

## DEL ROMANCERO A LAS TABLAS: EL PROCESO DE ESCRITURA DE *EL CONDE DIRLOS*, DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

Rebeca Lázaro Niso  
Universidad de La Rioja, España

*El conde Dirlos* es una comedia caballeresca escrita por el poeta y dramaturgo Álvaro Cubillo de Aragón. Su texto se conserva en dos testimonios, que son ediciones *sueeltas* (s.l., s. i., s. a.). Uno, del que se conservan ejemplares en el *Institut del Teatre* de Barcelona (*B<sub>1</sub>*) y en la British Library de Londres (*B<sub>2</sub>*); y el otro, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Austria (*V*).

*B* *Del conde Dirlos / Comedia famosa. / De Don Álvaro Cubillo de Aragón.*

*V* *Del conde Dirlos / Comedia famosa. / De Don Álvaro Cubillo de Aragón.*

*B* DEL CONDE DIRLOS / COMEDIA FAMOSA. / DE DON ALVARO CVBILLO DE ARAGON. / Hablan en ella las personas siguientes, / El Emperador. / El Conde Dirlos. / Celinos Infante. / Don Beltran. // Roldan. / Rocandolfo Moro. / Galalon. / Maljesi. // Laudin. / Flordelis. / Marfina. / Leonor. / ACTO PRIMERO. / Salen al son de musica el Rey Carlos de / Francia, el conde, el Principe, Rocan / dolfo Moro, el Infante Zelinos, / don Beltran, Galalon, y / Landin lacayo del / Conde. / [Com.:] *Rey. Oy goza la Francesa Monarquia / [Fin.:] Con. Así tendrá fin dichoso / después de tantos peligros, / penas, disgustos, y assombros / la Historia del Conde Dirlos, / de cuyas faltas, perdon / os pide Alvaro Cubillo. / FIN. Encuadernación en 4º, 31 págs. sin numerar. Ejemplares en el Institut del Teatre de Barcelona [57361]; British Library, [11728.i.2.(1.)]. Cfr. Whitaker (1975: 40); Profeti-Zancanari, (1983: 83) y Domínguez Matito, (2010: 401).*

*V* DEL CONDE DIRLOS / COMEDIA FAMOSA. / DE DON ALVARO CVBILLO DE ARAGON. / Hablan en ella las personas siguientes, / El Emperador. / El Conde Dirlos. / Celinos Infante. / Don Beltran. // Roldan. / Rocandolfo Moro. / Galalon. / Maljesi. // Landin. / Flordelis. / Marfina. / Leonor. / ACTO PRIMERO. / Salen al son de musica el Rey Carlos de Fran- / cia, el conde, el Principe, Rocandolfo Mo- / ro, el Infante Zelinos, don Beltran, / Galalon, y Landin lacayo / del Conde. / [Com.:] *Rey. Oy goza la Francesa Monarquia / [Fin.:] Con. Así tendrá fin dichoso / después de tantos peligros, / penas, disgustos, y assombros / la historia del Conde Dirlos, / de cuyas faltas, perdon / os pide Alvaro Cubillo. / FIN. Encuadernación en 4º, 30 págs. sin numerar. Ejemplar en la Österreichische Nationalbibliothek [\*38.V.4. (Vol.7,5)].*

No tenemos constancia de la fecha en la que fue compuesta, pero Shirley Whitaker (1975: 29) se aventura a situarla entre los últimos años de 1620 por el uso que se hace de la maquinaria teatral.

Puede decirse que, debido a su escasa calidad, esta obra pasó bastante desapercibida para el público y bien pudiera adquirir el marbete de “segundo orden”, ya que no gozó de fama ni en las tablas ni en las prensas, y la crítica mostró bastante desinterés hacia la misma, pues pocas son, en efecto, las referencias que encontramos al respecto. Como norma general, la crítica se limitó a incluirla de manera confusa en los catálogos habituales sobre teatro áureo y, en la mayoría de los casos, su inserción se acompañó de escuetos comentarios, casi siempre de carácter descriptivo. Cotarelo y Mori (1918: 252-253), Valbuena Prat (1928: L-LI) y Whitaker (1975: 39-43) son prácticamente los únicos en realizar un análisis de la obra que, como norma general, sale mal parada.

