

universal le valió el primer premio Nobel otorgado a un escritor de lengua española; intenta revalorar su teatro y pide que se reconozca su "importancia, desdeñada por superficiales críticos españoles, o por las bromas de los que no fueron capaces de superarle".

El siglo xx comienza con un capítulo sobre Benavente, seguido de otro sobre la generación del 98. Para Valbuena, el teatro benaventino tiene más enlaces con el modernismo que con el noventayochismo. Dedicó sólo quince renglones a Martínez Sierra, a pesar del éxito universal de su *Canción de cuna*. En los siete últimos capítulos pasa revista rápidamente a gran número de dramaturgos contemporáneos, deteniéndose sobre todo en Marquina, García Lorca, Casona y Buero Vallejo.

El libro está bien presentado; la impresión y el papel son excelentes; la encuadernación es sólida, e interesantes las fotografías; son pocas las erratas tipográficas.

RAMÓN ROZZELL

Ohio State University.

Teatro medieval. Textos íntegros en versión de FERNANDO LÁZARO CARRETER. Editorial Castalia, Valencia, 1958. 227 pp. (Col. *Odres nuevos*).

La colección *Odres nuevos*, por su nombre y el encabezamiento que la acompaña —"Él vierta añejo vino en odres nuevos", M. Menéndez y Pelayo—, no necesita mayor presentación: su objeto es ofrecer los "clásicos medievales en castellano actual", y aunque su intención es "hacer accesible al gran público la primitiva literatura española", la pulcritud de sus versiones, los densos prólogos o las eruditas notas que acompañan a los distintos volúmenes la hacen ir mucho más allá de la mera divulgación, y la colección no sólo se hace indispensable para quien se inicia en la literatura española, sino que atrae también la atención del estudioso. No otra cosa cabría esperar de la dirección de María Brey Mariño, de la editorial Castalia (a cuyas publicaciones tanto deben los que se ocupan de la lírica de los siglos de oro) y de quienes han tomado a su cargo la modernización de los textos o la redacción de los trabajos introductorios de los distintos volúmenes. Es muy loable el que se haya incluido en la colección un volumen de *Teatro medieval*, que se presenta en versión moderna y prologado por Fernando Lázaro Carreter. La escasez de materiales hasta hoy conocidos para el estudio del teatro litúrgico¹, los contados restos de sus primeras formas secularizadas y en lengua vulgar, o en lengua vulgar mezclada de latín, y el posterior florecimiento del auto a partir del siglo xvi, hacen tanto más valioso todo intento de presentación de conjunto, en el que se ofrezcan, junto a materiales de antiguo conocidos y valorados (Gómez Manrique, el *Diálogo del Amor y un viejo*), otros poco atendidos o casi desconocidos.

Con razón puede empezar Lázaro Carreter el extenso prólogo (pp.

¹ En la p. 15 cita Lázaro la obra de KARL YOUNG, *The drama of the medieval Church* (Oxford, reimpresión, 1951) a propósito de versos pascuales cantados en Vich, Ripoll y Gerona (t. 1, pp. 678-681, 213 y 574). Cabría añadir que Young menciona también dos textos del siglo xi, de Silos, y uno algo más tardío de Huesca, con tropos de Pascua (la *Visitatio sepulchri*) y uno del siglo xi o xn, de un tropo de Navidad, también primitivo, de Huesca (t. 1, pp. 569, 577, y t. 2, p. 427).

9-62) del presente volumen con la precisa afirmación de que “la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia”. Y al señalar las dificultades que tal estudio plantea, se coloca en la posición contraria a la aceptada generalmente —y de la que podrían servir como ejemplo las notas de GEORGES CIROT, “Pour combler les lacunes de l’histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique”, *BHi*, 45 (1943), 55-62, en especial p. 59—: en lugar de atenerse a lo europeo y deducir de ello para lo español una historia paralela, prefiere insistir en que los datos que pueden ofrecer Aragón, Francia e Italia deben usarse con mucha mesura, dada la gran sensibilidad del teatro al medio y sus variadas configuraciones de acuerdo con las diferencias de las sociedades que lo nutren. Hace luego un penetrante análisis de los varios motivos que llevan de la liturgia al nacimiento del drama: deseo de aproximarse a los misterios que la liturgia vela, fervor que no se satisface en el “austero contacto con la historia de Cristo tal como la presenta el oficio religioso”, lucha contra el tedio.

