyendo PC || 29a Marsín] malsin PC || 29b soldada] sueldo PC || dare] dar PC || 30b pagare]*

<sup>3</sup> Anoto mediante esta nomenclatura el número de referencia del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Rodríguez-Moñino (DPS).

pagar PC || 31b la] las PC || ganare] ganar PC || 33a y bueltas] y a bueltas PC || 33b fuyendo] huyendo PC || 34a A tan bien] atambien PC || 39b fuyendo] huyendo PC || Marsín] malsin PC || 42a qu'él] que PC || 45b hiz] hize PC || 46b ofrecillos] offrecillos PC || 51b trayo] traygo PC || 55a baptizara] bautizara PC || 57a ir no] yr me PC

*Observaciones:* 2b *ressollar*, ‘*tomar aire o respiro*’; 8b *puertos d’España*, *se refiere a los Pirineos*; 12b *retraiga*, ‘*reproche*’; 15b *sobarvada*, ‘*reprensión*’; 27a *Alcaria*, ‘*a la carga*’; 27b *sí*, ‘*así*’; 28b *isles*, ‘*váisles*’; 34a *leo A*, *tan bien*, *como si fuera una expresión de júbilo, frente a las lecturas de Díaz-Mas (1994: 206), “Atan bien”, y de Di Stefano (1993: 16) y Piñero (1999: 233), “Atán bien”; 40a zebra*, ‘*asno*’; 40 *cavallero... rocín*, *fórmula que enfatiza el ridículo de montar una cabalgadura impropia, como ocurre, por ejemplo, en el romance cidiano “La jura de Santa Gadea” (IGR 0035): “Cavalleros vayan en yeguas / en yeguas, que no en cavallos”; 44-45 Hízete el cuerpo de plata...*, *aunque los musulmanes no son idólatras, en la Edad Media se confundía este aspecto al identificarlos como paganos*; 53a *vo*, ‘*voy*’; 56b *cuita*, ‘*pena*’

La segunda versión antigua, abreviada, se conserva en siete pliegos sueltos del siglo XVI —de los que doy completa referencia en el apartado “Testimonios” tras su edición—; en su mayoría aparece glosada por Gonzalo de Montalbán. De alguno de estos pliegos o, bien, de otros de su familia, pudo haber tomado la versión Martín Nucio para incluirla en el *Cancionero de Romances* de 1547-1549. Asimismo, Esteban de Nájera incorporó la misma versión en la *Tercera parte de la Silva de varios Romances* de 1551.

## 2

Domingo era de Ramos,    la pasión quieren dezir,  
 2    cuando moros y cristianos    todos entran en la lid.  
     Ya desmayan los franceses,    ya comiençan de huir.  
 4    ¡O, cuán bien los esforçava    esse Roldán paladín!  
     –¡Buelta, buelta, los franceses,    con coraçón a la lid!  
 6    ¡Más vale morir por buenos    que deshonorados vivir!–  
     Ya bolvían los franceses    con coraçón a la lid;  
 8    a los primeros encuentros    mataron sesenta mil.  
     Por las sierras de Altamira,    huyendo va el rey Marsín,  
 10    cavallero en una zebra,    no por mengua de rocín;  
     la sangre que d’él salía    las yervas haze teñir,  
 12    las voces que iva dando    al cielo quieren subir:  
     –¡Reniego de ti, Mahoma,    y de cuanto hize en ti!  
 14    Hízete cuerpo de plata,    pies y manos de marfil.  
     Hízete casa de meca    donde adorassen en ti  
 16    y por más te honrar, Mahoma,    cabeça de oro te hize.  
     Sesenta mil cavalleros    a ti te los ofrescí;  
 18    mi muger, Abraima mora,    te ofresciera treinta mil.

*Testimonios: Siguense cinco Romances: los / dos primeros son del infante Gayferos, El tercero: / Domingo era de Ramos. El quarto: de / Lucrecia la casta Romana El / quinto: de la Reyna doña / María Daragon.* Pliego suelto, sin lugar ni impresor, [1500-1600]. Praga, Universitäts-Bibliothek: IX.H.231 (olim xxiv) (DPS 1061) [Testimonio base | P24]. || Montalban, Gonzalo de, *Glosa de los romances y canciones / que dizen. Domingo [sic] era de ramos. Entre torres y ximena. E mo[r]rir vos quereys mi padre. Hechas por Gonçalo de montaluan.* Pliego suelto, sin lugar ni impresor, [1500-1600]. Praga, Universitäts-Bibliothek: IX.H.231 (olim lxi) (DPS 375) [P60: Romance; G60: Glosa]. || Montalvo, Gonzalo de, *Glosas de los romances y canciones / que dizen. Domingo era de ramos. Y entre Torres y / Ximena. Y moriros quereys mi padre. He-cho por Gonçalo de Montaluo.* Pliego suelto, sin lugar ni impresor, [1500-1600]. Madrid, Biblioteca Nacional: R-9464 (DPS 376) [B64: Romance; G64: Glosa]. || Montalvo, Gonzalo de, *Glosa de los romances y canciones / que dizen, domingo era de Ramos. Y entre Torres y / Ximena. Y morir os quereys mi padre. Hechas / por Gonçalo de Montaluo.* Pliego suelto impreso en Granada por Hugo de Mena, 1573. Cracovia, Biblioteka Jagiellonska: Qu-E 1-26 (6) (edición de PBU) [PC: Romance; GC: Glosa]. || Montalvo, Gonzalo de, *Glosa de los Romances y can/ciones que dizen. Domingo era de Ramos. Y entre Torres y / Ximena. Y morisco [sic] quereys mi padre. Hechas por Gonçalo de / Montaluo.* Pliego suelto impreso en Alcalá por Sebastián Martínez, 1586. Biblioteca del Duque de T'Serclaes (DPS 374) [PT]. || Montalbán, Gonzalo de, *Glosas de vnos r[omances] / y canciones hechas por gonçalo de m[ontalban en]/tre torres y ximena. E morir vos quereys [mi padre] / E domingo era de ramos.* Pliego suelto, sin lugar ni impresor, [1500-1600]. Praga, Universitäts-Bibliothek: IX.H.231 (olim lxiv) (DPS 378) [P63: Romance; G63: Glosa]. || Montalbán, Gonzalo de, *Glosas de vnos romances y canciones / hechas por Gonçalo de Montaluan. Entre to/rres y ximena. E morir vos quereys mi padre. / E domingo era de ramos.* Pliego suelto [impreso en Toledo por Hernando de Santa Catalina], [c. 1540]. Madrid, Biblioteca Nacional: R-9433 (DPS 379) [P33: Romance; G33: Glosa]. || *Cancionero de Romances*, impreso en Amberes por Martín Nucio, [1547-1549], fols. 249v-250v (edición de Menéndez Pidal, 1945) [C] y sus reediciones [C50: 1550] y reimpressiones. || *Tercera parte de la Silva de varios Romances*, impreso en Zaragoza por Esteban G. de Nájera, 1551, fol. 124 [SZ].