El estudio de la obra de *El conde Dirlos* resulta mucho más interesante por las fuentes de las que se nutre en su proceso de creación que por su estricto valor dramático. Por un lado, está su relación directa con el Romancero y, por lo tanto, con la tradición oral, y, por otro, con diferentes piezas

dramáticas del teatro del Siglo de Oro. Resulta, además, un magnífico ejemplo del método compositivo del dramaturgo, pues, como señala Lázaro (2018: 59-62) era bastante aficionado a aprovecharse de los escritos de otros autores, ya fuera en lo referente a temas, tramas, motivos o argumentos. Cubillo, al igual que la mayoría de dramaturgos de la época, se sirvió de estos métodos, aprovechando para su peculio materiales prestados, contiguos o remotos, tradicionales o inmemoriales. Se trataba de dar gusto a un público siempre ávido de nuevos títulos. Estas técnicas de escritura eran conocidas de todos y no era algo novedoso que se copiasen unos a otros o a sí mismos. Ahora bien, no cabe duda de que Cubillo era un experto ejecutor de tales técnicas. Él mismo considera que “desfigura” las comedias de los grandes maestros mediante sus refundiciones, pero, claro está, con la intención de mejorarlas. Así, en *El enano de las Musas* (1971: 389-391), lugar donde recoge su preceptiva teatral y plasma tanto sus ideas estéticas acerca del teatro como su modo de composición, puede leerse en el “Retrato de un poeta cómico”:

Que entró -dice- y le vio en aqueste estado  
de libros de comedias rodeado,  
de Lope, Mescua, don Guillén, Luis Vélez,  
Montalbán, Villaizán, cuyos pinceles,  
cuya clara memoria,  
de un signo en otro les promete gloria.  
Una brocha en la mano, y la paleta  
con diversos colores  
de equívocos, de chanzas, y de flores,  
de que llena tenía una maleta.  
Y viendo una figura en él tan rara,  
hojeando los libros, cara a cara  
le preguntó qué hacía.  
Y él dijo: «Revolcarme en la poesía  
de estos grandes sujetos,  
aplicar trazas y roer conceptos.  
Y ahora (no penséis que estoy holgando)  
una Comedia estoy desfigurando».  
«¿Cómo? -le preguntó-, ¿de qué manera?»  
«Volviendo -dijo- lo de dentro fuera».

Queda patente, entonces, el profundo conocimiento que tenía de la obra de otros dramaturgos. Esta forma de proceder era fundamental para poder después “roer conceptos”, “desfigurar la comedia” y “volver lo de dentro fuera”. En definitiva, tomaba aquellos motivos y argumentos que más le gustaban, los modificaba a su antojo y los ajustaba muy en consonancia con su preceptiva dramática. Esto, unido a su refinada sensibilidad estética hacía que, en ocasiones, su producción superara con creces a su fuente de inspiración. En el estudio de Lázaro (2018), se muestra uno de los casos más complejos y destacados que ponen de manifiesto su habilidad en estas lides. Se trata de *El bastardo de Castilla*, obra basada en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608) y *El casamiento en la muerte* (1597) del ciclo lopesco de Bernardo del Carpio, ya señalado por Morley y Bruerton (1968: 515 y 44). De ellas Cubillo utilizó diversos materiales para reescribir, refundir y finalmente, en un ejercicio de autorreescritura, componer *El conde de Saldaña*. Aunque también encontramos este *modus operandi* en la pieza dramática que analizamos en este trabajo, *El conde Dirlos*, pues fue tomada, según Ricapito (1997: 43-57), sin lugar a dudas, de la obra con título muy semejante escrita por Guillén de Castro: *El conde de Irlas* (1618). No obstante, la primera pieza dramática que lleva ese nombre es *El Conde de Yrlos* de Lope de Vega, cuya autoría queda ya reflejada en la primera lista del *Peregrino* (1604), aunque es la única noticia que se tiene de ella, pues el texto por ahora está perdido.

Con bastante probabilidad, como ocurre con otras muchas comedias áureas, todas parecen tomar como fuente de inspiración el romancero. El *Romançe del conde Dirlos* está datado a comienzos del siglo XVI. Aurelio González (2005: 219-237) indica que el primer pliego suelto que conservamos se imprimió en 1510 en la imprenta de Jorge Coci en Zaragoza y se caracteriza por ser una de las primeras ediciones conservadas de un romance. Está compuesto por 1366 octosílabos. Uno de los temas más interesantes que subyace en este romance es su clasificación, pues la crítica duda sobre ella.

