

# La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*

Joseph V. Ricapito  
Louisiana State University

La efectividad del romance como forma literaria consiste, en parte, por lo menos, en una continua recitación, así que desde el comienzo hasta el final nos encontramos frente al planteamiento de un problema, su desarrollo, y su resolución. Tal es el caso del romance del *Conde Dirlos*. Es la narración de la salida del Conde Dirlos, al servicio de Carlomagno, para hacer la guerra contra un rey moro y las consecuencias de su ausencia en términos personales, sociales y políticos. Pero la narratividad dramática, en la que me enfoco, consistirá principalmente en aquellos elementos que subrayan y promueven los aspectos dramáticos del conflicto básico; pues es de esto de lo que el romance depende. Genéricamente, este romance pertenece a la categoría de romances juglarescos y carolingios. El tema específico tiene que ver con el tema de la vuelta del esposo<sup>1</sup>.

43

<sup>1</sup> Sobre este tema, véase don Ramón Menéndez Pidal (RMP en adelante) quien comenta sobre el «tema folklórico universal que dio argumento a la *Odisea*», y habla además de la «llegada del esposo; a quien se daba por muerto, a tiempo de impedir la nueva boda de su cónyuge» (5). Análogo es el relato del *Conde Antores*, que debe su existencia al *Conde Dirlos* al representar una reelaboración oral del antiguo romance (6). RMP nos advierte, respecto al propósito del Romancero tradicional de las lenguas hispánicas: «ofrecemos... una muestra muy expresiva de como un tema tradicional vive bajo formas poéticas cambiantes, adaptado a épocas y gustos diferentes, y de como esas manifestaciones dispares en tono e inspiración se entrelazan genéticamente en el mundo complejo de la recreación tradicional: junto a una canción narrativa popular, de estructura muy simple, vemos surgir a fines del siglo xv, en el ocaso del mundo caballeresco, la obra de un juglar, acostumbrado al manejo de situaciones tópicas de la épica carolingia, que aprovecha el tema folklórico universal para construir un pequeño poemita heroico, profusamente ornamentado» (6). Sobre la «vida cambiante» de los romances, véanse a Galmés de Fuentes y Diego Catalán, 66; véase también lo que dicen respecto al «tema folklórico de la boda interrumpida por el cónyuge olvidado que llega oportunamente para evitar los nuevos eponsales» (66). Teniendo esto presente, tengo que decir que *El Conde Dirlos* llega a tener una familia de congéneres bastante extendida y que comprende otros romances de temas semejantes: *La partida del esposo*, *La Condesita* (o *El*

El romance se puede dividir en cinco etapas. No sabemos apenas nada del Conde Dirlos antes de la llegada de la carta del Emperador<sup>2</sup>. El primer movimiento consta de la llegada de la carta del emperador, pidiéndole al Conde que vaya a guerrear, lo cual inicia la narración; la segunda etapa consta de su salida de Francia; la tercera es su estancia en el extranjero, luchando contra el moro Aliarde, y culmina con su deseo de volver a Francia; la cuarta representa la llegada a su casa secretamente y la anagnórisis con su familia; y la última es el descubrimiento de la ofensa y crimen de Celinos y la resolución del problema. Cada etapa está bien distribuida en lo que se refiere a los versos y cada una contiene materia narrativa fundamental para el sentido del romance.

Vamos desde la situación inicial, que no tiene ninguna consecuencia narrativa, hasta la llegada de la carta del Emperador. Cuando llega la carta, el Conde se da cuenta de que tiene una responsabilidad que no puede ignorar, responsabilidades de lealtad y devoción a su soberano. Pero estos deberes causan conflictos respecto al amor del Conde por su esposa. Desde este momento en adelante, el autor del romance procede de un modo lógico desde la complicación hasta el desenlace.

Con miras a contar un buen cuento, el autor utiliza agüeros y sueños. De aquéllos, el más notable es la llegada de la carta del Emperador. La llegada de una carta, cualquier carta, cuando se ve desde un punto de vista literario, puede insinuar algo malo. La vida anterior holgada del conde ahora da paso al conflicto y al cambio. Un primer mal agüero es cuando la esposa le dice al Conde: «dexays me en tierras ajenas / sola y sin quien m acompañe» (v. 31)<sup>3</sup>. Este verso está lleno de malos presagios que alertan al

---

*Conde Sol*), *La vuelta del esposo*, y *El Conde Antores*, romances genéticamente relacionados con *El Conde Dirlos*, que han gozado de larga vida en la tradición pan-hispánica. Por eso, a lo largo de este trabajo voy a incluir versiones y variantes de esa tradición, con el propósito de mostrar la filiación entre estos textos. El romance del *Conde Dirlos* ha influido y hasta ha creado estos otros romances. Diego Catalán, pensando específicamente en *La partida del esposo* y su continuación *La vuelta del hijo maldecido*, estudia cómo las tramas de muchos romances se entrelazan («Artisan Poetry», 14). Véase también lo que dice Benichou, quien, al estudiar *El Conde Dirlos*, observa cómo un romance puede cobrar vida como producto de «fusión o combinación de textos preexistentes» (112-13). Igualmente, Debax señala que cada romance re-estructura los motivos (333). Cuando nos fijamos en la trayectoria del romance del *Conde Dirlos* hasta sus «ahijados» más remotos, tenemos que estar de acuerdo con Rechnitz cuando habla de «complex narrative structures that are so similar that they may well be genetically related» (148 y 148, n. 23).

