

UN INDICIO DEL ÉXITO DEL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

LUIGI GIULIANI

Como es sabido, la consideración de que gozaba el teatro de Juan de la Cueva a los ojos de los críticos sufrió un duro golpe en 1935 con la aparición de unas breves «reflexiones» de Bataillon que restaban importancia a la producción dramática del sevillano en el nacimiento del teatro barroco español¹. Cueva pasó de ser el genial innovador de la escena del Siglo de Oro, el «precursor» o incluso el «maestro» o el «rival» de Lope², al rango de «autor de segundo orden en la vida teatral sevillana»³. Hoy, sesenta años después del artículo de Bataillon, conocemos mejor el panorama teatral de la época en sus distintas vertientes, y podemos esbozar con mayor seguridad la historia del teatro del último cuarto del siglo XVI, descubriendo sus generaciones, sus escuelas, sus individualidades. Sin embargo, sobre el teatro de Juan de la Cueva sigue pesando el juicio negativo emitido por Bataillon y repetidamente confirmado desde entonces por numerosos críticos⁴.

¹ Marcel Bataillon, «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*», *Bulletin Hispanique*, XXXVII, 1935, págs. 329-336. Reimpreso con el título «*Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva*» en M. Bataillon, *Variá lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 206-213.

² Según Icaza, «una de las mayores glorias de Juan de la Cueva es haber sido el iniciador y, en cierto modo, el maestro de Lope» (Francisco A. de Icaza, *Introducción* a su edición de las *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1917; cito del mismo texto que precede la edición de *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. I). Para Guerrieri Crocetti «egli fu un precursore della commedia nuova ed anticipò in qualche modo il teatro di Lope de Vega di cui fu forse per breve tempo avversario ed emulo» (Camillo Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Torino, Giuseppe Gambino, 1936, pág. 3).

³ Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, pág. 105.

⁴ Aunque no se han de olvidar las matizaciones de Morby, según el cual las *Comedias y tragedias* de Juan de la Cueva «rather gain than lose in significance if we regard them as typical rather than exceptional» (Edwin S. Morby, «Notes on Juan de la Cueva: versification and dramatic theory», *Hispanic Review*, VIII (1940), pág. 213).

No es mi intención aquí entrar en valoraciones sobre las cualidades del teatro de Juan de la Cueva, ni sobre su importancia como posible precursor de la comedia nueva. Creo, además, que se está en lo cierto cuando se mira con desconfianza el tono autocelebrativo con que el mismo Cueva declara «A mí me culpan de que fui el primero / que reyes i deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero; / qu'el un acto de cinco l'é quitado, / que reduzí los actos en jornadas, / cual vemos qu'es en nuestros tiempo usado»⁵. Quisiera, en cambio, aportar un dato nuevo que podría matizar algunas de las afirmaciones que se van repitiendo desde 1935 sobre el carácter marginal de su producción dramática.

Muy poco nos ha llegado del teatro de los años ochenta del siglo XVI, y de la que debía de ser la abundante producción teatral sevillana⁶ poseemos precisamente sólo las catorce *Comedias y tragedias* de Juan de la Cueva (Sevilla, Andrea Pescioni, 1583, con una segunda edición también en Sevilla, Juan de León, 1588). Bataillon apuntó que la estatura que Cueva adquirió a los ojos de los críticos modernos se debió a que «il comble en partie, pour les historiens, une irrémédiable lacune»⁷, y, en palabras de Frolidi, «fue más afortunado que otros para la posteridad por haberse cuidado de publicar sus obras en una época en que el teatro no gozaba de tal honor»⁸. Aduciendo, además, las escasas menciones que de él hicieron sus contemporáneos⁹, se ha llegado a la conclusión de que el éxito de su teatro ya en su época debió de ser más bien escaso. Atrapado por su formación humanística, Cueva habría sido incapaz de concebir una fórmula dramática popular que casara con el contenido de sus dramas históricos, y esto a pesar del recurso al romancero como fuente

⁵ *Exemplar poético*, III, 1608-1613 (cito por la ed. crítica de José-María Reyes Cano, Sevilla, Alfaro, 1986, pág. 100).