*Rúbricas:* Romance del / Rey Marsin P24 SZ || Romance P60 || Glosa G60 GC GT G63 G33 || om. B64 PC PT || Romance glosado P63 P33 || ROMANCE QVE DI-ze Domingo era de ramos C C50

*Aparato crítico:* Ib quieren] quien G63 || 3b ya] y G63 G33 || huir] fuyr SZ || 4a O] a P63 || cuán] que PC | quon G63 || esforçava] efforçaua G33 || 4b esse] este P33 || Roldán] roldon P63 || 5b corazón] coiaçon B64 || 8a primeros encuentros] encuentros primeros P60 G60 B64 G64 PC GC PT G63 P33 G33 C C50 || encuentros] encueutros P63 || 8b mataron] taron PC || 9a Por] om. PC || 9b Marsín] Marsil B64 G64 PT || 10b mengua] falta B64 G64 PC GC PT || rocín] rosin P33 G33 || 11a salía] corria P60 G60 B64 G64 PC GC PT G63 P33 G33 C C50 | coria P63 || 11b haze] quiree P60 | hazia B64 | quiere

*PT* | hoze *G63* | haz en *P33* || *12a* que] quel *P60 G60 B64 PT P63 G63 G33*  
 || *13b* hize] hizo *P33* || *14a* Hizete] hizote *PT* || *14b* de] + vn *G60 PC PT P63*  
*G63 P33 G33 C C50* || *15a* meca] mece *P63* || *16a* y] pues *G60 GC G63 G33*  
 | om. *B64 G64* || *16b* hize] fiz *P60 G60 B64 G64 PC GC P63 G63 P33 G33*  
*C C50* | fize *PT* || *17b* ...a] + y *G60 G63 G33* || ofrescí] ofrecí *P60 G60 GC*  
*PT P63 P33 G33* || *18a* Abraima] la reyna *P60 G60 B64 G64 PC GC PT P63*  
*G63 P33 G33 C C50* || mora] mera *G63* || *18b* ofresciera] ofreciera *P60 B64*  
*PT P63 P33 SZ* | ofrezcio otros *G60* | ofrecio otros *G63 G33* | ofrecio *C C50*  
 || treinta] trynta *P63 G33* | trenta *SZ*

Una primera lectura nos sugiere que, a pesar de los fuertes lazos genéticos entre las dos versiones, las sustanciales diferencias han provocado que la naturaleza de ambas se transforme. La primera tiene cincuenta y siete versos y da cuenta, en al menos tres *laissez* de rimas diferentes, de las arengas de varios héroes de los bandos enfrentados que hacen volver a la batalla a las tropas desalentadas; en ella se encuentra, también, el conocido motivo de la negación de Roldán a tocar el cuerno para pedir ayuda y, por supuesto, muestra la fuga final del rey moro Marsín que da título al romance. La segunda versión selecciona y condensa estos elementos en dieciocho versos con rima única, focalizando la atención en la bravura de la última embestida de las tropas francesas, tras la arenga de Roldán, que hace huir al rey Marsín de forma ridícula renegando de su religión y de las ofrendas hechas a Mahoma.

Ambas versiones son, sin duda, dos testimonios muy valiosos que muestran la evolución del Romancero desde estructuras vinculadas con los cantares de gesta hasta poemas orales concretos, cerrados y autónomos. Esto se observa a simple vista en la brusca reducción de personajes que hace la versión breve sobre la versión extensa: de seis —Baldovinos, Beltrán, Roldán, Renaldos, Marsín y Turpín— pasamos a dos, los auténticos protagonistas, Roldán y Marsín. Por tanto, sin los agentes de las acciones, entonces los eventos y las secuencias de la trama también se reducen, como puede apreciarse en el siguiente esquema comparativo por versos:

	<i>Versión extensa</i>		<i>Versión breve</i>
1-2	Presentación de la batalla	1-2	Presentación de la batalla
3-15	Conflicto del cuerno	3-8	Arenga de Roldán
16-25	Arenga de Renaldos		
26-33	Arenga del moro		
34-38	Arenga de Turpín		
39-57	Huida de Marsín	9-18	Huida de Marsín

TABLA 1.—*Comparación de secuencias*

Es lógico, entonces, que si cambia la trama, cambie el sentido. La versión extendida del romance focaliza la atención en las embestidas y huidas de las

tropas de ambos bandos motivadas por las arengas de los protagonistas. Se trata de un movimiento retrógrado que se acerca y se aleja a su objetivo. Es en esta secuencia donde se enmarca el tan conocido motivo de la negación a hacer sonar el cuerno. Baldovinos comenta a don Beltrán las dificultades de la batalla y propone que Roldán toque el cuerno para pedir auxilio al emperador. Roldán, que ha oído la conversación, se niega a la propuesta por miedo a que don Renaldos reproche esta actitud que podría considerarse cobarde. La conducta del héroe denota un estado de *hibris*, por el que se pierde la capacidad de evaluar la realidad y, por tanto, tomar decisiones correctas debido a una emoción desmedida de orgullo o confianza. Pero también se encuentra en este estado don Renaldos, pues desprecia la actitud temerosa de los franceses ("que a tan pocos moros como estos / el cuerno mandan tocar" v. 19) y confía con soberbia en su propio coraje ("que si me toman los corajes / que me solían tomar // por estos y otros tantos / no me daré solo un pan" vv. 20-21). Donde no se encuentra esta actitud es en las palabras del moro que arenga a sus compañeros: maldice su cobardía ante un enemigo inferior en número ("que sois ciento para uno, / isles fuyendo delante" v. 28) y maldice que no peleen por honor sino por un sueldo ("O, mal aya el rey Marsín, / que soldada os manda dare" v. 29). Es más, a pesar de que sus palabras consiguen que los moros vuelvan a luchar, lo cierto es que el narrador no detalla el número de bajas que causan entre los franceses, por lo que se sugiere que no luchan con tanta braveza como sus enemigos. En este contraste, que luego se hace más evidente con la huida del rey moro, a mi modo de ver, se encuentra el sentido de la versión. No solo nos transmite la superioridad moral de los cristianos frente a los moros sino que nos habla de la importancia en la batalla del factor psicológico y, en particular, la *hibris*. A diferencia de la tragedia griega, donde la *hibris* es el desencadenante de fatales conflictos irresolubles, en este romance se configura como el motor del movimiento retrógrado de las embestidas y huidas de las tropas. La *hibris* es la causante del éxito de las arengas, pues transmite una confianza que, a pesar de su desmesura, infunde coraje a las tropas. Así, se produce la paradoja de que la emoción influye sobre los hechos reales, volviendo favorable lo desfavorable. En otras palabras, lo que se sugiere a través de esta versión es un sentido muy propio de la épica: el éxito depende de la actitud que mantengamos ante la realidad.

La versión breve presenta elementos muy similares a la versión larga pero los condensa, por lo que el protagonismo de la acción pasa a la huida del rey moro. En esta, no se muestran de forma tan detallada como en la anterior las dificultades de la batalla para los franceses, así se configura la imagen de un enemigo débil. Esta imagen se ve acrecentada por la secuencia de la huida, cortada en un punto muy acertado, ya que solo alcanzamos a escuchar las quejas del rey por la falta de respuesta favorable de su Dios ante las ofrendas otorgadas

a lo largo del tiempo<sup>4</sup>, a diferencia de la versión extensa donde finalmente el rey reniega de sus palabras afirmándose en su fe musulmana<sup>5</sup>. En definitiva, esta versión potencia un sentido ya presente en la anterior: la superioridad moral y, por tanto, militar de las fuerzas cristianas frente a las musulmanas.

Sería muy arriesgado afirmar que este sentido pudo haber sido uno de los motivos por los que en el siglo XVI, una época marcada fuertemente por el dogma católico en todos los niveles de la sociedad y la cultura, fuera tan popular nuestro romance<sup>6</sup>. Sin embargo, el sentido subyacente de la supremacía cristiana frente a otras religiones encaja en la actitud de reafirmación de fe llevada a cabo en este tiempo por la Iglesia que provocó la intolerancia hacia otras corrientes de pensamiento como el luteranismo y el reforzamiento del poder de la Inquisición. Lo cierto es que los romances triunfan por la afinidad de la mentalidad de la época a sus tramas y, en este caso en concreto, a sus héroes; pero este romance pone en cuestión, en cierta medida, la identidad y la identificación de los transmisores con los personajes. En efecto, en el corpus de Roncesvalles se produce una oposición muy interesante: los habitantes de la Península son musulmanes, mientras que los invasores extranjeros son cristianos. El posicionamiento ideológico es claramente favorable hacia los extranjeros<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Creo que esta idea de considerar la religión como un sistema retributivo es una proyección sobre la imagen del moro hecha desde la perspectiva cristiana. A pesar de que la religión musulmana se fundamenta en parte en la retribución, no debemos olvidar que los transmisores del romance en esta época eran mayoritariamente cristianos y que esta religión basa su teoría de la vida eterna, tan deseada y tan temida en el Siglo de Oro, en el sistema retributivo.