<sup>2</sup> Michelle Debax observa que los romances del *Conde Dirlos* y del *Conde Sol*, ambos, empiezan *in medias res*.

<sup>3</sup> Utilizo el texto del pliego suelto de hacia 1510 de RMP (pp. 65-94 y notas). Otro texto que se puede consultar es el que ofrece Mercedes Díaz Roig, pp. 160-178.

lector sobre el sentido de lo que vendrá<sup>4</sup>. El uso del motivo del sueño en el romance es otro elemento significativo y narrativo. El Conde sueña: «que vey a estar la condessa / en braços de vn infante» (v. 168).

La situación anterior de la Condesa se agudiza mientras que la narración progresa. No cabe la menor duda de que el romance desarrolla una cuestión de honor. De hecho, cuando el Conde vuelve a casa, existe la fuerte sospecha de que su sueño siniestro se ha hecho realidad cuando oye que las tierras que poseía ahora son del Conde Celinos. Ambos, agüeros y sueños, ayudan a crear un estímulo dramático para la acción<sup>5</sup>.

La sustancia narrativa del romance coresponde a lo que se llamaría acción dramática. Esto se puede definir como acción fundamental a la trama del romance. La carta del Emperador es la primera de las acciones dramáticas; sus consecuencias figuran en el verso: «mas tiene la muger hermosa, / mochacha de poca edade» (v. 18). Esta es una situación explosiva y como tal prepara el camino para las complicaciones de la ausencia del Conde. Su pregunta lastimera a sus esposo: «¿Quantos años, el buen conde, / hazeys cuenta de tardare?» (v. 32), insinúa aún más una tensión dramática y narrativa.

La enumeración de los caballeros de la corte de Carlomagno, con su división entre caballeros asociados con Carlomagno y antagonistas principales; Roldán y Oliveros por una parte, y por la otra, los fieles al Conde (Gayferos y don Beltrán), quienes no están presentes, dan una buena indicación de que el desarrollo de la acción conducirá a un conflicto<sup>6</sup>.

La acción dramática más importante es aquella asociada con la perfidia de Celinos y la decepción final: «Cartas hizo contrahechas, / que al conde muerto lo hane» (v. 239), lo cual permite a Celinos proponer el casamiento a la Condesa.

---

<sup>4</sup> Hablando de presagios, dice Benichou: «Algo parecido vemos en versiones marroquíes del *Conde Olinos*, en que se trata de utilizar algunos prodigios del repertorio siniestro como efectos maravillosos del canto del héroe» (84, n. 30).

<sup>5</sup> Téngase en cuenta lo que dice RMP: «Muy en especial el juglar del *Conde Dirlos*, introduce adrede a veces lo irreal, lo ilógico, lo inmotivado, para dar interés, complicación, exhuberancia al relato, de lo cual depende en gran parte la singular tonalidad y el éxito de este famoso romance» (*Romancero hispánico*, I, 77).

<sup>6</sup> «The catalog of heroes is another typical scene common to all oral traditions. The theme is used to indicate the solemnity of a particular scene or to exalt a leader, usually the king, by listing his retinue. The scene's solemnity or the degree of honor accorded to the leader is in direct proportion to the enumeration of heroes present» (Ochrymowycz, 157).

Otra acción dramática importante es cuando el Conde va a la corte del Emperador para pedir justicia. Carlomagno ejercerá la función del soberano en decidir qué se hará con respecto a las demandas del Conde y cómo se resolverán. El autor crea una escena particularmente dramática cuando el Conde se encuentra con los soldados:

Noche era escurresçida cerca diez horas y mase,  
 quando entro el conde Dirlos en Paris essa ciudade.  
 Derecho va a los palacios de su tio don Beltrane;  
 a lo qual atrauessauan por medio de la ciudade.  
 Vido asomar tantas hachas, gente d armas mucho mase;  
 (vv. 320-25)

Esta escena crea un ambiente dramático alrededor de la vuelta del esposo<sup>7</sup>. El autor reserva la vuelta del Conde para su escena más dramática: la anagnórisis con su esposa y su tío, don Beltrán<sup>8</sup>. Estos son episodios tiernos y sensibles que ayudan