Así, Entwistle (1941: 1-14) creía que era un “romance juglaresco largo” y lo insertó en el contexto carolingio, mientras que Menéndez Pidal (1953: 275-289) pensaba que se trataba de “un romance juglaresco semejante a un cantar de gesta”, que lo cataloga como romance de tema odiseico. Galmés de Fuentes y Diego Catalán (1953: 66-98) afirman que fue puesto por escrito por un juglar a finales del siglo XV o principios del XVI, aunque existen otras tesis que sitúan su origen en la tradición oral. Ochrymowycz (1975), que defiende esto último, señaló que el 49% de *El romance del conde Dirlos* es formulario, mientras que el *Poema de Mio Cid* lo es un 31%, o *la Chanson de Roland* un 35%. Pero, aunque estos datos pudieran parecer tan lapidarios, como ya advirtió Miletich (1981: 189-196), pudiera suceder que un poeta lo hubiera compuesto por escrito, abusando de la repetición. El uso abundante de fórmulas pudiera deberse a las convenciones del género, especialmente si el poeta pensaba en un público acostumbrado al estilo formulario y también, si la forma de difusión planeada para tal poema era oral, hecho bastante factible, debido a la evidencia de los romances. También pudiera ser, como señala Vaquero (1992: 93-110), que alguien lo hubiera retocado, pues en el pliego de 1510, su propio título indica «Romançe del conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo. Nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas», es decir, no cabe duda de que alguien retocó el argumento inicial. Según la investigadora la parte retocada es el final.

El romance del conde Dirlos empleó fórmulas del género épico, pero también motivos, temas y otros recursos literarios que claramente lo emparentan con la vieja épica española y francesa. El juglar del Dirlos, pues, era un profesional familiarizado con el repertorio de la épica tradicional que fue capaz de crear una obra nueva al estilo de las antiguas.

Como ya indicó Menéndez Pidal (1969: 275-289), el juglar de *El conde Dirlos* «introduce adrede a veces lo irreal, lo ilógico, lo inmotivado, para dar interés, complicación, exuberancia al relato, de lo cual depende en gran parte la singular tonalidad y el éxito de este famoso romance». Aclaró también que el romance de *El conde Dirlos* no es sino una muestra muy expresiva de cómo un tema tradicional pervive bajo formas poéticas cambiantes, adaptado a épocas y gustos diferentes, y de cómo 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 finales 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. Pero, además de su catalogación y clasificación, lo que realmente nos interesa es la profusión de versiones que tuvo, al ser numerosos los romances que surgen a raíz de este. Se trataba de un romance muy del gusto del público, por lo que se fue refundiendo y dirigiendo hacia otros caminos. Los ejemplos más conocidos de este fenómeno pueden ser los romances de *La partida del esposo*, *La Condesita (o El conde Sol)*, *La vuelta del esposo*, o *El Conde Antores*. Galmés y Catalán (1953: 66-98), tomando como punto de referencia *La partida del esposo* y su continuación *La vuelta del hijo maldecido*, estudiaron el modo en el que las tramas de muchos de estos romances se entrelazan. De todos modos, las distintas versiones que se conocen del asunto arrojan todas ellas una línea argumental muy semejante, con ciertos elementos narrativos que se repiten constantemente.

*Grosso modo* este sería el argumento tipo más extendido: el conde Dirlos recibe una carta de su tío Carlomagno donde le pide que parta a los reinos del moro Aliarde. Triste porque se tiene que separar de Marfira, la joven con la que se va a casar, la nombra heredera dejándola al cuidado de su tío don Beltrán y de Gaiferos. Le pide que espere siete años y si a los ocho no ha regresado, a los nueve, podrá casarse. Parte con 10.000 hombres hacia el reino de Aliarde, gran sultán de Persia. Allí, combate contra los moros durante tres años cosechando importantes victorias y repartiendo el botín entre los suyos. Tras quince años de lucha, un día, al acostarse sueña que la condesa está en manos de un infante y da orden de volver pidiendo que no se revele su nombre ya que será difícil que le reconozcan, pues en quince años ni se ha cortado el pelo ni la barba. Al llegar descubre que ahora sus tierras pertenecen al infante Celinos y que obligaron a Marfira a casarse con él, con la condición de que no hubiese acercamiento carnal; pero, antes de la misa, apareció un mensajero diciendo que él está vivo y el evento se suspende por un año. Pregunta quiénes fueron a la boda y se decide a matar a Celinos, pero sus hombres logran disuadirle. Van entonces al palacio de su tío don Beltrán, a quien le