<sup>5</sup> Al respecto, es interesante la lectura del pliego de la Universidad de Cambridge, donde en vez de acabar el romance con el verso “que ir no quiero a Roma, / curar quiero yo de mí” lo hace con “que irme quiero a Roma, / curar quiero yo de mí”. Probablemente se trate de un error del impresor pero, aun así, crea un sentido muy diferente: nos transmite que la desesperación del rey ante el fracaso en la batalla provoca el deseo desmesurado pero probablemente irrevocable de convertirse a la religión cristiana.

<sup>6</sup> En efecto, indicio de su popularidad son las varias citas, alusiones y adaptaciones de nuestro romance que aparecen en obras de los siglos XV y XVI. Entre ellas, el manuscrito quinientista 2-B-10 de la Real Biblioteca de Palacio contiene en el folio 240v de su tercer tomo los siguientes versos: “Domingo era de ramos / triste día de pasión / cuando sin tener razón / me despidieron mis amos”. Asimismo, Gil Vicente en el *Auto da Barca da Glória* de 1511 cita el verso: “Vuelta, vuelta, los franceses”. Sin embargo, quizá sea el testimonio más temprano una reformulación de los versos de nuestro romance que se encuentra bajo el engañoso título —por no tratarse realmente de una glosa, como estudia Dumanoir (2004: 79)— de “Glosa del romance de Por aquella sierra muy alta que fizo Diego de Sevilla en la corte de Alfonso V de Aragón” en el *Cancionero de Herberay*, datado hacia 1465. En él se dice “Reniego de ti amor / y de cuanto te serví”, una clara adaptación al tema del desamor del verso con el que se inician las quejas del rey moro. Este testimonio es importante pues nos sugiere que el romance era tan conocido ya en esa época como para someterse al ingenio de poetas cultos, por tanto nos indica que su origen y autonomía se sitúa con bastante anterioridad a esta mención.

<sup>7</sup> Para profundizar en esta problemática a lo largo del corpus carolingio de Roncesvalles, véase el estudio de Jesús Antonio Cid (2006).

Por el hecho de ser cristianos, las gentes hispánicas de la tardía Edad Media y del Renacimiento se sentían más próximas a los franceses que a los anteriores o últimos habitantes de la Península musulmanes. De este modo, podemos intuir que la identidad colectiva de estas épocas no depende tanto de las fronteras, sino de la religión.

#### 4. VERSIONES DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA

El romance de “La batalla de Roncevalles” ha tenido una larga pervivencia a través de las comunidades sefardíes del oriente del Mediterráneo. No es, desde luego, una pervivencia autónoma sino que algunos de sus versos aparecen junto a los romances de “Benalmerique de Narbona” (IGR 0276) y “Bodas se hacían en Francia” (IGR 0468), siendo este último el de mayor protagonismo en las contaminaciones. De este modo, han llegado hasta nosotros dieciséis versiones sefardíes, de las cuales catorce proceden de Salónica (Grecia), una de Štip (Macedonia) y otra de Skoplje (Macedonia).

##### 1

Versión de Štip (Macedonia), recitada probablemente por Bella Hassón.  
 Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1911.  
 [AMP B 001 0001 0018]<sup>8</sup>

Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
 2 tomó armas y caballos, para Francia quiso ir.  
 Armó armas de todo seño, las echó adentro el Sanǵi;  
 4 el Sanǵi, como era estrecho, non la venía regir.  
 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡A la Francia non vos dexo ir!  
 6 Si el gran Sir lo sabe, a Francia non vos dexa ir.–  
 Grandes bodas hay en Francia, en la sala de París,  
 8 que casó el hijo del rey con la hija de Amadí.  
 Bailan damas y donzellas, caballeros más de mil.  
 10 La reǵía la taifa era una dama ĝentil.  
 –No la conocí en el garbe ni menos en el vestir,  
 12 la conocí en el chapín de oro que inda ayer se lo merquí.–  
 La embruxó en un mantil de oro afuera le dexó el chapín.

*Observaciones: 3a seño, probablemente ‘signo’, entiéndase ‘tipo’; 3b sanǵi, deformación sin significado autónomo de ‘San Gil’, puerto marino, proba-*

<sup>8</sup> Este número hace referencia a la signatura del documento en el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Las versiones que no tienen signatura han sido incorporadas recientemente al Archivo aunque están pendientes de catalogar. Para una descripción de los fondos, remito directamente al catálogo de Catalán (1984).

*blemente ficticio que aparece en la versión antigua del romance original de “Benalmerique de Narbona”;* 4a venía regir, *entiéndase ‘podía contener’;* 6a Sir, *se refiere al comandante o el mando superior;* 10a La regía, *entiéndase ‘la que regía’;* taifa, *reunión informal de personas;* 11a garbe, ‘garbo’ o ‘gracia’; 12a chapín, *zapato de charol de noche;* 12b inda, *adverbio, ‘otra vez’;* merquí, *probablemente ‘marqué’;* 13a embruxó, ‘envolvió’; mantil, *entiéndase ‘mantilla’*

## 2

Versión procedente de Skoplje (Macedonia), cantada por Yehatzckel Elie Capon. Recogida por Alonso F. Cortés en septiembre de 1928. Publicada en Cortés (1930: 8), véase también la reproducción en Cid (2015: 173).

- Aquel conde, aquel conde, en la mar sea su fin,  
 2 armó naves y galeas y para França quiso ir.  
 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des vergüença al Sid!  
 4 Si el gran señor lo sabe, en França non mos dexa ir  
 nin mus da para comer nin con muestras damas dormir.–  
 6 A la tornada qu’ atorno mataron setenta mil,  
 a parte de chiquiticos, que no hay cuenta nin fin.  
 8 Grandes bodas hay en França, en la sala de París,  
 que casa el hixo del rey con la hixa d’ Amadí.  
 10 Bailan damas y doncellas y caballeros más de mil,  
 el que alguiaba la taifa era un conde d’ Amadí.  
 12 Non le conocí en el garbe ni menos en el vestir,  
 le conocí en el charpín d’ oro, qu’ inda a[y]er se lo merquí.  
 14 A la entrada de la puerta encontré con d’ Amadí.  
 –¿Qué llevas aquí, buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?  
 16 –Llevo un paxarico d’ oro, que malo está para morir.

*Observaciones:* 2a galeas, ‘galeras’; 4a mos, ‘vos’; 5a mus, ‘vos’; 5b muestras, ‘vuestras’; 11a alguiaba, *sic*; 13a charpín, ‘chapín’

## 3

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante. Recogida probablemente por Carlos Coello y Pachecho antes de 1885. Publicada en Menéndez Pelayo (1900b: 309-310). [AMP B 001 0001 0019]

- Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea en fin,  
 2 armó naves y galeras, echólas en el Sangí;  
 el Sangí, como era estrecho, non las podía regir.  
 4 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des virgüença al Sir!  
 Si el gran conde lo save, a França non vos dexa ir;

- 6 non vos da para comer ni con las damas dormir.–  
En la tornada que tornan, mataron çinquenta mil,  
8 a parte de cichiticos, que non hay cuenta ni fin.  
Grandes bodas hay en França, en la sala de París,  
10 que casa el hijo del rey con la hija de Amadí.  
Bailan damas y doncellas, cavalleros más de mil.  
12 El que regía la taifa era una dama gentil.  
Mirándola está el buen conde, aquel conde de Amadí.  
14 –¿Qué miras aquí, buen conde? ¿Conde, qué miráis aquí?  
O miravas a la taifa o me miravas a mí.  
16 –Yo non miro a la taifa ni menos te miro a ti.  
Miro a este cuerpo, que es galano y tan gentil.  
18 –Hora era, el cavallero, de me ir yo con ti,  
que el mi marido está en guerra, tarda inda de venir;  
20 una esfuegra vieja tengo, mala está para morir;  
los hijicos cichiticos, no se lo saven diçir.–  
22 Embrujóla en un mantil d' oro, de afuera le quedó el chapín.  
A la salida de la puerta encontró con Amadí.  
24 –¿Qué llevas aquí, buen conde? ¿Conde, qué llevas a aquí?  
–Llevo un paje de los míos, que malo está para murir.  
26 –Este pajico, el conde, me esfuele a servir a mí:  
el día para la mesa, la noche para dormir.  
28 Non la conoze en el garbe ni menos en el vestir,  
la conoze en el chapín d' oro que aínda ayer se lo merquí.–  
30 Esto que sentió el buen conde, dexó todo e se echó a fulir.