<sup>7</sup> RMP observa, respecto a este *topos* folklórico: «llegada del esposo, a quien se daba por muerto, a tiempo de impedir la nueva boda de su cónyuge» (5). Véase también «...el tema folklórico de la boda suspendida por la oportuna llegada del cónyuge que se hallaba ausente desde hacía muchos años» (67). Hay que tener en cuenta también: «Peleíme con mi suegra / al preciar el axugar» (*La vuelta del navegante*, I.6, p. 20, v. 1). Véase, en otros romances, la presencia de la figura de la madre con relación a la partida (y vuelta) del esposo: «Peleíme con mi suegra...» (*La vuelta del navegante*, I.6, p. 20, v. 1); «Dulce eras, la mi madre, / y tan dulce en el havlar // dos besicos hax pedrido / y tres y cuatro entiendo a dar, // los dos eran de amores, / y los dos de veluntad » (*La vuelta del esposo*, III.4, p. 100, vv. 1-3); «Esto que oyó la madre, / maldiciones l'echará: // —Las naves de todo el mundo, / vayan y tomen en paz, // y las naves de mi hiro, / vayan y vengan mas » (*La partida del esposo*, III.8, p. 102, vv. 12-14); Amistead y Silverman notan la presencia en un romance griego de la mala madre (*He kaké manà*), quien maldice al hijo en el momento de su partida (306). Véase también «The Judeo-Spanish Ballad Tradition» 240-243. *La vuelta del hijo maldecido* es una traducción de la balada griega de *La mala madre*.

<sup>8</sup> Véase este recurso literario en los romances siguientes: «Si tú eres el mi hijo, / ¿qué señas de ti me das?» (*La partida del esposo*, III.28, p. 115, v. 20); «Esto que oyó la su madre, / maldición se le fue a echar» (*La partida del esposo*, III.30, p. 115, v. 6); «—No llores tú, Blancaniña, / ni le quieras hacer mal, // que yo so vuestro hijito, / vuestro hijito Rondal» (*La partida del esposo*, III.62, p. 135, v. 18); y también « ¡Este, éste es mi marido, / que no el que me quieren dar!» (*El Conde Antores*, IV. 10, p. 160, v. 34). Para el motivo de la mujer (en este caso la madre) que espera, véase *La partida del esposo*, III.10, p. 104. Según Ochrymowycz: «This passage represents the tale's turning point. Having had a prophetic dream, Count Dirlos decides to return home, contrary to his previous intentions, afcer being absent for fifteen years. The poet's use of intensive twinning clearly indicates the highly emotional state of the count and his followers at this decisive moment» (160). Para el recurso del reconocimiento, véanse Galmés y Catalán, quienes estudian la trayectoria del recurso desde *El Conde Dirlos* hasta *El Conde Antores* (78-80) y *El Conde Sol* (95). Aubrun subraya el motivo en Gayferos, 140.

a localizar el problema central —la posible infidelidad y el próximo casamiento de la Condesa<sup>9</sup>. Su acogida amorosa y agradecida de la vuelta de su esposo sugiere al lector —y al oyente— la respuesta a alguna de estas preguntas y anticipa la resolución futura del conflicto. El crimen que Celinos comete es de tan nefanda naturaleza que no se puede olvidar ni perdonar: una infracción de tales dimensiones pide una contestación muy severa<sup>10</sup>:

Cartas hizo contrahechas, que al conde muerto lo hane,  
por casar con la condessa, que era rica y de linaje,  
y ahun ella no casara cierto a su voluntade,  
sino por fuerça de Oliueros y a porfía de Roldane,  
y a ruegos de Carlos Maños, de Francia rey emperante,  
por casar bien a Celinos y ponerle en buen lugare.  
(vv. 239-44)

De una manera menos directa, el autor utiliza la convención literaria de anticipación y suspense con respecto a la acción dramática futura. La creación de tales tensiones narrativas se lleva a cabo mediante la llegada de la carta del Emperador y lo dicho por la Condesa («dexays me en tierras ajenas / sola y sin quien m'acompañe») y su pregunta con respecto al tiempo que tardará su esposo en regresar. El uso de la anticipación se observa cuando el Conde se da cuenta de que ha estado ausente demasiado tiempo:

el mayor desseo que tenia es en sus tierras holgare.  
Ya complidos son quinze años, y en deziseys quiere entrare,  
que somos en estos reynos y estamos en soledade.  
Quien tiene muger hermosa, vieja la ha de hallare;  
el que dexo hijos pequeños, hallar los ha hombres grandes;  
ni el padre conocera el hijo, ni el hijo menos el padre.  
(vv. 177-182)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> No se debe olvidar que el núcleo del romance es, a fin de cuentas, el amor: véase «Lloro por vos, cavalleru, / y que sox il mi primo amor» (*La partida del esposo*, III.44, p. 124, v. 6); y «—Quitame el mantón, madrina, / que quiero irla a abrazar, // que los amores primeros no se pueden olvidar» (*El Conde Antores*, IV.4, p. 153, vv. 64-65).

<sup>10</sup> Debax observa oportunamente los elementos folklóricos de la rivalidad de dos hombres con una sola mujer. Además, subraya que se trata del «conde viejo» (Dirlos) contra «el gran comudo» (Celinos) (10).

<sup>11</sup> La presencia de la técnica literaria del suspense se encuentra en multitud de romances: «—Yo lo vide a vuestro hijo, / a vuestro hijo el caronal // echado estava en una puerta / en una puerta de civdad» (*La partida del esposo*, III 30, p. 115, vv. 14-15); «Se subió en altas torres, las que dan para la mar» (*La partida del*

Tales versos abundan en malos agüeros, y todo indica que la vuelta estará llena de problemas, lo cual resulta ser verdad cuando el Conde decide vengar su honor.