confiesa su verdadera identidad. Allí se encuentra la condesa que al principio se espanta, pero acaba reconociéndolo y hablan toda la noche. A la mañana siguiente visita al emperador y este le da cuentas del porqué de su decisión, alegando que no había recibido noticias suyas. El conde se muestra ofendido por Oliveros y Roldán, este último le reta y el conde acepta. El emperador intenta apaciguar los ánimos pero no lo consigue, aunque, finalmente propone que el infante Celinos no pueda estar en la corte hasta que haya cumplido veinticinco años; Roldán añade que tampoco puede pelear debido a su juventud, y acuerdan esperar hasta que haya cumplido 25 para decidir si pelean o no. El emperador celebra una comida en honor a el conde Dirlos y este, tras afeitarse la barba y cortarse el pelo, entrega al emperador todas las posesiones que le ha arrebatado al moro Aliarde, incrementando así su fama.

El argumento de este romance, como ya hemos señalado, sirve de fuente directa a las diferentes piezas teatrales que se compondrán en el Siglo de Oro sobre el asunto. Tanto el romance como la obra de Guillén se vertebran sobre un mismo eje. El tema odiseico se repite en los dos, obteniendo como recompensa la mano de la dama a su vuelta, aunque Guillén añade varios temas y motivos anejos a la trama de su obra. Por su parte, Cubillo, en su proceso de composición, dispuso los mismos argumentos y motivos de Guillén de Castro, lo que no deja lugar a dudas de que el primitivo *El conde de Irllos* constituyó la fuente principal de inspiración para la pieza cubillesca. Aunque, como ya hemos señalado, muy probablemente, la homónima de Lope, recogida en su primera lista del *Peregrino* (1604), fue el punto de partida de estas otras dos. Sin embargo, mientras no tengamos conocimiento de la existencia fehaciente del texto, todo se mueve en el campo de la pura hipótesis. Huelga decir que la fuente para todos ellos fue el *Orlando furioso* de Ariosto.

Para poder comprender el método compositivo de Cubillo y sus ideas estéticas sobre el teatro, es necesario leer en *El enano de las Musas* (1971: 41-46), la “*Carta que escribió a un amigo suyo nuevo en la corte*”. En ella, como explicó Marcello (2004: 150), en un breve compendio inserto en una carta a su amigo Fabio, dejó clara su preceptiva teatral que se caracterizaba por una propensión hacia lo cómico; la atención a la demanda del receptor teatral; tendencia a la construcción «ordenada» de la intriga con la consiguiente simplificación y concentración del asunto; la reducción de los personajes; el equilibrio funcional de la segunda intriga y la cohesión estructural a través de simetrías y contrastes. En este pasaje que citamos a continuación se puede observar la importancia que concede el autor al tiempo y, por ende, a la condensación del tema:

Si gustas de las veras, aquel rato  
vete a oír un sermón, que es más barato.  
Si gustas de lo grave y, por ventura,  
has estudiado, lee la Escritura,  
y si a los argumentos te dispones,  
oye unas conclusiones,  
que allí te explicarán con excelencia,  
tal vez del alma y tal de Dios la esencia.  
Mas la comedia búscala graciosa,  
entretendida, alegre, caprichosa,  
y breve, que no es bien faltando el tiempo,  
que gaste mucho tiempo el pasatiempo.

No es de extrañar, pues, que Cubillo, fiel a su poética, siga al pie de la letra simplificando al máximo la pieza, eliminando de escena todos aquellos personajes prescindibles y reduciendo el número de buena parte de escenas secundarias cuando sea menester.

La muestra más clara de todo esto que venimos señalando parte ya de la extensión de la misma, dado que el número de versos de la obra de Cubillo es inferior a la de Guillén de Castro. *El conde Dirlos*, en efecto, cuenta tan solo con 2336 versos frente a los 3198 que constituyen *El conde de Irllos*, es decir, la versión cubillesca contabiliza 862 versos menos. Como se puede observar en la tabla que sigue, este hecho se ve reflejado en el número de cuadros, que es bastante mayor en la versión de Guillén, ya que la obra está dividida en 14 cuadros (3 en la primera jornada, 6 en la segunda y 5 en la tercera) frente a los 9 cuadros que presenta la versión del poeta granadino (1 en la primera jornada, 5

en la segunda y 3 en la tercera). Pero quizá lo más llamativo sea el número de escenas que presenta *El conde de Irlos*, 68 frente a las 34 de *El conde Dirlos*.

*El conde de Irlos* (3198 vv.)  
I Jornada. 3 cuadros. 20 escenas.  
II Jornada. 6 cuadros. 34 escenas.  
III Jornada. 5 cuadros. 24 escenas.