*Observaciones: 8a cichiticos, 'chiquiticos'; 12a El que, entiéndase 'la que'; 19b inda, 'todavía'; 20a esfuegra, 'suegra'; 26b esfuele, 'suele'; 28a y 29a conoze, entiéndase en pasado 'conoció'; 29b aínda, 'inda', 'otra vez'; 30b fulir, 'huir'*

## 4

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.

Recogida por el rabino Isaac Bohor Amaradjí en 1860 e incorporada a la colección de Manuel Manrique de Lara en 1911.

[AMP B 001 0001 0025]

- Aquel conde y aquel conde, que en la mar se asufre,  
2 armó naves y galeras y para Francia quixo ir.  
Las armó de todo punto, las entró dentro el Sangí;  
4 el Sangí, como era estrecho, non las podía regir.  
–¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des vihuela en sí!  
6 Si el gran duque lo sabe, a Francia non vos dexa ir;  
non vos da dinero en bolsa ni con las damas dormir.–  
8 En su tornada que atorman, mataron sesenta mil,  
a parte de chiquiticos, que non le hay cuenta ni fin.

- 10 Grandes bodas hay en Francia y en la sala de París,  
que casó el hijo del reye con la hija de Amadí.
- 12 Bailan damas y donzellas, caballeros más que mil.  
La que guiaba la taifa era una dama ġentil.
- 14 Mirándola está el buen conde, aquel conde de Amadí.  
–¿Qué miras aquí, el buen conde? ¿Conde, qué miras aquí?
- 16 O mirabas a la taifa o me mirabas a mí.  
–Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.
- 18 Miro en este lindo cuerpo, que es galano y tan ġentil.  
–Si vos plazía, el buen conde, consigo llévesme a mí.
- 20 Marido en viaġe tengo, lonġe está para venir;  
una esfuegra vieja tengo, mala está para morir;
- 22 dos hijicos chicos tengo, que non lo sabían dezir.–  
Por en medio del camino, encontró con Amadí.
- 24 –¿Qué llevas aquí, el buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?

*Observaciones: 1b se asufre, deformación de “sea su fin”, podría relacionarse con “asufriír”, ‘freírse’, interpretado como maldición, o ‘bastarse a sí mismo’; 5b vihuela en sí, deformación sin significado aparente de “vergüenza al Sir”; 7b ni... dormir, entiéndase “ni con las damas os deja dormir”; 18a en, término sin significado, añadido probablemente para ajustar el ritmo; 20a en, entiéndase ‘a’; 20b lonġe, ‘lejos’*

## 5

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.

Recogida por Yacob Abraham Yoná antes de 1905.

Publicada originalmente en aljamía hebraica en Yoná (a. 1905) y, posteriormente, en transcripción semifonética en Armistead y Silverman (1971: 57).

[AMP B 001 0001 0020-21]

- Y aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
2 armó armas y galeras y para Francia quiso ir.  
Las armó de todo punto y las echó dentro el Sanġir;  
4 el Sanġir, como era estrecho, y non las podía regir.  
–¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des vergüela así!
- 6 Si el gran duque lo sabe, a Francia non vos dexa ir  
ni vos da pan a comere ni con las damas dormir.–
- 8 En la tornada que atorna, mataron setenta mil,  
a parte de chiquiticos, que non hay cuenta ni fin.
- 10 Grandes bodas hay en Francia y en la sala de París,  
que casó la hija del reye con la hija de Amadí.
- 12 Bailan damas y donce[ll]as, caballeros más de mi[ll].  
La que aguiaba la taifa era una dama ġentil.
- 14 Mirándola estaba el buen conde, y aquel conde de Amadí.  
–¿Qué miras aquí, el buen conde? ¿Conde, qué miras aquí?
- 16 O mirabas a la taifa o me mirabas a mí.

- Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.  
 18 Miro este lindo cuerpo, tan galano y tan gentil.  
 –Si vos agrado, el conde, consigo llévesme a mí.  
 20 Marido en viaje tengo, lonje está para venir;  
 una esfuegra vieja tengo, mala está para morir;  
 22 dos hijicos chicos tengo, que non se lo saben dezir.–  
 La embrujó en un mantel de oro, de afuera dexó el chapín.  
 24 Por enmedio del camino escontró con Amadí.  
 –¿Qué llevas aquí, el conde? ¿Y conde, qui llevas aquí?  
 26 –Llevo un pajecico de oro, que inda hoy me lo merquí.  
 –Este pajecico, conde, a mí me esfuele a servir:  
 28 el día para la mesa y la noche para el dormir.–  
 Non la conoçe en el garbe ni menos en el vestir,  
 30 conoçe el chapín de oro: –¡Ainda, ayer se lo merquí!–  
 Esto que sintió el conde, la dejó y se echó a fuir.  
 32 –Non vos fuigás, el buen conde, ni vos quiseras fuir.  
 Esto non es la vuestra culpa, sinon es yo que lo busquí.

*Observaciones:* 5b vergüela, 'vergüenza'; 11 hija... hija, uno de los dos términos es impreciso, concuerda mejor "hijo"; 13a aguiaba, epéntesis de 'guiba'; 23a mantel, con el sentido de 'mantilla'; 24b escontró, entiéndase 'se encontró'; 27b esfuele, 'suele'; 32a fuigás, 'huigáis'

## 6

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.

Recogida por Yacob Abraham Yoná antes de 1908.

Publicada originalmente en aljamía hebraica en Yoná (a. 1908) y, posteriormente, en transcripción semifonética en Armistead y Silverman (1971: 58).

- Grandes bodas hay en França, en la sala de París,  
 2 que casó el hijo de el rey con la hija de Amadí.  
 Bailan damas y donze[ll]as, cavalleros más de mil.  
 4 El que guía la taifa es una dama gentil.  
 Mirándola estava el conde, y aquel conde de Amadí.  
 6 –¿Qué miras aquí, el conde? ¿Y conde, qué miras aquí?  
 O miravas a la taifa o me miravas a mí.  
 8 –Yo non miro a la taifa ni menos te miro a ti.  
 Miro a este lindo cuerpo, que es galano y tan gentil.  
 10 –Si vos plazía, el buen conde, consigo llévesme a mí.  
 Marido en viaje tengo y londe está para venir;  
 12 dos hijicos chicos tengo, que non se lo saven dezir;  
 una esfuegra vieja tengo y mala está para morir.–  
 14 Embrujóla en un mantel de oro y de afuera dejó el chapín.  
 A la salida de la puerta, escontró con Amadí.  
 16 –¿Qué llevas aquí, el buen code? ¿Y conde, qué llevas aquí?  
 –Llevo un pajecico de oro, que aínda ayer yo lo merquí.

- 18 –Este pañecico, el conde, que a mí me esfuele a servir:  
el día para la mesa y la noche para dormir.–
- 20 Esto que sintió el buen conde, lo dejó y se echó a fuir.  
–Non vos fuigás, el buen conde, y no vos quiseras fuir,
- 22 que no es la vuestra culpa, sinon yo que lo busqué.–  
Aquel conde y aquel conde y en la mar sea su fin,
- 24 armó naves y galeas y para França quiso ir.  
Las armó de todo punto y las echó dentro el Sanĝir;
- 26 el Sanĝir, como era estrecho, no las podía reĝir.  
–¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des verguença así!
- 28 Si el gran duque lo save, a França non mos dexa ir  
ni vos dan pan a comere ni con las damas dormir.
- 30 A la tornada que atornan, mataron setenta mil,  
a parte de chiqueticos, que non hay cuenta ni fin.