Es lástima que Lázaro no mencione el tropo pascual inicial en su forma más primitiva (la del siglo x, del monasterio de San Gall, Suiza)², y ofrezca una versión tardía y más compleja, aunque sea la más antigua de las conservadas en Italia. Utilizando para marco del *Auto de los reyes magos* las noticias de concilios y las *Partidas*, sigue una línea segura, aunque cabría haber incorporado aquí los materiales de representaciones litúrgicas o semi-litúrgicas contenidos en las *Disertaciones y memorias* de Felipe Fernández Vallejos, dados a conocer por J. E. Gillet³, tanto más importantes cuanto que se refieren a Toledo, centro del cual surgió el *Auto de los reyes magos*. Lázaro esboza las características esenciales de este *Auto* en cuanto a sus elementos, estructura, etc., —acertado ejemplo de lo que puede ser el trabajo de “vulgarización” de temas eruditos, en forma precisa y accesible a la par.

Por lo que toca a la evolución del teatro litúrgico, considera que en la iglesia misma se hacían las representaciones; dice que éstas, aun tratando temas sagrados, eran profanas por su modo chocarrero y bufonesco, y que a ellas y a quienes las realizaban (juglares, clérigos ajuglados, etc.) se dirigen las palabras de condenación de las *Partidas* (I, tít. 6, ley 34) y las de los concilios, pero que, por otra parte, subsistían —empobrecidas, sin evolucionar, sin atractivos— las representaciones sagradas propiamente dichas. Frente a la mezcla progresiva y fecunda de lo sagrado y lo profano que determinó la evolución del teatro litúrgico

² Cf. YOUNG, *op. cit.*, t. 1, pp. 178 ss.; HARDIN CRAIG, *English religious drama*, Oxford, 1955, pp. 31 ss.; GUSTAVE COHEN, *Anthologie du drame liturgique en France au moyen-âge*, Paris, 1955, etc. Pudo haber ofrecido, creo que por primera vez a lectores de habla española, el núcleo primitivo del drama medieval.

³ “The *Memorias...* of Felipe Fernández Vallejos and the history of the early Spanish drama”, en *Essays and studies in honor of Carleton Brown*, New York University, 1940, pp. 263-280, donde se reproducen y analizan los textos de la representación de la Sibila en la noche de Navidad y un *Officium pastorum*, con la antífona latina “Quem vidistis, pastores?” de forma bastante primitiva, seguida de un canto alternado en castellano, especie de paráfrasis dialogada de la antífona previa. Respecto a la Sibila de la Nochebuena en otras iglesias o catedrales españolas, del dominio castellano o de la Corona de Aragón, cf. PAUL AEBISCHER, “Un ultime écho de la *procession des prophètes*: le «cant de la sibilla» de la nuit de Noël à Majorque”, *Mélanges...* Gustave Cohen, Paris, 1950, pp. 261 ss.

francés, en España las representaciones litúrgicas deben haberse enquistado. Insiste el autor en lo que llama "inmovilidad del teatro sacro en Castilla"⁴, opinión que, independientemente de otras consideraciones, podría verse apoyada en la relativa pobreza estructural de muchas de las obritas del *Códice de autos viejos* comparadas con el fragmento del *Auto de los reyes magos*. A propósito de esa inmovilidad destaca Lázaro la posible relación entre el *Mascarón*, pieza sacra catalana del siglo xiv, el *Auto de la acusación del género humano*, y un grupo de misterios provenzales y franceses. Cabría estudiar también este simbolismo teológico-jurídico en relación con otras obras de la colección de Rouanet y misterios franceses semejantes en que aparecen Verdad, Justicia, Misericordia, etc. Pero, como dice acertadamente Lázaro, al establecer este tipo de relaciones se pisa "el suelo resbaladizo de las hipótesis".