⁶ De los dramaturgos que lo precedieron, el mismo Cueva nos recuerda a «los sevillanos cómicos Guevara, / Gutierre de Cetina, Còçar, Fuentes, / el ingeniosos Ortiz i aquella rara / musa de nuestro astrífero Mexía, / i del Menandro bético Malara» (*Exemplar poético*, III, 1636-1640, pág. 101), aunque, como ha hecho notar Glenn, «Of these, only Cetina, Mexía and Mal Lara made any lasting impression on the pages of literary history, and none is noted for his dramatic production» (Richard F. Glenn, *Juan de la Cueva*, New York, Twayne, 1973, pág. 34). En general, sobre la actividad teatral en Sevilla, véase Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du moyen âge a la fin du XVIIe siècle*, Université de Bordeaux III, Bordeaux, 1984.

⁷ M. Bataillon, *art. cit.*, pág. 336.

⁸ Rinaldo Frolidi, *ob. cit.*, pág. 105.

⁹ De los muchos que en los años 1603-1609 aludieron a autores y circunstancias del teatro prelopesco (Cf. John G. Weiger, «La desilusión de Virués y Artieda respecto al triunfo de Lope de Vega», *Josep Maria Solà-Solà: homage, homenaje, homenatge*, Barcelona, Puvill, 1989, pág. 135-146), sólo Agustín de Rojas lo menciona relacionando su nombre con el teatro: «luego los demás poetas / metieron figuras graves, / como son reyes y reinas. / Fue el autor primero de esto / el noble Juan de la Cueva; hizo del *Padre tirano* / como sabéis, dos comedias» (*El viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972, pág. 152).

de inspiración y a las citas de versos de romances tradicionales¹⁰. De ahí la impresión que sacó Wardropper de que el teatro de Cueva se dirigía sobre todo a círculos cultos, o que incluso estaba pensado más para la lectura. Hablando de la *Muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, dice Wardropper: «De la tradición humanista –diálogos lucianescos– proceden también los argumentos en prosa de la obra entera y de cada jornada en particular: prueba de que la obra va destinada, más que a la representación pública, a la lectura en casas particulares. Faltan las acostumbradas acotaciones dirigidas a los representantes; ni siquiera se indican las salidas y entradas de los personajes». Y añade en nota: «Con esto no negamos que se representara alguna vez la obra...»¹¹. Es evidente que el crítico norteamericano atribuye a la comedia de Cueva elementos formales que son propios sólo de la segunda edición de sus *Comedias y tragedias*: de hecho, los argumentos introductorios (cuyos antecedentes han de buscarse más en las *didascaliae* y *periochae* de las ediciones de Terencio, que en la tradición dialogística aludida por Wardropper) no se hallan en la primera impresión de 1583. Además, volvemos a encontrar la idea de que la fortuna de Cueva se consumió lejos de las tablas de los escenarios, restando importancia a las noticias de las representaciones por las renombradas compañías de Alonso Rodríguez, Pedro Saldaña y Alonso Cisneros entre 1579 y 1581 en los teatros sevillanos¹².

¹⁰ Cf. Rinaldo Froldi, *op. cit.*, pág. 108: «Las obras de Juan de la Cueva nacieron entre 1579 y 1581, como una experiencia juvenil de intención predominantemente culta, en conformidad, por lo demás, con el ambiente sevillano de aquellos años».