*Observaciones:* 4a El que, lo correcto sería ‘La que’; 21a fuigás, ‘huigáis’; 31a chiqueticos, sic

## 7

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.  
Recogida por David Baruch Bezes en 1910 e incorporada a la colección de  
Manuel Manrique de Lara en 1911.  
[AMP B 001 0001 0024]

- Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
2 armó naves y galeras, para Francia quiso ir.  
Las armó de todo punto, las echó adentro del San Gil;
- 4 el San Gil, como era estrecho, no cabían más de mil.  
–¡Atrás, atrás, los franceses! ¡No me deis vergüenza a mí!
- 6 Si el gran duque lo sabe, a Francia no mos deja ir.  
No mos da pan a comere ni con las damas dormir.–
- 8 En sus entrada[s] en Francia, mataron setenta mil,  
a parte de chiquiticos, que no había cuenta ni fin.
- 10 Grandes bodas hay en Francia, en las salas de París,  
que casó el hijo del rey con la hija de Amadí.
- 12 Bailan damas y doncellas, caballeros más que mil.  
Por allí pasó el buen conde, se quedó mirando allí.
- 14 –¿Qué miráis aquí, buen conde? ¿Buen conde, qué miráis aquí?  
O mirabais a la taifa o me mirabais a mí.
- 16 –Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.  
Yo miro este lindo cuerpo tan galano y tan gentil.
- 18 –Si vos placía, buen conde, con vos me quisiera ir.

*Observaciones:* 4a El, para mejorar el sentido, en detrimento del ritmo, debería ser ‘en el’

## 8

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.

Recogida por Elisa de Bottón antes de 1911 e incorporada a la colección de Manuel Manrique de Lara en 1911.

[AMP B 001 0001 0029]

- ..... con la hija de Amadí.  
 2 Baila[n] damas y donze[ll]as, cavayeros más que mille.  
 Y el que haçía a la taifa y era ouna dama ġentil.  
 4 Y aquel conde y aquel conde, que a la mar sea sou fin,  
 armó naves y galeas, para Francia quiso ir.  
 6 Las armó de todo pounto, echósla[s] de dentro el Sanġí;  
 el Sanđí, como era estrecho, non se poudrá regir.  
 8 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non les des virgouença al Sir!  
 Si el gran Sir ya lo save, a Francia no vos dexa ir;  
 10 non vos dexa ir en Francia ni con las damas dormir  
 ni vos da pan a comeres ni vos dexa más bivir.–  
 12 Enbroujóla en oun mantil de oro, de afoura le dexó el chapí[n].  
 A la salida de la pouerta, encontró con Amadí.  
 14 –¿Qué ivas aquí, el bouen conde? ¿El bouen conde, qué ivas aquí?  
 –Yevo a oun pagezico, que malo está de mouerir.  
 16 –Este pagezico, el conde, a mí me suele a servir:  
 el día para la mesa, la noche para dourmir.

*Observaciones: 14 ivas, deformación de 'llevais'*

## 9

Versión de Salónica (Grecia), recitada por Reina Chimchi de Nissim, 27 años.  
 Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1911.

[AMP B 001 0001 0028]

- Aquel conde y aquel conde, en la mar sea su fin,  
 2 armó naves y galeras, para Francia quiso ir.  
 Las armó de todo punto, las echó adentro el Sanġí;  
 4 el Sanġí, como era estrecho, non las pudiera regir.  
 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡No les des vergüenza al Sir!  
 6 que si el gran duque lo sabe, en Francia non vos dexa ir;  
 non vos da pan ni manteca ni con las damas dormir.–  
 8 A la tornada que atornó, mataron setenta mil,  
 a parte de chicos y pequeños, que non hay cuenta ni fin.  
 10 Grandes bodas hay en Francia, en la sala de París,  
 que casa el hijo del rey con la hija de Amadí.  
 12 Bailan damas y doncellas, caballeros más de mil.  
 La que guiaba la taifa es una dama ġentil.

- 14 Mirándola está el buen conde, el buen conde de Amadí.  
 –¿Qué mirabas, el buen conde? ¿Conde, qué miras aquí?
- 16 O mirabas a la taifa o me mirabas a mí.  
 –Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.
- 18 Miro al vuestro lindo cuerpo, que es tan galano y tan gentil.  
 –Si es ansina, el buen conde, en esta hora me quites de aquí.
- 20 Una esuegra vieja tengo, no ve la luz del candil;  
 dos hijicos chicos tengo, non se los sabrán decir;  
 22 el marido tengo en guerra, que inda tadra de venir.  
 La embrujó en un mantil de oro, de afuera le dexó el chapín.
- 24 A la salida que salió, encontró con Amadí.  
 –¿Qué llevabas, el buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?
- 26 –Llevo un mantelico de oro, que muy bien me servirá a mí:  
 el día para la mesa, la noche para el dormir.
- 28 –Este mantelico de oro más me suele a servir a mí.

*Variantes:* 5b Sir] así

*Observaciones:* 19a ansina, ‘así’; 22b tadra, sic

## 10

Versión de Salónica (Grecia), recitada por Lucia Saltiel de Jeudá, 47 años.  
 Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1911.  
 [AMP B 001 0001 0027]

- Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
 2 que armó armas y galeas y para Francia quiso ir.  
 Grandes bodas hay en Francia, en las salas de París.
- 4 Bailan damas y doncellas, caballeros más que mil.  
 El que agúa la taifa era una dama ðentil.
- 6 El conde, que es niño y muchacho, quiso mirar él allí.  
 –¿Qué miras aquí, el buen conde? ¿Conde, qué miras aquí?
- 8 O mirabas a la taifa o me maras a mí.  
 –Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.
- 10 Yo miro este lindo cuerpo, que es tan galán y tan gentil.  
 –Si vos plazía, el buen conde, de llevarme a vos con mí.
- 12 Tengo una esuegra vieja, que ya está para morir;  
 mi marido tengo en mares, que creo que no ha de venir;  
 14 mis hijos son chitiquicos, no se lo sabrán dezir.–  
 La embruxó en un mandil de oro, de afuera la dexó el chapín.
- 16 A la baxada de la escalera, encontró con Amadí.  
 –¿Qué llevas aquí, el buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?
- 18 –Llevo un pajico de paja, malo está para morir.  
 –Este pajico, buen conde, a mí me suele servir:  
 20 el día para la mesa, la noche para dormir.  
 No lo conocí en el garbo ni menos en el vestir;

- 22 este chapín, el buen conde, inda hoy yo lo marquí.–  
 Esto que oyó el buen conde, lo arrojó y se fue a fuir.  
 24 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des vergüenza al Sir!  
 que si el gran Sir lo sabe, a Francia non vos dexa ir  
 26 ni vos da para la mesa ni con las damas dormir.

*Observaciones: 5a El, incoherencia de género; 8b maras, sic; 15a mandil, sic; 24b des, entiéndase 'deis'; 26b ni... dormir, por coherencia sintáctica debería ser "ni con las damas os deja dormir"*

## 11

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.  
 Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1911.  
 [AMP B 001 0001 0030]

- Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
 2 armó armas y galeas, para Francia quixo ir.  
 Los moricos eran chicos, non cabían más de mil.  
 4 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡Non le des al Sir!  
 que si el gran Sir lo sabe, a Francia non vos dexa ir,  
 6 non vos da pan a comer ni con las damas dormir.–  
 Grandes bodas hay en Francia y en la sala de París.  
 8 Casa el hijo del rey con la hija de Amadí.  
 Bailan damas y doncellas, caballeros más de mil.  
 10 Entre chicos y pequeños non hay cuenta ni fin.  
 Mirándola estaba el conde. –¿Conde, qué miras aquí?  
 12 O mirabas a la taifa o mirabas a mí.  
 –Ni miraba a la taifa ni menos te miro a ti;  
 14 mirando este lindo cuerpo, que es tan galano y tan gentil.  
 –Si le place al buen conde, que se la lleve con sí.–  
 16 La embruxó en un mantel de oro, de afuera le dexó el chapín.  
 Por en medio del camino, encontró con Amadí.  
 18 –¿Qué llevas aquí, el buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?  
 –Llevo un mantel de oro, que a mí me esfuele avenir:  
 20 de día para la mesa, la noche para dormir.  
 –Non la conocí en el garbo ni menos en el vestir,  
 22 la conocí en el chapín de oro, que inda ayer se lo merquí.–