Dedica el prologuista preferente atención al nacimiento del entremés como género literario en el reino de Aragón, partiendo de las festividades profanas palaciegas y su ulterior introducción en las sagradas⁵. La referencia a los misterios valencianos de que quedan noticias le lleva a referirse a los orígenes de la procesión de Corpus Christi y a su relación con el drama, y sigue en esto la opinión de Parker (art. cit.) de que en el dominio castellano las obras de Corpus Christi se representaron hasta épocas muy tardías en las iglesias, costumbre que determinó la estructura del auto sacramental español. O sea, que el drama litúrgico desembocó en el auto sacramental sin pasar por el espectáculo en carros o escenarios móviles⁶.

Antes de analizar la selección y modernización de las piezas, quisiera detenerme brevemente en dos puntos importantes de la exposición de conjunto que hace Lázaro sobre el teatro medieval. Habla de una restauración del teatro sacro a fines del siglo xv y principios del xvi, en parte favorecida por influencia extranjera. La hipótesis necesita de estudios de literatura comparada, que todavía no existen, para decidir si es acertada o no, pero supone un planteamiento que invita a la investigación. El otro aspecto que me interesa destacar entre las muchas e interesantes sugerencias de estas páginas es el carácter de lo pastoril en el teatro medieval. Dice Lázaro (p. 50), después de referirse a la parte dialogada de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza: "Sospecho que esta valoración cómica de lo pastoril procede del renacimiento de Virgilio en las aulas salmantinas", y agrega, en confirmación de su hipótesis, el siguiente análisis de elementos: a) la utilización de los coloquios pasto-

⁴ Aquí coincide totalmente Lázaro con la opinión de BRUCE W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, 1953, p. 145, antes apuntada por A. A. PARKER, "Notes on the religious drama in medieval Spain", *MLR*, 30 (1935), 170-182.

⁵ Aunque los materiales que reunió Corominas en el *DCEC* (citado por Lázaro) avanzan en la dilucidación del problema de la etimología y primitivos significados de la palabra *entremés*, se consultará todavía con mucho provecho la tesis doctoral de WILLIAM SHAEFFER JACK, *The early "entremés" in Spain: The rise of a dramatic form*, Philadelphia, 1923, cap. 1.

⁶ Para diferencias de matiz entre las opiniones de Parker y Lázaro, cf. p. 40, nota 51: los autos son los sucesores cronológicos del drama litúrgico, no su continuación. Y aquí coincide también Lázaro con WARDROPPER, *op. cit.*, en especial cap. 13, "Orígenes medievales del drama sacramental", pp. 141 ss.

riles con fines políticos; b) el descubrimiento, por contraste, de los pastores locales, y la imitación ficticia de su lengua; c) la sustitución de los pastores de la Navidad por estos rústicos leoneses. Estoy totalmente de acuerdo con la base culta que postula Lázaro para la tradición pastoril rústica en el teatro⁷, pero creo que en esa modalidad literaria hay una suma de elementos de diversa tradición y procedencia. Por ejemplo, el pastor de las *Coplas de Mingo Revulgo* (a pesar de unas pocas formas de lengua rústica o pseudo-rústica que, cronológicamente anteriores, reaparecen en la *Vita Christi* y en Encina) responde a una tradición distinta, y el carácter doctrinal de esas *Coplas* acerca de malos pastores y ovejas descarriadas podría contarse entre las formas de secularización de la predicación eclesiástica, por su tono moral y admonitorio, de modo que no serían sólo adaptación y desarrollo de las fugaces alusiones políticas de las *Églogas* de Virgilio. La parte dialogada de la *Vita Christi* contribuye justamente a mostrarnos cómo los pastores del teatro religioso y los de las *Coplas* pertenecen a dos tradiciones diferentes. La influencia de *Mingo Revulgo*, señalada por Menéndez Pelayo, es en realidad válida para las estrofas en que fray Íñigo se hace eco de la sátira política con la mención expresa de Mingo Revulgo, la perra Justilla, etc. Tales menciones, posteriores en el poema a la escena de los pastores de Navidad, muestran a un pastor simbólico en unas décimas satíricas a continuación de la Circuncisión del Señor, sin ninguna de las características de lenguaje rústico, temor, mención de rasgos de vida pastoril, etc., que se dan en aquélla. El carácter intelectual y simbólico de este pastor se ve ya en los primeros versos que, con técnica de púlpito, enlazan el tema de la Circuncisión al de la necesidad de *circuncidar* ('cortar', 'apartar') los males que sufren los distintos estados de la sociedad: nobles, pajes, doncellas, reyes, prelados: "y circuncide castilla / el atreverse del vulgo / que vistes en la trailla / del pastor Mingo Revulgo". Después de cuatro estrofas del mismo tipo, exclama el autor: "o ovejas castellanas! / al remedio vos remito / daquel pastoril escripto / destas coplas aldeanas".