¹¹ Bruce W. Wardropper, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pág. 151. También Arróniz insiste en el «espíritu conservador» de Cueva, reflejado en «los largos resúmenes del argumento precedentes a cada jornada» que, según él, proceden de la *Celestina*, «que parece ser la iniciadora de esta presentación» (Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 176). De todas formas, queda por investigar la aceptación que tuvieron entre el público lector las dos ediciones de las *Comedias y tragedias* en una época en que era muy raro que los textos dramáticos se imprimieran (Cf. Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, págs. 193-195). Sirvan para una reflexión los datos sobre la efectiva presencia de dichas ediciones en librerías y casas particulares barcelonesas de finales del s. XVI (Manuel Peña Díaz, *Libro y lectura en Barcelona, 1473-1600*, tesis doctoral inédita dirigida por Ricardo García Cárcel, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, pág. 334). Y puede resultar a primera vista sorprendente que un editor atento a los gustos del mercado como Sebastián de Cormellas volviera a publicar a principios del siglo XVII la *Comedia del saco de Roma* en pliego suelto (Cf. J. P. Wickersham Crawford, «The 1603 Edition of Cueva's *Comedia del saco de Roma*», *Modern Language Notes*, XLIV (1929), pág. 389).

¹² Cf. José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1898 [reproducción anastática prologada por Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, 1994], págs. 62-68. Sobre las características de la efectiva puesta en escena de las obras de Cueva, Cf. N. D. Shergold, «Juan de la Cueva and the early theatres of Seville», *Bulletin of Spanish studies*, XXXII (1955), págs. 1-17.

Para matizar esta imagen de un Juan de la Cueva marginado y olvidado por los profesionales del teatro de la época que no encontrarían en sus obras ningún atractivo para su público, ofrezco al lector el siguiente dato.

En los folios 55-75 del código misceláneo II-462 perteneciente al amplio fondo de manuscritos teatrales de la biblioteca de Palacio de Madrid¹³, se conserva una anónima *Comedia de Ronces Valles*, pieza dramática en cuatro jornadas sobre la derrota de los franceses de Carlomagno a manos de Bernardo del Carpio¹⁴. Se trata de una obra fechable en los primeros años ochenta del siglo XVI, de unos 1200 versos (faltan las hojas del manuscrito que contienen el final de la cuarta jornada), cuya autoría parece muy difícil de determinar. Lo cierto es que presenta características comunes al teatro de la época: equilibrio entre versos italianos y españoles¹⁵, alguna escena de inspiración senequista, el romancero usado como fuente, algunos octosílabos procedentes de romances tradicionales insertados en redondillas. Su texto, redactado con una escritura caligráfica de finales del siglo XVI por un copista andaluz, nos ha llegado en muy mal estado al presentar, además de muchos errores debidos al proceso de copia, evidencias de haber sido repetidamente manipulado para su representación. Estamos pues ante un texto que tuvo, al parecer, una vida larga en las tablas.

En la tercera jornada de la comedia se representa el choque bélico de Roncesvalles. Tras él, los protagonistas de la batalla salen al escenario heridos y recitan sendos monólogos de gran patetismo. El monólogo en redondillas pronunciado por Carlomagno antes de morir (ff. 70v-71v) se remonta, en definitiva, al llanto del emperador propio de la tradición épica sobre Roncesvalles. Tras el *ubi sunt?* tradicional (*¡Ay sobrino don Roldán, / Montesinos y Oliveros! / ¡Ay Durandarte y Gaiferos! / ¡Ay don Ricarte el galán! / Ay dolor, ay pena brava! / ¿Dónde estáis unos y otros? / Pues el mundo de vosotros / y aun el infierno temblaba*), el emperador se pregunta cómo es posible que los paladines hayan podido ser derrotados¹⁶:

*Que enemigos convatiendo
ubo en bator tan constante
que al nonbre destos ynfantes
no rebolbiesen uyendo*

¹³ Para la descripción del código cf. Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989, págs. 31-33.

¹⁴ Por obvias razones de espacio, me limitaré a ofrecer una rápida descripción de la comedia, remitiendo el lector a mi próxima edición de la misma.

¹⁵ Tercetos 11,8%; octavas 34,3%; liras de 5 versos, 6,9% (junto a la *Nise laureada* de Bermúdez, *Los amantes* de Rey de Artieda y la *Isabela* de Argensola, es uno de los pocos casos de empleo de esta estrofa en el teatro del Siglo de Oro conocido hasta hoy), redondilla 46,8%.

¹⁶ Ofrezco el texto en transcripción paleográfica. La numeración de los versos tiene sólo la finalidad de facilitar el comentario de los mismos.