## 12

Versión procedente de Salónica (Grecia), cantada en Nueva York (Nueva York, Estados Unidos) por la señora Moché.  
 Recogida por Mair José Benardete entre 1922 y 1923.  
 Publicada en Armistead y Silverman (1981: 18).  
 [AMP B 001 0001 0031]

Aquel conde y aquel conde, en la mar sea su fin,  
 2 armó naves y galeras, para Francia quixo ir.  
 Las armó de todo punto y las echó dentro el Sangí.  
 4 –¡Atrás, atrás, los mis franceses! ¡No me des vergüenza así!  
 Si el gran Francés lo sabe, a Francia no mos dexa ir,  
 6 no mos dan pan a comere ni con las damas dormir.–  
 A la tornada qu' atornó, mataron setenta mil,  
 8 a parte de chicos y pequeños . . . . .  
 –Si vos plaze, el buen conde, yo vos iré a servir:  
 10 el día para la mesa, la noche para dormir.  
 Marido en viaje tengo, lonje está para venir;  
 12 una esfuegra vieja tengo, no ve la luz del candil;  
 un esfuegro viejo tengo, malo está para murir;  
 14 dos hijicos chicos tengo, no lo saben dezir.–  
 La emburujó en mantil de oro, de afuera le quedó el chapín.  
 16 En medio del camino, encontró con Amadí.  
 –¿Qué llevas aquí, el conde? ¿Y qué llevas aquí?  
 18 –Llevo un paxarico de oro, que agüera lo aferí.  
 –No lo conocí en el garbe ni menos en el vestir;  
 20 la conocí en el chapín de oro, que inda ayer lo merquí.–  
 Esto que oyó el buen conde, dexó todo y se echó a fuir.  
 22 –No vos fuigás, el buen conde, ni vos querás fuir.  
 Esto no es la vuestra culpa, sino es que yo la busqué.

*Observaciones: 15a emburujó, deformación de “embruxó”, ‘envolvió’; 18b agüera, ‘afuera’; aferí, ‘agarré’*

Versión de Salónica (Grecia), recitada por Matilde Amar de Pipano.  
 Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1911.  
 [AMP B 001 0001 0026]

Aquel conde y aquel conde, que en la mar sea su fin,  
 2 armó naves y galeras, para Francia quiso ir.  
 Armólas de todo punto y echólas dentro el Sağir;  
 4 el Sangir, como era estrecho, no se podían regir.  
 Los moricos eran muchos, que no hay cuenta ni fin.  
 6 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡No le des vergüenza al Sir!  
 que si el gran Sir lo sabe, a Francia non vos dexa ir  
 8 ni comer pan a manteles ni con vuestras damas dormí[r].–  
 Grandes bodas hay en Francia, en las salas de París,  
 10 que casa el hijo del rey con la hija de Amadí.  
 Bailan damas y doncellas, caballeros más de mil.  
 12 El que guía la taifa era una dama gentil.  
 Mirándola va el buen conde, aquel conde de Amadí.

- 14 –¿Qué miras, aquel buen conde?    ¿Conde, qué miras aquí?  
O mirabas a la taifa    o me mirabas a mí.
- 16 –Yo no miro a la taifa    ni menos te miro a ti.  
Miro al tu lindo cuerpo,    que es galano y tan gentil.

*Observaciones:* 4 el... regir, para coherencia sintáctica debería ser “en el Sangir...”; 12a El que, entiéndase ‘La que’; 14a aquel, imprecisión que sustituye a ‘aquí’

## 14

Versión de Salónica (Grecia), sin datos del informante.

Recogida por Max Leopold Wagner en 1911.

[AMP B 001 0001 0023]

- Un conde fizo una nave    y metió mucha gente.
- 2 Binieron la gente:    –¿Quién metió esta nave aquí?–  
Saliendo les dijo:    –Si el rey lo sabe,
- 4 no vos deja pan comer    ni con las damas dormir.–  
¡Cuántas grandes bodas hay a la Francia    y a la sala de París!
- 6 Casa el rey    con la hija de París.  
Bailan damas y doncellas    y caballeros más que mi[l].
- 8 El que sona la guitarra    es más gentil que mí.  
–¿Conde, qué miras aquí?
- 10 –Yo no miro a las damas,    solo te miro a ti.–  
El amor ya se face presto.
- 12 –Un marido negro tengo,    que no pregunta por mí;  
los hijicos chicos tengo,    que no la van a saber decir.–
- 14 Las esclavas estaban a la fuente    y los mozos al charsí.  
La tomó el conde,
- 16 la emburujó en un mantil de oro,    de afuera le dejó el chapí[n].

*Observaciones:* 8a sona, ‘hace sonar’; 13b la, suponemos que el objeto directo refiere a la fuga amorosa; 14b charsí, ‘mercado’

## 15

Versión procedente de Salónica (Grecia), cantada en Van Nuys (California, Estados Unidos) por Ester Varsano Hassid, 64 años.

Recogida por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman el 20 de agosto de 1957.

Publicada con transcripción musical en Armistead y Silverman (1994: 21-24).

[AMP B 001 0001 0032]

- 2 Aquel conde y aquel conde,    en la mar sea su fin,  
armó armas y galeas    y para Francia quixo ir.

Las armó del todo punto y las echó adentro del Sangí;  
 4 el Sangí, como era estrecho, no las podía él sufrir.  
 –¡Atrás, atrás, los franceses! ¡No le des vergüenza al Si[r]!  
 6 Si el gran conde lo save, en França no vos dexa ir  
 ni vos dan pan a comer ni con las damas dormir.–  
 8 A la tornada que atornan, mataron setenta mil,  
 a parte de chequeticos, que no hay cuenta ni fin.  
 10 Grandes bodas hay en França y en la sala de París,  
 que casó el hijo del reyes con la hija d' Amadín.  
 12 Bailan damas y donzellas, cavalleros más que mil;  
 la que aguía la taifa y era una dama ġentil.  
 14 Mirándola iva el buen conde. –¿Conde, qué miras aquí?  
 O miravas a la taifa y o me miravas a mí.  
 16 –Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti;  
 miran este lindo puerpo, que es galano y tan ġentil.  
 18 –Si vos plazía, el buen conde, vos me llevarés con sí.  
 Marido tiene en viaje, longē está para venir;  
 20 una suegra vieja tiene, presta está para muerir;  
 tres hijicos chicos tiene, no se lo saven dezir.–  
 22 De ahí la tomó 'l cavallero y le adechó adentro del mendil.  
 L'embrujó 'n un mendil d' oro, d' afuera le dexó el chapín.  
 24 Por en medio del camino y encontró con Amadín.  
 –¿Qué llevas aquí, el buen conde? ¿Y conde, qué llevas aquí?  
 26 –Llevo un paxarico de oro, que inda hoy me lo merquí.  
 –Este paxarico, hombre, a mí me suelía servir:  
 28 el día para la mesa y la noche para el dormir.–  
 Non la conoçe en el garbe ni menos en el vestir;  
 30 conoçe el chapín de oro: –¡Ainda, ayer se lo merquí!–  
 Esto que sintió el conde, la dexó y se echó a fuir.  
 32 –Non vos fuigás, el buen conde, ni vos quijeras fuir.  
 No era la vuestra culpa, sino es yo que lo busquí,  
 34 quen tiene mujer hermosa, nunca que la dexa así.

*Observaciones: 7a dan, sic; 9a chequeticos, sic; 11a reyes, sic; 17a miran, de-*  
*formación de 'miraba'; puerpo, sic; 22b adechó, 'echó'; 22b mendil, a pesar*  
*de su parecido con "mantil", puede derivar de 'mendél', significando 'col-*  
*chón' y por extensión 'sábana'; 32b quijeras, 'quisiérais'; 34a quen, 'quien'*

Versión procedente de Salónica (Grecia), recitada en Brooklyn (Nueva York,  
 Estados Unidos) por Sarah Nehama, 85 años.

Recogida por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman el 20 y 21 de  
 agosto de 1959.

Publicada con transcripción musical en Armistead y Silverman (1994: 24-26).