Un aspecto sumamente importante es el tratamiento que el romance da al Conde, y esto tiene que ver con el uso de *hubris* y sus consecuencias en la narrativa. Gran parte del comportamiento del Conde se puede explicar fácilmente, pero hay otras facetas que no son tan transparentes. Un ejemplo de esto es el *hubris* del Conde. Su vuelta, postergada durante quince años, atañe a sus éxitos como guerrero en el servicio del Emperador Carlomagno. Su insistencia en que su vuelta sea un secreto se puede ver también como parte de su *hubris*, como lo es también la estratagema para averiguar la fidelidad de su mujer:

vna cosa rogar vos quiero, no me la querays negare;  
quien secreto me tuuiere, yo l e de galardonar[e];  
que todos hagays juramento sobre vn libro missale,  
que en parte ninguna que sea no me haya[y]s de nombrare,  
porque con el gesto que traygo ninguno[s] me conoscerane;  
(vv. 191-95)<sup>12</sup>

48

Su deseo de volver a sus tierras en secreto se repite más tarde:

...entrare en la ciudade  
de noche y escurescido, que nadie de mi sepa parte.  
(vv. 314-15)

El Conde, disfrazado de mensajero, pregunta por don Beltrán (vv. 353-56); hace lo mismo con su esposa (v. 389ss). Es el Emperador quien más tarde acusa al Conde de haber creado su propio destino y su desgraciada situación, dejando atrás a su joven esposa y de haberse quedado fuera por tanto tiempo:

---

esposo, III 39, p. 121, v. 17). Obsérvese el pensamiento del personaje: «—Dí si ha dormido con ella / o la trae a su mandar» (*El Conde Antores*, IV.4, p. 152, v. 3 8); «—No vayas allá, meu fillo, / tratarán de te matar» (*El Conde Antores*, IV. 13, p. 164, v. 26). Sobre la técnica del adelantamiento o presagio (*foreshadowing*; *Vorausdeutung*) en la épica medieval, véase Armistead (1989a:I, 182-83 y n. 7).

<sup>12</sup> Armistead y Silverman señalan la inversión de papeles en Young Beichan y Stolt Ellensborg, igual que en *El Conde Sol*, donde es la esposa abandonada quien busca al esposo para impedir que se case con otra (306).

Mas la culpa, conde, es vuestra, y a vos os la deueys dare:  
para ser vos tan discreto, esforçado y de linaje,  
dexastes muger hermosa, moça de poca idade;  
y de vista no la visitays, de cartas la deuiades visitare.

(vv. 521-24)

El conde no puede ver a Oliveros y a Roldán sino como «mesturesos» maliciosos, pero la cosa a la que el Conde reacciona de la manera más airada es al insulto a su valentía:

Mas por el esta aqui Oliueros, y por el esta don Roldane;  
que son buenos caualleros y los tengo yo por tales.  
¡Consentir ellos tal carta y consentir tan gran maldade!  
¡o me tenian en poco, o me tienen por couarde.

(vv. 532-35)

Su ausencia tan prolongada, sin ninguna tentativa de comunicarse con su esposa, lo hemos de ver como parte de su *hubris*, y todo esto se hace al servicio de su una —diría yo— curiosidad mórbida acerca de la fidelidad de su esposa, haciéndole, en cierto sentido, un temprano precursor de *El curioso impertinente*.

El desenlace exige, en concreto, unos toques dramáticos que subrayan las calidades narrativas, empezando con la curiosidad de los observadores sobre si el desconocido es en realidad el Conde:

Vereys todos del palacio vnos con otros hablare,  
si es este el conde Dirlos, o quien otro puede estare.

(vv. 379-80)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Los elementos dramáticos son muchos y cito aquí algunos: «Lloraba la blancaniña, / lágrimas de voluntad // me dexáx niña y muchacha, / chiquita de poca edad, // me dexáx hijos chiquitos, lloran y demandan pan; / me demandaban al padre, / no sé qué respuesta les dar» (*La partida del esposo*, III. 3, p. 99, vv. 6, 13-15); «—No vos echéx, la mi madre, / ni vos quijerax echar. // Yo so el vuestro hijo, / el vuestro hijo caronal» (*La partida del esposo*, III. 9, p. 103, vv. 24-25); «Passó tiempo y vino tiempo, / desfílo ya le fará. // Se assentó en la ventana, / la que dava para la mar. // Vido venir unas galeas, / guerreando por la mar. // —¡Assí bivan las galeas! / que le digáx la verdad, // si [le] vitex al mi hijo / [al mi hijo] caronal? // —Ya lo vidi, mi sinora, / a orilla della mar, // las piedras tiene por cavecera, / la arina por almadrak, // la onda que va y viene / por cuvierta le será.— / Esto

Sobre viene una escena tierna entre el Conde y su esposa:

Estas palabras hablando no cessaua de llorare.  
Manzilla huuo su marido con el amor que le tiene grande;  
(vv. 422-23)

Hay todavía una escena más intensa entre el matrimonio y don Beltrán:

La condesa espantada puso se tras don Beltrane;  
el conde con grandes sospiros començole de hablare:  
—¡No fuyades, la condesa, ni os querays espantare,  
que yo soy el conde Dirlos, vuestro marido carnale!  
Con las manos se aparta los cabellos della haze;  
conosciolo la condesa entonçes en el hablare;  
en sus braços se echa, no cessando de llorare:  
(vv. 426-33)

50

Mientras el asunto de la confrontación entre el Conde y sus enemigos se agudiza en el texto, el autor ofrece un detalle que intensifica la calidad dramática narrativa del relato: el poeta cuenta cómo, cuando el Conde va a la corte, menciona a los soldados que le acompañan, y cómo es circundado por sus hombres más fieles: «a la parte yzquierda Gayferos, / a la derecha don Beltrane» (v. 475). Llevando consigo a los seguidores más leales, los consejeros y soldados más fieles, el Conde adquiere una mayor fuerza y estatura moral<sup>14</sup>. Esto se agudiza más cuando sus adversarios se

---

que sintió la madre, / de la torre se fue a echar: / —No vos echéx, la mi madre, / yo so vuestro hijo caronal» (*La partida del esposo*, III. 9, p. 104, vv. 16-25). Obsérvese también la función dramática de la maldición: «Ya se abrazan y se besan, / ya se asentan a un lado. // ¿Por qué la mi madre me maldixites? / —Porque te habías de yir, / a tu muger la engrandecites / y a mi me arrebaxates» (*La partida del esposo*, III.8, p. 102; «Esto que oyó la su madre, / de cabeza a la mar se fue a echar» (*La partida del esposo*, III. 32, p. 116); «Asentóse a la ventana / la que da para la mar» (*La partida del esposo*, III. 41, p. 122, v. 17). Nótese también el motivo del sueño: «Una noche el Conde Niño / allá lo vino a soñar» (*El Conde Antores*, IV. 4, p. 152, v. 14); «—Bien venido, mi sobrino, / más me pesa de tu mal, // la tu mujer Francisquita / ya la han llevado a esposar» (*El Conde Antores*, IV. 4, p. 153, vv. 50-51); «—Tu madre ya estaba ciega / mirando para la mar, // por un hijo que tenía y nunca le vio asomar» (*El Conde Antores* IV.4, p. 153, vv. 56-57); «—¡Éste es mi marido, señores, / y no el que me quieren dar!» (*El Conde Antores*, IV. 5, p. 155, v. 50).

<sup>14</sup> Véase más arriba n. 6.

agrupan, acentuando de este modo la división entre el Conde y sus enemigos.

Otros detalles dramáticos que aguzan el enfoque narrativo tienen que ver con la desgana del Conde por pelear con Celinos, porque el Conde ocupa un rango social superior y es, desde luego, de mayor linaje que Celinos. El Conde encarga a Renaldos de Montalbán que se ocupe del asunto.

Otros aspectos importantes del desenlace se relacionan con la figura del Emperador. A lo largo del romance se ve que el Emperador posee muchas cualidades, además de aquéllas que tienen que ver con su papel de soberano. El proyectado duelo entre el Conde y sus enemigos, Roldán y Oliveros, no le gusta al Emperador, pues implica a algunos de sus mejores caballeros. A lo largo de esta fase del desenlace, observamos cómo el texto está lleno de tristeza y negativismo:

Triste esta el emperador, haziendo llantos muy grandes.  
(v. 564)

El emperador que lo supo, muy grandes llantos que haze;  
por perdida dan a Francia y a toda la cristiandade.  
(vv. 597-98)

En esta escena, el Emperador se echa a llorar, añadiendo efecto dramático al desenlace. Sus ruegos, al pedir para la comprensión del Conde, ofrecen otro ejemplo de la alta calidad humana que el autor asocia con la figura del Emperador. No es una figura de cartón, sino un monarca de «carne y hueso». El Emperador le ruega al Conde:

Si Celinos ha errado con amor y moçedade,  
pues no ha tocado la condesa no ha hecho tanto male  
que dello merezca muerte, ni se lo deue dare.  
(vv. 621-23)

El eje temático del poema es el tema del honor, y tal concepto sostiene los varios episodios del romance. El Conde no lo puede negar al pedir permiso al Emperador para que pueda marcharse a guerrear contra el rey moro, ya que de negar esto correría el riesgo de un rechazo total del Emperador. El honor personal del Conde, hasta en una situación tan apremiante como lo es su problema matrimonial, ocupa la mayor importancia de su vida. Su actitud hacia su enemigo, Celinos, también está ligada con el tema del honor. El Conde ha sido ofendido por una persona moral y socialmente inferior. Dicen al Conde:

Si vos matays a Cellinos, diran que fuestes couarde.  
(v. 291)

La situación social del Conde se basa en su linaje: «Por bueno que es Cellinos, / vos soys de tam buen linaje» (v. 294). Se revela la categoría del Conde Dirlos cuando va a la corte de París y el Emperador viene a verle a él. Como he dicho arriba, el honor del Conde se hace notar cuando se da cuenta de que la estratagema de Celinos está muy por debajo de las normas de la conducta caballeresca (hecho que el Emperador y otros procuran explicar en nombre de la inmadurez y de la edad relativamente joven de Celinos). El Conde considera sus criterios caballerescos a la luz más exigente<sup>15</sup>.