- 5 *Que un caso tan terrible
 quen la vatalla a emprendido
 con braço dibino a sido
 porque umano es ynpasible
 Espada mortal no pudo*
 10 *sobrinos daros la muerte
 que jamas umana suerte
 se dominio vro escudo*

Trasladémonos ahora a la segunda jornada de la *Tragedia de los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva. En la corte de Almanzor, Gonzalo Bustios llora la muerte de sus hijos, los siete infantes, de los que contempla las cabezas cortadas. En su largo monólogo, tras encontrar también aquí el tópico *ubi sunt?* (¿Dó vuestros famosos hechos? / Hijos, ¿dó vuestras hazañas? / ¿Dó las belicosas mañas? / ¿Dó los invencibles pechos?), leemos las siguientes redondillas¹⁷:

- 205 *En un hecho tan terrible,
 ¿quién la victoria ha emprendido?
 Con brazo divino ha sido,
 porque humano no es posible.
 Espada mortal no pudo,
 ¡ay, hijos, daros la muerte,
 que jamás a humana suerte
 se domeñó vuestro escudo!
 ¿Qué enemigos combatiendo
 hubo en valor tan constantes,
 que al nombre de los Infantes
 no revoluesen huyendo?*
 215

¿Cómo explicar la presencia de estos versos de la *Tragedia de los infantes de Lara* en el manuscrito de la *Comedia de Ronces Valles*? Podría pensarse que el autor del *Ronces Valles* fuera el mismo Juan de la Cueva, y que la comedia fuera una obra perdida del dramaturgo, quizás una de las que pensaba publicar en otra *Parte* que nunca vio la luz¹⁸. Estaríamos entonces ante un caso de autoplagio. Sin embargo, tras examinar la comedia en su conjunto, y considerando que no se conocen casos de autoplagio en las catorce piezas dramáticas de Cueva que nos han llegado, y que el sevillano ya había escrito una obra teatral sobre el mismo tema (*La libertad de España por Bernardo del Carpio*), creo razonable descartar esta hipótesis.

¹⁷ Sigo el texto de la edición de Icaza (*ed. cit.*, pág. 87) tras cotejarlo con el microfilm del único ejemplar conocido de la edición de 1583 de las *Comedias y tragedias* (Viena, Nationalbibliothek, sig. 395.652 B, f. 33v).

¹⁸ Se conoce un poder notarial otorgado el 9 de junio de 1595 con el que Cueva autorizaba a que se empezasen los trámites para conseguir la licencia y el privilegio de impresión de «Un libro intitulado segunda parte de las comedias y tragedias, que yo tengo hecho a mi nombre» (*cf.* Francisco Rodríguez Marín, *Barahona de Soto*, Madrid, 1903, pág. 502, citado por Icaza, *ob. cit.*, pág. XXV, n. 1).

Quedan, por lo tanto, tres posibilidades: (a) las redondillas del *Ronces Valles* proceden de los *Infantes de Lara*, o (b), al revés, el texto de la *Comedia* procede del de la *Tragedia*; (c) los dos fragmentos derivan de una fuente común, utilizada tanto por Cueva como por el autor del *Ronces Valles*.

Veamos las hipótesis (a) y (b). ¿Cuál de los dos textos deriva del otro? Si examinamos sus variantes veremos que, aparte del distinto orden de las redondillas, en el manuscrito se detectan algunos errores de transmisión fácilmente enmedables:

Roncesvalles	Infantes de Lara
v. 2 constante	v. 213 constantes
v. 5 Que	v. 204 en
v. 6 quen	v. 205 quien
v. 11 umana	v. 210 a humana

Luego hay algunas variantes aparentemente equipolentes:

Roncesvalles	Infantes de Lara
v. 3 destos	v. 214 de los
v. 5 caso	v. 204 hecho
v. 6 batalla	v. 205 victoria

Además, la lección *es impasible* del v. 8 del *Roncesvalles*, siendo evidente error por *es imposible*, también es variante equipolente del *no es posible* del v. 207 de los *Infantes de Lara*.