Aquel conde, aquel conde, aquel conde de Almadí,

- 2 armó armas y galeas, para Françaix quixo ir.  
Hinchó la nave de gente y que no lo podía sofrir.
- 4 –¡No des vergüença al buen reyes! ¡No hagáis vergüença al Si[d]!  
que si el gran Sid lo save, en Françaix no dexa ir,
- 6 no vos da pan a comeres ni con vuestras damas durmir.–  
Grandes bodas hay en Françaix y en Françaix y en París,
- 8 que casa el hijo del reyes con la hija de Almadí.  
Bailan damas y donzellas, cavalieres más que mil;
- 10 la que gueía la taifa era una dama ðentil.  
Mirándola iva el conde y aquel conde de Almadí.
- 12 –¿Qué miras aquí, el buen conde? ¿Conde, quién miras aquí?  
O miravas a la taifa o me miravas a mí.
- 14 –Yo no miro a la taifa ni menos te miro a ti.  
Miro a esta linda dama, que es galana y tan ðentil.
- 16 –Esta linda dama, conde, ya es para otro servir.–  
Esto que sintió el conde, la travó para sí,
- 18 la embrujó en un mantil de oro y se la llevó con sí.  
Al abaxar de la escalera, encontró con de Almadí.
- 20 –¿Qué llevas aquí, el buen conde? ¿Conde, qué llevas aquí?  
–Llevo un chapinico de oro, que inda hoy me lo estrení.
- 22 –Este chapinico, el conde, a mí me suele aservir.  
Juguaremos un esfido quién la toma para sí.–
- 24 Pelearon los dos condes, la ganó el conde de Almadí.

*Variantes:* 7b en Françaix y en] la sala de || 8b de Almadí] del vezir || 17a Esto... el] La tomó el buen || 17b ...la] + se || 18a La... oro] Se la lleva a la escalera || 18b llevó] lleva || 19a Al... escalera] Ahí se encontró el dama || 19b encontró con] aquel conde || 21b estrení] merquí || 22a el conde] de oro || 23a Juguaremos un] Saleremos en || 23b toma] trava

*Observaciones:* 5b no dexa ir, *entiéndase* “no os deja ir”; 21b estrení, ‘estrené’; 23a esfido, ‘espadas’, *entiéndase* “desafío de espadas”

A través de este corpus de textos podemos intuir los motivos de contaminación entre los romances de “La batalla de Roncesvalles”, “Benalmerique de Narbona” y “Bodas se hacían en Francia”. El más evidente de ellos y, probablemente, el fundamental es que los tres tienen la misma rima en *-í*, por lo que desde la perspectiva rítmica y musical se favorecería la mezcla de versos aunque pudieran diferir en su sentido. Asimismo, en cada uno de ellos aparece la referencia directa a Francia o a los franceses y todos comparten, como protagonista, el personaje de un conde o una figura superior, lo cual motiva tanto la confusión de los diferentes espacios como de los distintos héroes de las tres tramas. De lo que no cabe duda es que “Bodas se hacían en Francia” se configura como el engranaje fundamental de la contaminación, disminuyendo la significación y el número de versos de los otros dos. Intuyo, por mi trabajo de campo mediante encuestas orales, que se debe a que las historias de adulterios son

bastante populares entre los informantes, al menos de los siglos XX y XXI y no debemos olvidar que tienen una fuerte presencia en la tradición de los pliegos sueltos de los siglos XVII y XVIII. De todas formas, también, se debe reconocer que resulta más fácil memorizar con precisión una trama con tres protagonistas, los cuales conforman el triángulo amoroso, que una historia bélica donde intervinen multitud de personajes de los cuales muchos tienen papeles secundarios.

El caso es que en los textos orales editados anteriormente no hay transiciones entre los tres romances que permitan hilar y convertir de forma natural las diferentes tramas en una única trama. Por esta razón, habrá quien piense que en vez de un fenómeno de contaminación se trata de un fenómeno de amalgamamiento o, como apuntan Armistead y Silverman (1994: 29), de prólogo y epílogo adjuntos. Sin embargo, si obviamos la brusquedad de la falta de transición podríamos figurar, aunque con dificultad, una trama común, donde el conde de los tres romances sería el mismo: este personaje se prepara para ir a la guerra, armando naves y reuniendo armas, en un puerto que no puede albergar tal cantidad de recursos; saltamos a la mitad de la batalla, donde alguien arenga a los soldados franceses a que regresen a luchar para no humillar y enfadar al conde, pues su venganza ante la cobardía podría ser terrible; los franceses vuelven y causan muchas bajas; tras la batalla, saltamos a unas bodas celebradas en París, en las que se está casando el hijo del rey con la hija del mismo conde —lo cual podría interpretarse como un regalo por sus servicios y éxitos en la guerra—; aparece un amante seductor, le propone fugarse a la novia y el conde los descubre. Al respecto, la confusión en algunas versiones entre el padre de la casada, el novio y el amante, produce otras dos alternativas más incoherentes, en las que el conde se sitúa en los vértices del triángulo de amante y novio.

Todos estos detalles, además de las posibles relaciones genéticas entre las versiones, pueden observarse en el siguiente esquema y tabla comparativa. En el primero, detallo los eventos que conforman las unidades mínimas de la trama. En la segunda, marco los eventos incluidos en cada una de las versiones.

*A Benalmerique de Narbona*

- 1 Maldición del conde
- 2 El conde se prepara bélicamente para ir a Francia
- 3 El conde prepara armas y/o ejército y los mete en el puerto de Sangí
- 4 El Sangí es demasiado estrecho para contener todas las armas/ejército

*B La Batalla de Roncesvalles*

- 1 Alusión al número de moros
- 2 Arenga a los franceses para que vuelvan a luchar
- 3 Arenga a los franceses para que no den vergüenza al narrador/Sir/duque
- 4 Amenaza a los franceses de que el Sir/duque/señor no les dejará volver a Francia
- 5 Amenaza a los franceses de que el Sir/duque/señor no les dará de comer/dinero ni les dejará vivir/dormir con las damas

- 6 Vuelven los franceses a la batalla y causan bajas  
 7 Entre las bajas se cuentan un sin fin de tropas inferiores
- C Bodas se hacían en Francia*
- 1 Se celebran unas grandes bodas en Francia, en concreto en la sala de París  
 2 Se casa el hijo del rey con la hija de Amadí  
 3 Hay un gran baile entre damas y caballeros  
 4 Un varón toca la guitarra  
 5 Una dama/conde/Amadí dirige la reunión  
 6 Aparece paseando un conde y mira  
 7 El conde es un niño y mira  
 8 El conde mira a la dama  
 9 Identificación del conde con Amadí  
 10 La dama le pregunta al conde qué mira  
 11 La dama le pregunta si mira la taifa o la mira a ella  
 12 El conde asegura que no mira la taifa ni a ella sino su bello cuerpo  
 13 El amor triunfa entre ambos  
 14 La dama le propone fugarse juntos  
 15 La dama argumenta que su marido está ausente y que tardará en volver  
 16 La dama argumenta que tiene una suegra enferma/vieja/ciega/que morirá pronto  
 17 La dama argumenta que tiene un suegro viejo que morirá pronto  
 18 La dama argumenta que sus hijos son tan pequeños que no podrán decir nada  
 19 Las esclavas están en la fuente y los mozos en el mercado  
 20 El conde cubre a la dama con un mantil pero queda descubierto el chapín  
 21 Al intentar escapar la pareja se encuentra con Amadí  
 22 Amadí le pregunta al conde qué lleva escondido  
 23 El conde responde que se trata de un paje/pájaro/mantel/chapinico que está enfermo/le es útil  
 24 El mantel le sirve para comer durante el día y dormir en la noche  
 25 Amadí afirma que el paje/mantel/chapinico le suele servir a él  
 26 Amadí afirma que el paje/pajarito le sirve para comer en el día y dormir por la noche  
 27 Amadí afirma no reconocer a la dama por el garbo o el vestir sino por el chapín que había marcado  
 28 Al sentirse descubierto, el conde huye abandonando a la dama  
 29 Amadí ruega al conde que no huya, afirmando que es su propia culpa  
 30 Amadí afirma que quien tiene mujer hermosa no debe dejarla escapar  
 31 Se propone un desafío para conseguir a la dama y es ganado por Amadí