Entre los elementos que se van sumando en la *Vita Christi* —poesía sagrada narrativa, sátira doctrinal, lírica de villancico y hasta un romance con su "deshecha"—, el diálogo de los pastores parecería adaptación de un género preexistente de representaciones semi-litúrgicas (lo que Lázaro, siguiendo a Parker, designa como "teatro sacro cortesano", aunque el último adjetivo puede inducir a falsas interpretaciones). En varios pasajes fray Íñigo se refiere a lectores, por ejemplo al hablar del peligro de las riquezas⁸; en otros casos usa el plural, *dejemos*, *pidamos*, por ejemplo en la invocación inicial⁹, pero se trata de un plural retórico

⁷ Traté esos aspectos del sayagués en mi artículo tan gentilmente mencionado por Lázaro, y más detalladamente, con referencia a un tipo concreto de formaciones de vocabulario, en "Latinismos arrusticados en el sayagués", *NRFH*, 1 (1947), 166-170.

⁸ Ed. R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo xv*, t. 1, p. 17a: "...con estas tales vezinas / de las grandezas pomposas, / o lector! tu te adivinas / que tras las ricas cortinas / moran syerpes peligrosas".

⁹ *Ibid.*, p. 1b: "Dexemos las poesías / y sus musas inuocadas, / porque tales niñerías / por humanas fantasías / son cierto temORIZADAS, / y viniendo a la verdad / de quien puede dar ayuda / a la sola trinidad / que mana siempre bondad / gela pidamos sin duda".

que no incluye a los lectores; en cambio, sí los incluye al iniciarse la parte dialogada, en la que el uso de los verbos de movimiento y el adverbio *aina*, que refuerza la repetición de una misma forma verbal, sugieren una acción conjunta a la que el autor invita a los lectores (pp. 17b-18a): “andemos, ayna, andemos... / corramos por ver syquiera / aquella gente aldeana / cómo se turba y altera...” Cabe destacar aquí que justamente este modo de introducir el diálogo de pastores, aunque señala su a-teatralidad con una introducción narrativa, se presenta como algo que el autor y los lectores *van a ver* —condición propia del teatro, el que el espectador se traslade, vaya a ver la representación¹⁰. Los dos últimos versos, por su parte, nos ofrecen una muestra de rasgos psicológicos propios de la tradición temática que se suele considerar nacida en Encina, pero que indudablemente es anterior¹¹. Eso, sumado al posterior desarrollo del pastor en la escena española, ya alejado del *Officium pastorum*, permite pensar en la existencia, en la segunda mitad del siglo xv, de un género teatral cuyo estado rudimentario estaría representado por formas como la *Representación* de Gómez Manrique, que afloraría en la *Vita Christi* y se perfilaría en Encina, a partir del cual pasaría ya del “estado latente” (según el fecundo concepto elaborado por Menéndez Pidal para la lengua y la épica) al estado literario.