Queda por examinar la lección *sobrinos* del v. 10 del *Ronces Valles*, enfrentada al *ay, hijos* del v. 209 de los *Infantes de Lara*. Es evidente que la variante se originó al intentar adaptar el texto a la situación dramática: Carlomagno llora la muerte de los doce pares de Francia, que, según la tradición hispánica, eran sus *sobrinos*¹⁹, mientras que el llanto de Gonzalo Bustios es por la muerte de sus *hijos*, los infantes de Lara. ¿Cuál de los dos textos es adaptación del otro? La respuesta nos la puede proporcionar la lección *infantes*, común a los dos fragmentos (v. 3 de la comedia, v. 214 de la tragedia). Si atendemos a las acepciones que dan del vocablo el *Diccionario de Autoridades* y *Covarrubias* (niño pequeño que no tiene edad para hablar; hijo del rey; soldado de a pie), y consideramos que ya en el siglo XII el término había perdido el significado genérico de «mozo noble»²⁰, veremos que es por lo menos impropio definir

¹⁹ Ya en la llamada *Nota emilianense*, redactada a finales del siglo XI, se decía que el emperador «habuit duodecim neptis», mal interpretando el título de *primi palatii* que poseían los pares; cf. Martín de Riquer, *Chanson de Roland, Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona, 1983, págs. 24-27.

²⁰ *Infante* «designaba al principio al mozo noble, aunque ya fuese caballero y aun casado, hasta que heredaba a su padre; esta acepción, usual hasta el S. XII, y bien conocida por los Infantes de Lara o de Salas y por los de Carrión, siguió viva en boca de juglares hasta los romances viejo, pero ya en el siglo XIII se reservaba esta denominación para lo hijos de los reyes» (Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, III, pág. 449, 55a).

como infantes a los paladines franceses. Por lo tanto la lección *infantes* resulta mucho más coherente en el monólogo de Gonzalo Bustios (se está hablando, precisamente, de los siete Infantes de Lara), que en el de Carlomagno. Probablemente sucedió que alguien insertó los versos de Cueva en texto del *Roncesvalles*, introduciendo el cambio *ay, hijos / sobrinos* para adaptar el texto de la tragedia a la nueva situación dramática, pero manteniendo inalterada la referencia a los *infantes*, más difícil de retocar por estar en rima.

Sin embargo, nos queda por considerar la hipótesis (c): los versos en cuestión podrían no ser de Cueva, sino proceder de otro texto no identificado. ¿Dé que tipo sería dicho texto? Ciertamente no de tipo tradicional. No se conocen textos poéticos narrativos con esta estructura estrófica sobre la leyenda de los Infantes de Lara. En particular, nos han llegado varios romances (tradicionales y eruditos) sobre el llanto de Gonzalo Bustios, pero ninguna composición en redondillas²¹. Tampoco es probable que se trate de una endecha, pues las endechas solían escribirse en forma de romancillo. Además, la sintaxis y el estilo del fragmento no parecen de cuño tradicional. Sólo quedaría una posibilidad: de existir, el hipotético texto del que derivaría el pasaje sería también de tipo dramático y culto; es decir, otra tragedia (o comedia) sobre el mismo tema. Pero entonces resultaría difícil explicar el hecho de que Juan de la Cueva plagiera versos de otro y los publicara en la edición autorizada de sus propias obras teatrales. Creo que lo más verosímil es que los dos fragmentos no deriven de un tercer texto.

Estando así las cosas, ¿a quién debemos atribuir la inserción de las redondillas de Cueva en el texto de la *Comedia de Ronces Valles*? ¿A su autor? ¿Al copista del manuscrito? ¿A un cómico que la representó?