*El conde Dirlos* (2336 vv.)  
I Jornada. 1 cuadro. 7 escenas.  
II Jornada. 5 cuadros. 14 escenas.  
III Jornada. 3 cuadros. 13 escenas.

Por lo que respecta al número de personajes, la obra de Guillén de Castro cuenta con un elenco totalmente exagerado ya que aparecen hasta treinta y ocho personajes (damas, soldados franceses y persas aparte) frente a los doce que hay en la de Cubillo. Por su distribución escénica, en la obra de Guillén llegan a contabilizarse hasta 16 personajes en escena: en la primera jornada, una media de 8 personajes en escena; en la segunda, 5 personajes y en la tercera 6; algo bastante desmesurado si lo comparamos con la media de 3-4 personajes que mantiene el dramaturgo granadino en escena.

En lo referente al espacio, las dos obras se ubican en escenarios semejantes. Por un lado, la acción se desarrolla en el palacio de Carlomagno en París; por el otro, en la cueva de Malgesí y finalmente en el territorio de Persia donde combate el Conde.

En cuanto a las referencias temporales, en la obra de Cubillo no tenemos constancia de datos explícitos que nos ayuden a cifrar el tiempo exacto en el que transcurre la acción. Por el contrario, en la obra de Guillén de Castro (1997: 823-824) aparecen claramente:

ROCANDOLFO    ¿Qué tantos años han pasado?  
CONDE            ¡Ay, cielo! Yo lo tengo bien contado,  
                      y son las penas más  
                      diez años ha, tres meses y dos días.

Vistos estos datos cuantitativos, podemos pasar ahora a analizar las principales semejanzas y diferencias temáticas entre ambas obras. Como punto de partida podemos observar que las dos obras son dramas basados en la misma materia literaturizada. La trama de las dos obras se conforma en torno a un mismo triángulo amoroso constituido por Marfira, el conde Dirlos y el infante Celinos. El argumento de las dos obras es el mismo a pesar de que, desde el punto de vista de la estructura de la acción, se percibe cierto distanciamiento.

El primer acto es el que presenta mayor semejanza entre las dos obras, ya que en ambas el protagonista se encuentra en la corte junto a Carlomagno celebrando su reencuentro con el consiguiente sarao en el que están las damas principales de la corte. Allí el conde y el infante competirán por la misma dama, Marfira. En las dos comedias se recoge el mismo motivo, la lucha por una pertenencia de la dama, aunque en la obra de Guillén el desencadenante es el pañuelo que se le cae a Marfira, mientras que en la de Cubillo, el objeto que suscita la polémica es un ramo de flores. En ambas, es el tío del infante, Galalón, quien recomienda a su sobrino que acabe con la vida del Conde; sin embargo, en la obra de Guillén el infante parece hacerle caso en un primer momento, mientras que en la de Cubillo, prefiere inventar una excusa para decir que el ramo es suyo. Pero quizá el elemento diferenciador más importante sea el componente mágico. En la obra de Guillén, la noticia de que el conde ha de ir a luchar se hace a suertes mediante un papel, pero en Cubillo, haciendo gala de los hechizos del mago Malgesí y de la espectacularidad que va a ofrecer la obra, aparecen llamas y entre ellas hay una lanza con un cartel que atraviesa un hierro donde aparece el nombre del conde.

En el segundo acto, la evolución de la acción se enmarca dentro de unos parámetros similares. Por un lado, todos tratan de convencer a Marfira para que se case con el infante Celinos y, por otro, el Conde lucha contra los moros obteniendo victorias. La principal diferencia entre ambas obras radica en la actuación del mago Malgesí. En la obra de Cubillo este se autoproclama culpable del episodio de la lanza para dar muestra de su poder. El mago elige el agua para ver el presente del conde, mientras que en la de Cubillo lo hace a través de un globo. En las dos, a través de la recreación verbal se

consigue transmitir un episodio de victoria por parte del conde. Asimismo, en ambas obras Malgesí realiza un conjuro para que el conde tarde en regresar tanto tiempo cuanto sea posible y, por otra parte, tratará de que ninguna carta suya llegue, y si es así, se malinterprete su contenido. En la obra de Cubillo, haciendo uso de sus poderes, el mago hace que caiga sobre el tablado y llegue a manos del infante un retrato pequeño de Marfira procedente del Conde. También hace al infante y a Galalón subir a una peña para que los lleve directamente a París. Y de la misma manera, el episodio en el que Rocandolfo aparece con nuevas del conde en la de Guillén se sitúa en el segundo acto y en la de Cubillo en el tercero.