TABLA 2.—Eventos de las versiones

<i>Secuencias</i>	<i>Versiones</i>															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A1	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
A2	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
A3	x		x	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	
A4	x		x	x	x	x	x	x	x		x		x		x	x
B1											x		x		x	x
B2	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	
B3		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
B4	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
B5		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
B6		x	x	x	x	x	x		x			x			x	
B7		x	x	x	x	x	x		x			x			x	
C1	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x
C2	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x		x	x	x	x
C3	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x
C4															x	
C5	x	x	x	x	x	x		x	x	x			x		x	x
C6							x									
C7										x						
C8			x	x	x	x			x		x		x		x	x
C9			x	x	x	x			x				x			x
C10			x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x
C11			x	x	x	x	x		x	x	x		x		x	x
C12			x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x
C13															x	
C14			x	x	x	x	x		x	x	x	x			x	
C15			x	x	x	x			x	x		x		x	x	
C16			x	x	x	x			x	x		x			x	
C17												x				
C18			x	x	x	x			x	x		x		x	x	
C19															x	
C20	x		x		x	x		x	x	x	x	x		x	x	x
C21		x	x	x	x	x		x	x	x	x	x			x	x
C22		x	x	x	x	x		x	x	x	x	x			x	x
C23		x	x		x	x		x	x	x	x	x			x	x
C24									x		x					
C25			x		x	x		x	x	x					x	x
C26			x		x	x		x		x					x	
C27	x	x	x		x					x	x	x			x	
C28			x		x	x				x	x	x			x	
C29					x	x						x			x	
C30															x	
C31																x

TABLA 3.—Comparación de eventos de las versiones

## 5. CONCLUSIONES

Ahora que el romance de “La batalla de Roncesvalles” está casi extinguido en la tradición oral y se convierte en empresa utópica intentar aumentar el corpus, es el momento de dar a conocer todas aquellas versiones recopiladas a lo largo del siglo pasado por los colaboradores de don Ramón Menéndez Pidal y doña María Goyri. Como la misma naturaleza del romancero, la edición de su corpus es un trabajo colectivo, donde los informantes, colectores, editores y estudiosos comparten diferentes esfuerzos. Mediante este artículo he intentado modestamente cerrar esta primera fase de la transmisión colectiva, editando este pequeño corpus atesorado entre el patrimonio del Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Desde luego, toda edición, más aún de documentos de procedencia oral, no es más que una propuesta de lectura donde caben más interpretaciones. Sin embargo, dada la naturaleza del corpus, he considerado necesario trabajar desde el máximo respeto posible a las peculiaridades lingüísticas y textuales. Así, espero que este trabajo pueda servir de ayuda para investigaciones más avanzadas, como los lazos genéticos entre versiones, las refundiciones cultas del romance o los aspectos interpretativos, que iluminen parte del conocimiento aún por descubrir de la materia de Roncesvalles.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman (1971): *Folk Literature of the Sephardic Jews I: The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley/Los Ángeles/London, University of California Press.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman (1981): *Judeo-Spanish Ballads from New York collected by Maír José Bernadete*, Los Ángeles, University of California Press.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman (1994): *Folk Literature of the Sephardic Jews III: Judeo Spanish Ballads from Oral Tradition II: Carolingian Ballads I: Roncesvalles*, con transcripciones musicales y estudios de Israel J. Katz, Berkeley/Los Ángeles/London, University of California Press.
- Asensio Jiménez, Nicolás (2016): “¿Puede haber ecdótica en el romancero tradicional?”, *Abenámámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 11-16.
- Campa, Mariano de la (2016): “La edición de textos del romancero nuevo”, *Abenámámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 35-70.
- Carreira, Antonio (2012): “Crítica de la edición crítica: Respuesta a Margit Frenk”, *Acta Poética*, 33/2, pp. 211-221.
- Carreira, Antonio (2016): “Problemas específicos en la edición del romancero nuevo”, *Abenámámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 71-78.
- Catalán, Diego (1984): *Catálogo general del romancero panhispánico*, con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- Catalán, Diego (2001): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.

- Catalán, Diego y Jesús Antonio Cid (eds.) (1975): *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (Español, Portugués, Catalán, Sefardí) VI: Gerineldo, el paje y la infanta*, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Editorial Gredos.
- Chicote, Gloria (2016): “La edición de romances desde la crítica filológica a las humanidades digitales”, *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 107-115.
- Cid, Jesús Antonio (2006): “Metamorfosis del héroe carolingio: De Roldán a don Beltrán”, en Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero (eds.), *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 167-215.
- Cid, Jesús Antonio (2015): “Intelectuales españoles ante los sefardíes en torno a 1930: Dos visiones de una judería balcánica (Skoplje-Uskub)”, en Nicolás Asensio Jiménez y Sara Sánchez Bellido (eds.), *Lengua y cultura sefardí. Estudios en memoria de Samuel G. Armistead*, Madrid, Fundación Ramón Areces/Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 143-178.
- Cortés, Alonso F. (1930): “Compatriotas de Oriente. Ciudad original y extraña”, *Heraldo de Madrid*, XI/13.954, pp. 8-9.
- Di Stefano, Giuseppe (1990): “Edición crítica del Romancero antiguo: algunas consideraciones”, en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Madrid, Porrúa, I, pp. 29-46.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (1993): *Romancero*, Madrid, Taurus.
- Di Stefano, Giuseppe (2013): “Editar el Romancero”, *Edad de Oro*, 32, pp. 147-154.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.) (1994): *Romancero*, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica.
- DPS = Rodríguez-Moñino, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edición de Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid/Mérida, Editorial Castalia/Editora Regional de Extremadura.
- Dumanoir, Virginie (2004): “Textos poéticos romanceriles del siglo XV dentro de la ‘variado’ cancioneril”, en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, I, Madrid, Juan de la Cuesta, pp. 75-83.
- Fernández Valladares, Mercedes (2006): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Frenk, Margit (2013): “Réplica a Antonio Carreira”, *Acta Poética*, 34/1, pp. 211-223.
- Horrent, Jules (1951): *Roncesvalles. Etude sur le fragment de cantar de gesta conservé a l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, Paris, Les Belles Lettres.
- Martín Durán, Andrés Manuel (2016): “Problemas de edición de los romances tradicionales documentados en hispanoamérica: los errores de la edición de los romanceros cubanos como referente”, *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 251-260.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1900a): *Antología de poetas líricos castellanos IX: Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances)*, publicada con una introducción y notas por D. Fernando José Wolf y D. Conrado Hofmann, II, Madrid, Librería de Hernando y compañía.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1900b): *Antología de poetas líricos castellanos X: Romances populares recogidos de la tradición oral*, III, Madrid, Librería de Hernando y compañía.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1906): *Antología de poetas líricos castellanos XII: Tratado de los romances viejos*, II, Madrid, Librería de Perlado, Páez y compañía.
- Menéndez Pidal, Ramón (1917): “Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, IV, pp. 105-204.
- Menéndez Pidal, Ramón (1945): *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Norton, F. J. y Wilson, Edward M. (1969): *Two Spanish verse chap-books*, Cambridge, Cambridge University Press.

PBNM = *Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional* (1957), I, Madrid, Joyas Bibliográficas.

PBUC = *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia* (1975), Madrid, Joyas Bibliográficas.

Piñero, Pedro M. (ed.) (1999): *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Santiago, Ramón, Ana Valenciano e Silvia Iglesias (eds.) (2009): *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM).

Valenciano, Ana (2016): “Reflexiones en torno a la edición del RTLH: Pasado y presente”, *Abenamar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 319-328.

Yoná, Yacob Abraham (a. 1905): *Guerta de romansas importantes*, Salónica, [s. n.].

Yoná, Yacob Abraham (a. 1908): *Guerta de romansas antiguas de pasatiempo*, Salónica, [s. n.].

Fecha de recepción: 14 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2016