Como sabe cualquier lector de la literatura del Siglo de Oro, la cuestión de honor impulsa el desarrollo dramático de muchas obras teatrales y, en este romance, el honor (la honra) es un motor crucial que dirige la acción hacia su final.

Otro recurso de nuestro romance es la anagnórisis (véase también arriba). No importa si nos las habemos con un romance o con algunas novelas ejemplares o cualquier comedia de capa y espada, la función y efecto de tal recurso literario es inigualable para conseguir un impacto dramático. El autor ha creado acciones narrativas cruciales alrededor de este principio. El Conde vuelve hasta tal punto transformado que sabe que no le van a reconocer. Varios de sus familiares y amigos íntimos creen que estaba muerto, así que su llegada altera decisivamente al estatus de varios personajes. El uso de la anagnórisis se calcula para crear oportunidades dramáticas:

mirando l'esta, mirando, viendole como saluaje.  
Como el que esta espantado a el no se osa llegare;  
(vv. 365-66)

Pero don Beltrán reconoce al Conde por su voz e inmediatamente ordena que se le dé una acogida calurosa que hace recordar la vuelta de Odiseo a Itaca<sup>16</sup>.

Hay que considerar varios otros detalles si vamos a comprender los fundamentos narrativos de este romance. Todos los comentaristas han notado la importancia del

---

<sup>15</sup> Aubrun enfatiza el hecho de que el Conde Dirlos está guerreando mientras que Celinos está cortejando a la esposa del Conde (101); según Aubrun, el Conde Dirlos «se battie pour son clan» y trata de «recouvrir sa fidele epouse» (102, n.6). Dice además que «Le chevalier [Dirlos], lui, prend sa vie en mains, il court l'aventure» («Dirlos: 'las grandes venturas que uvo'» (159).

<sup>16</sup> Los elementos clásicos se evidencian a lo largo de esta parte del romance. RMP tiene en cuenta el tema odiseico (5), como también Debax (5) y Entwistle (11). Véase además Aubrun: «Le romancista, consciemment ou non, se ressource au vieux mythe homérique du retour du soldat» (105-6); además recuerda que, en una etapa de su desarrollo, el romance se relaciona con «des archetypes de fables et des mythes, aussi vieux que la culture mediterrannée: Ulysse, Orphée, Narcisse...» (140).

diálogo como uno de los recursos narrativos más significantes y efectivos. Se observa su uso artístico y dramático por todo el romance (e.g., los lamentos de la condesa respecto a la salida de su esposo):

¿Quantos años, el buen conde, hazeis cuenta de tardare?  
(v. 32)

o bien:

Mas si vos queredes, conde, yo con vos queria andare;  
mas quiero perder la vida que sin vos della gozare.  
(vv. 37-38)

El diálogo se emplea para conseguir los mayores efectos de emoción, como, por ejemplo, en las escenas de anagnórisis o en la disposición final del duelo.

Como se puede notar también en la épica del Cid, la enumeración juega una parte importante en crear un contexto realista en el que se puede desarrollar la acción<sup>17</sup>. Téngase en cuenta el siguiente diálogo épico de los que reúnen cuando el Emperador recibe al Conde por primera vez en la corte de París:

Con el sale Oliueros, con el sale don Roldane,  
con Arderin de Ardeña y Vrgel de la fuerza grande,  
con el infante Guarinos, almirante de la mare;  
con el sale el esforçado Renaldos de Montalbane;  
con el van todos los doze que a vna mesa comen pane,  
sino el infante Gayferos y el buen conde don Beltrane,  
que salieron tres jornadas mas que todos adelante.  
(vv. 68-73)

53

La enumeración, junto con las descripciones narrativas constituye otro nivel de estrategias narrativas del autor. Un ejemplo puede bastar para demostrar este nivel narrativo:

---

<sup>17</sup> Veo la enumeración y el uso de cifras como una parte fundamental de la tradición del romance. He aquí algunos otros ejemplos: «—Siete años me esperaríais, / mujer de mi mocedad, // si a los ocho yo no vengo, / a los nueve vos casáis» (*La partida del esposo*, III. 1, p. 98, vv. 22-23); «Fina tres años me esperáx, / a los cuatro vos casáx» (*La partida del esposo*, III. 4, p. 100, v. 14); la mención de veinte doblones (*La partida del esposo*, III. 6, p. 101); «—Si a los ocho años no vengo, / a los nueve vos casáx» (*La partida del esposo*, III. 11, p. 105, v. 5). Véanse Armistead y Silverman que notan las varias citas de los años de ausencia (7, 1, 2, 3, 8, 9, 30) [310].

La morisma era tanta, tierra no les dexan tomare.  
 El conde era esforçado y discreto en pelear,  
 manda toda la artelleria en las varcas posare.  
 Con el ingenio que trahia empieçales de tyrare;  
 los tiros eran fuertes, por fuerça hazen lugare.