El tercer acto de Guillén comienza con el acuchillamiento de Rocandolfo por parte de tres moros y la ayuda del conde hacia este, mientras que Cubillo anuncia solo su llegada. Pero es en el inicio del retorno del conde donde cada obra toma entidad propia y sigue su propio derrotero. Así, la obra de Guillén se asemejará al romance del que tomará el motivo del disfraz de peregrino y el acercamiento a Marfira, mientras que Cubillo dará poder a Malgesí para que sea él quien desencadene la acción. Para ello, creará falsos escenarios donde el conde vea su propio personaje duplicado y creará a Marfira muerta. Llevará, por tanto, a sus propios personajes a la confusión. Las dos obras tienen un desenlace relativamente apresurado y finalizan con el casamiento del conde Dirlos con Marfira y del infante Celinos con Leonor.

En definitiva, y a modo de conclusión, a pesar del uso reiterado de motivos, argumentos y personajes, Cubillo, que toma *El conde de Irtos* de Guillén de Castro como modelo directo, ofrece en su conjunto una serie de lecturas que mejoran notablemente a su precedente. Así, prescinde en la medida de lo posible de todos los elementos de enredo y los sustituye por otros pertenecientes al universo onírico y mágico, haciendo esta obra singular gracias a los elementos irreales, ilógicos e inmotivados que tanta fama habían dado al famoso romance. Una muestra, como queda señalado arriba, de la pericia teatral y el dominio de las técnicas compositivas de un Cubillo que deja siempre claro su vocación como refundidor.

## Bibliografía

CASTRO, Guillén de (1997): *Obras completas I*, ed. Joan Oleza. Madrid: Fundación J.A. Castro-Akal.

COTARELO Y MORI, Emilio (1918): “Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón”, en *Boletín de la Real Academia Española*, V, pp. 241-280.

CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro (1928): *Las muñecas de Marcela. El Señor de Noches Buenas*, ed. de Ángel Valbuena Prat. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

— (1654): *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del búho gallego*, (Madrid, María de Quiñones), ed. Georg Olms Verlag (1971). New York: Hildesheim.

— (2022): *El conde Dirlos*, ed. Rebeca Lázaro Niso. Kassel: Reichenberger.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2010): “Álvaro Cubillo de Aragón”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española (Siglo XVII)*, I. Madrid: Castalia, pp. 392-406.

ENTWISTLE, William James (1941): “El conde Dirlos”, en *Medium Aevum*, 10, pp. 1-14.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro y Diego CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL (1953): “El tema de la boda estorbada: proceso de tradicionalización de un romance juglaresco”, en *Vox Románica*, 13, pp. 66-98.

GONZÁLEZ, Aurelio (2005): “El Romance: transmisión oral y transmisión escrita”, en *Acta poética*, 26, pp. 219-237.

LÁZARO NISO, Rebeca (2018): “Sobre la reescritura dramática en el Siglo de Oro: El caso de *El bastardo de Castilla*”, en *Roczniki Humanistyczne. Annals of arts, annals of letters and sciences humaines*, pp. 59-74.

MARCELLO, Elena E. (2004): “Álvaro Cubillo de Aragón: teoría y práctica de la comedia entretenida”, en Ignacio Arellano (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, pp. 149-155.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, t. I. Madrid: Espasa-Calpe.

— (1969): *Romancero tradicional, III. Romances de tema odiseico*, ed. Diego Catalán et al. Madrid: Gredos.

MILETICH, John S. (1981): “Repetition and Aesthetic Function in the Poema de Mio Cid and South-Slavic Oral and Literary Epic”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, pp. 189-196.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

OCHRYMOWYCZ, Orest R. (1975): *Aspects of Oral Style in the “romance juglarescos” of the Carolingian Cycle*. Iowa City: University of Iowa Press.

PROFETI, Maria Grazia y Umile Maria ZANCANARI (1983): *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*. Verona: Università degli studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere.

RICAPITO, Joseph V. (1997): “La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*”, en *Scriptura* 13, pp. 43- 57.

VAQUERO, Mercedes (1992): “Épica francesa y épica española en el ‘Romance del conde Dirlos’”, en José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador, Josep Lluís Sirera (coords.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: actas del coloquio internacional*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 93-108.

WHITAKER, Shirley B. (1975): *The dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.