Si el fragmento en cuestión hubiera sido introducido en el texto de la comedia por el autor ya durante su composición, podríamos fechar el *Roncesvalles* después de 1579 (el año en que se representó y, presumiblemente, se compuso la *Tragedia de los siete infantes de Lara*), o *post* 1583, en el caso en que las redondillas hubiesen sido copiadas de la edición de las *Comedias y tragedias*. Sin embargo, considerando las características del manuscrito (que es copia de un texto usado con toda seguridad para la representación), y las alteraciones y la disposición de los versos, quizás sea más probable que la presencia de las redondillas de Cueva en el manuscrito se deba a un actor o un *autor de comedias* que quizás tuviera la *Tragedia de los infantes de Lara* en su repertorio y que, sabiéndose su texto de memoria, lo insertó (a sabiendas o

²¹ Véase los romances 681-687 de la colección de Durán (*Romancero general*, B.A.E, X, Madrid, 1945); Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, reproducción facsimilar de la edición de 1896, Madrid, 1971³; Manuel Cuenca Cabeza, *La leyenda de los siete infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Universidad de Deusto, 1990.

por error) en un contexto similar (un planto fúnebre). A este anónimo representante deberíamos la inversión del orden de las redondillas y el cambio de *ay, hijos* en *sobrinos*. Al copista del manuscrito (o de sus antígrafos) serían imputables los errores de transmisión examinados arriba, mientras que las lecciones equipolentes parecen más bien errores por sinonimia que pudieron producirse tanto en un mero proceso de copia, como por la mala memorización por parte del actor.

Sea como fuera, podríamos estar ante un indicio (pequeño, aunque claro) de la efectiva circulación del teatro de Juan de la Cueva en la escena española de la época. No sólo evoluciona la técnica teatral, sino que también los gustos del público cambian con ella. Y el público de los primeros años ochenta del siglo XVI, el que veía comedias de cuatro jornadas, cuando aún se estaban gestando las innovaciones de los valencianos y el joven Lope todavía no había viajado a la ciudad del Turia, debía de gustar de esos largos monólogos cargados de patetismo de filiación senequista. En este sentido, el teatro de Juan de la Cueva, más allá de sus deficiencias de construcción, ofrecía al espectador escenas en que el dramatismo del monólogo se conjugaba con el interés que podían suscitar los temas de historia nacional²². Y no sería de extrañar, pues, que fragmentos de su teatro, que quizás alcanzaran cierta popularidad, hayan sido aprovechados como morcillas en la representación de otras obras.

Un último apunte. Hace ya mucho tiempo, Menéndez Pidal y Angelo Monteverdi debatieron sobre una posible relación entre el cantar de los Infantes de Lara y el fragmento épico del *Roncesvalles* navarro, y Martín de Riquer señaló acertadamente que el planto de Carlomagno por la muerte de los paladines deriva del episodio de Gonzalo Bustos y las cabezas de los Infantes²³. Resulta sorprendente que siglos después las mismas escenas inolvidables de las dos leyendas hayan seguido contaminándose en los escenarios del naciente teatro español. El dolor del emperador y el del noble castellano, una vez más, tienen algo en común²⁴.

²² Ya Guerrieri Crocetti (*ob. cit.*, pág. 62) había subrayado el valor de algunas de tales escenas: «Ad ogni modo questo teatro raggiunge talvolta una sua propria forza tragica, che avvince e piace [...] come nel pianto di Gonzalo Gustios negl' *Infantes de Lara* [...]». Y Hermenegildo define el monólogo de Gonzalo Bustos como «la escena más importante y de mayor emoción trágica» de la obra de Cueva [...]. «Su llanto es viril; sus palabras, doloridas y enérgicas; sus gestos, los de un viejo roble abatido por el hacha del destino» (Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, pág. 291).

²³ Véase Ramón Menéndez Pidal, «Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *Revista de filología española*, IV, 1917, págs. 105-204; *Idem*, *La leyenda de los siete infantes de Lara...ob. cit.*; *Idem*, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951; Angelo Monteverdi, «Il cantare degli infanti di Salas», *Studi medievali*, N. s. XIII, 1934, págs. 113-150; Martín de Riquer, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española, 1968, págs. 205-213.

²⁴ A Alberto Blecua debo astutas sugerencias sobre este artículo: vaya con él mi más profundo agradecimiento.