(vv. 134-138)

Tales descripciones llenan las áreas dramáticas menores de la trama e informan al lector o al oyente de otras conexiones y relaciones narrativas<sup>18</sup>.

Nuestro romance no dempeña una sola función poética<sup>19</sup>, sino también ofrece

<sup>18</sup> Para la tentativa de «pintar» descripciones, véanse: « ¡Hermosa sox, la mi bulisa, / hermosa sin afeitar, // alta sox sin galicha, / hermosa sin afeitar!» (*La partida del esposo*, III. 10, p. 104, vv. 1-2) y «Ventana sobre ventana / y en la ventana un barcón // y el barcón una dama, / en la dama una flor» (*La partida del esposo*, III. 77, pp. 141-42, vv. 1-2).

<sup>19</sup> Díaz Roig, fijándose en el romance del *Conde Dirlos* observa: «[*El Conde Dirlos*]...uno de los romances peor logrados por su longitud, por su ritmo lento y pesado y *por su escaso valor poético*» (lo subrayado es mío) (160). No puedo estar de acuerdo con ella. Dice RMP: «A pesar de su longitud, alcanzó tan notable popularidad que dio nacimiento a sendos romances tradicionales» (67). Si el romance fuera de «escaso valor poético», no habría podido ser tan popular. Como se sabe, el motivo fue adoptado por dramaturgos del Siglo de Oro, incluso por Lope de Vega (obra ya perdida), Guillén de Castro y Alvaro Cubillo de Aragón (RMP, *Romancero hispánico*, II, 174). También se observa el elemento poético en el uso de las repeticiones, entre otras cosas: «Por meldar bien las meldara, / atristar se atristara» (*La partida del esposo*, III. 2, p. 98, v. 3); «me dejáis niña y muchacha, / chiquita de poca edad, // me dejáis niña y muchacha, / los mis años por gozar, // me dejáis niños en cuna, / lloran y demandan pan» (*La partida del esposo*, III. 1, p. 97, vv 13-15); «vido venir unas galeas, / galeando por la mar. // — Galeas, las mis galeas / galeando por la mar // ¿si es que vitex al mi hiro, / al mi hijo caronal?» (*La partida del esposo*, III. 8, p. 103, vv. 17-19); «Pasan días, pasan meses, / pasan años, pasan más» (*La partida del esposo*, III.b. 1, p. 145, v. 5). Para el uso poético del diminutivo, nótese «— Sí señora, que lo he visto, / sentadito en l'arenal, // rodeado de mujeres / con quienes se va a casar» (*La vuelta del esposo*, III. b. 1, p. 145, vv. 11-12). Armistead y Silverman ofrecen un cuadro utilísimo de las semejanzas entre los romances derivados del *Conde Dirlos* (311). Estos romances también denuncian contaminaciones con otros romances de origen diverso: «¿y ánde eran sus paseos? / y debajo un bel rosal, // las hojicas que cayean / y por cama se echará» (*La partida del esposo*, III. 5, p. 100, vv. 9-10); «La piedra tiene por covierta, / la tierra por reposar, // y el rocío de la mañana él vierte por lágrimas—» (*La partida del esposo*, III. 57, p. 131, vv. 22-23). Para la tonalidad poética y las imágenes, nótese: «Por tu vida, el caballero [..]// cuando tu sox mi marido, / ¿por qué te hazes ansin?— // Tocóse mano con mano / y metióle a su jardín, // farxóle cama de rosa, / cabecera de alhailí. // Cobertor con que le tapo / de horas de un toronjil, // peinóle la su cabeza / con un peine de marfil, // dufróle la su coleta / con una cinta alacrí» (*La partida del esposo*, III. 76, p. 141, vv 14-20); «Tocóse mano con mano, / subiérale a su rosal, // púsole cama de rosa, / cabecera de azahar, // cobertor con que se tape / de hojas de un limonar» (*La partida del esposo*, III. 69, p. 139, vv. 29-31). Hay que

otros tipos de datos. Por ejemplo, por medio del desarrollo de la trama, el lector se da cuenta de que existen varias estructuras sociales que, aunque estén clavadas en el contexto poético del romance, son reconocibles como índices de valores sociales<sup>20</sup>. La decisión de Gayferos de luchar al lado del Conde responde a un interesante dato genealógico. Según afirma Gayferos, aunque Celinos es su primo del lado materno, el Conde Dirlos lo es del lado paterno; así que se siente obligado a defender al Conde.

Parte de la tristeza del Emperador respecto al desenlace trágico de los acontecimientos deriva de su interés por el bienestar del país. Lamenta la posible pérdida de sus caballeros, lo cual se ve como algo de graves consecuencias. Ejerce también varias prerrogativas de monarca, entre las que se encuentra su negativa a dar permiso para el sitio del campo para el desafío, porque según él, no ha habido insulto ni ofensa cometida contra la Condesa<sup>21</sup>. Se trata de prerrogativas reales y el romancero es una mina de información de este tipo.

Otro detalle que cabe en el esquema narrativo de nuestro romance es la cuestión de la religión. El autor empuja el tema religioso al primer término en el asunto del duelo. El Emperador habla del daño que tal duelo causará a Francia, pero no se dice nada de las implicaciones morales y religiosas de la venganza y del asesinato. Formados los dos grupos, nadie se adelantará para impedir el duelo de Renaldos contra Oliveros y del Conde contra Roldán; los doce pares podrían refrenarlo, pero no lo hacen. Es solamente el arzobispo Turpín quien demuestra una preocupación religiosa. Es él quien tratará de tranquilizar las dos partes contendientes y, puesto

---

señalar la gran popularidad del romance, señalada por RMP en *Romancero hispánico*, I, p. 276, y II, 67. El romance alcanzó tal popularidad que fue enviado al virreinato de Méjico (II, 231). Durand menciona que nuestro romance incluso tiene una presencia en Filipinas (179, n. 33). Tal popularidad, de carácter mundial, tiende a contradecir el juicio de Díaz Roig.

<sup>20</sup> Véase Debax, quien analiza las relaciones de las clases sociales en *El Conde Dirlos*, 6. Aubrun observa un detalle que no se debe pasar por alto. Como se sabe, cuando el Conde se marcha de casa, le dice a su esposa que, si no vuelve dentro de cierto tiempo, ella puede casarse y valerse de sus bienes. Uno de los móviles de Celinos es la codicia de la propiedad y la riqueza del Conde. Dice Aubrun: «Le romance du compte Dirlos affirme le droit du 'caballero' à la propriété absolue des biens, contra l'usage des temps anciens ou le roi demeurait le maître des terres et des titres, tandis que le vassal les recevait de lui, en principe en voyage seulement» (158).

<sup>21</sup> Con respecto al desenlace feliz del romance, compárese el final del *Conde Dirlos* con los siguientes desenlaces: «Ya la toma por la mano, / ya se van a pasear» (*La partida del esposo*, III. 3, p. 99, v. 20); «allí hizieron la cama, / se echarían a folgar» (*La partida del esposo*, III. 3, p. 99, v.23); «Ya se abrazan y se besan / y a casa ya se van» (*La partida del esposo*, III. 38. p. 120, v. 30).

que es un hombre de la iglesia, se puede tomar por entendido que hace esto en nombre de la religión.

Ha sido mi propósito analizar minuciosamente el romance de *El Conde Dirlos* con miras hacia una mejor comprensión de su anatomía narrativa. Basta decir que los efectos narrativos se consiguen mediante un número de estrategias. En última instancia, cuando se observa el romance en su totalidad, resultan impresionantes sus grandes aciertos poéticos, pues como afirman varios estudiosos del género romancístico, uno de los fines fundamentales del romance es contar un relato interesante, y esto queda muy evidente en nuestro romance de *El Conde Dirlos*.

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

56

ARMISTEAD, Samuel G.: «Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: 'Mas a grand ondra tornaremos a Castiella' », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, 2 vols., Vervuert, Frankfurt am Main, 1989a, I, pp. 177-185.

ARMISTEAD, Samuel G. and Joseph H. SILVERMAN: *Folk Literature of the Sephardic Jews. I The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Araham Yoná*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971.

\_\_\_\_\_ : «The Judeo-Spanish Ballad Tradition», en Ruth House Webber, *Hispanic Balladry Today*, Garland, N.Y., 1989b, pp. 235-46.

AUBRUN, Charles V.: *Les vieux romances espagnols (1440-1550)*, Editions Hispaniques, Paris, 1966.

BENICHOU, Paul: *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968.

CATALÁN, Diego: «The Artisan Poetry of the *Romancero*», en Ruth House Webber, *Hispanic Balladry Today*, Garland, N.Y., 1989, pp. 1-25.

DÉBAX, Michelle: «Del Conde Dirlos al Conde Antores», *Criticón*, 12 (1980), pp. 5-13.

\_\_\_\_\_ : *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982.

DURAND, José: «Poesía narrativa en América», en *El romancero hoy: Nuevas Fronteras. Segundo Coloquio Internacional*, University of California at Davis, ed. Antonio Sánchez Romeralo *et al.*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, y Diego CATALÁN: «El tema de la boda estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *Vox Romanicam*, 13 (1953-54), pp. 66-98.

ENTWISTLE, William J. : «El Conde Dirlos», *Medium Aevum*, X, 1 (1941), pp. 1-14.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero tradicional, III. Romances de tema odiseico*, ed. Diego Catalán *et al.*, Gredos, Madrid, 1969.

\_\_\_\_\_ : *Romancero hispánico. I (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

OCHRYMOWYCZ, Orest R.: «Some Observations in Formulaic Diction, Twinning and Enjambement in the Traditional Poetry of Spain», in *El Romancero hoy: Poética. Segundo Coloquio Internacional. University of California at Davis*, ed. Diego Catalán *et al.*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, pp. 155-163.

RECHNITZ, Florette M: «Hispano-Romanian Ballad Correspondances», en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, ed. S. G. Armistead, *et al.*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979.

WEBBER, Ruth House: *Hispanic Balladry Today*, Garland, N.Y., 1989.