En cuanto a la selección de materiales de este *Teatro medieval*, Lázaro Carreter ha incluido, junto a las obras destinadas indudablemente a la representación, otras obras dialogadas y representables que tradicionalmente se han venido asociando con el teatro (*Diálogo del Amor y un viejo*, *Querella ante el dios de Amor*) pero que carecen de esa dimensión fundamental de la obra de teatro que hace que éste no sea seriable, en igualdad de condiciones, con la lírica, la épica, etc., y que le da su peculiaridad: para que haya teatro debe haber diálogo, acción y representación, o sea la existencia implícita de esa dualidad personaje-actor que hace del intérprete teatral un intermediario entre el autor y el público. Pero Lázaro, para quien la *Representación* de Manrique no es teatro en el total sentido de la palabra, ha puesto a su lado otras formas que presentan con ella semejanzas de estructura teatral incompleta y están aún más alejadas del verdadero teatro (*Momos* de doña Isabel para su hermano don Alfonso, *Salutación* de las virtudes a un sobrinillo de don Gómez, la *Querella* de Escrivá). La afirmación de la escasa significación de la *Representación* de Manrique en la evolución del teatro de los siglos medios (“la *Representación* [no] es un punto en el desarrollo del

¹⁰ Cf. ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, Madrid, 1958.

¹¹ Lo mismo puede decirse de las primeras palabras del pastor al dirigirse a su compañero: “Cata, cata, Juan Pastor, / y juro a mí, peccador, / un ombre viene bolland”. En dos oportunidades, para destacar lo asombroso, recurre fray Íñigo de Mendoza mediante una comparación al motivo del aldeano en la corte, y nos hace pensar en las escenas de la segunda égloga “En recuesta de unos amores” de Encina (*Cancionero*, 1496, fols. cxij-cxvi): al referirse al misterio de la Encarnación: “O fecho tan soberano, / o cosa toda diuina, / en quien nuestro seso humano / es asy como aldeano / metido en real cortina, / que se altera y se demuda / y se açora y çahareña, / y su lengua torna muda / y aun a él le toma dubda / sy lo mira o sy lo sueña” (p. 7a); y a la aparición de la estrella: “Estavan los moradores / boca abiertos, alterados / como están los labradores / quando en cas de los señores / miran los paños brocados” (p. 29b).

drama litúrgico”) lo conduce a realzar el carácter escénico del *Diálogo* de Rodrigo de Cota, que si bien representa una mayor elaboración en el manejo del diálogo y una “independización” de la mezcla de diálogo y narración con respecto a ciertos debates dialogados, debe considerarse como una de las formas que éstos toman en el siglo xv. Justamente lo característico de este diálogo del Cuatrocientos español, más que lo propiamente teatral, es la marcha hacia la individuación, representada por la aparición de *un Viejo* (no la vejez) y la trasposición en el otro personaje, *el Amor* (no la juventud). Lázaro se atiene a la opinión, ya sostenida por Moratín, del carácter dramático de la obra¹². Analiza muy bien la nota fundamental “agónica”, siguiendo las líneas de pensamiento de Américo Castro, y, al decidirse por insistir en sus caracteres teatrales, creo que ha pensado, más que en lo teatral genérico, en las obras posteriores en que el Amor aparece como personaje y, a veces, como *deus ex machina* de la acción dramática (la *Representación del Amor* o la *Égloga de Cristino y Febea* de Encina): la indudable influencia del *Diálogo del Amor* y *un viejo* no necesita suponer necesariamente el carácter dramático. Es obra lírico-narrativa y doctrinal, a lo que contribuye la nota alegórica descriptiva inicial, de la que ha tomado pie Lázaro para sus indicaciones escénicas de una verdadera acción.

Lázaro Carreter ha realizado un trabajo encomiable al poner al día en un resumen claro, accesible, y muy lejos de ser superficial o de repetir las semi-verdades consagradas, el problema de los orígenes del teatro español en los siglos medios. En cuanto a la antología misma, responde a los lineamientos del prólogo y, dado el carácter del libro y el hecho de que el editor se refiere en sus “observaciones” (pp. 63-66) a “las muchas libertades” que se ha tomado para acercarlo al lector moderno, nada hay que agregar en ese sentido. La selección se inicia con la primera obra de teatro medieval que tenemos en lengua vulgar de la Península, en una modernización muy lograda, que hará sentir al lector no especializado la belleza del *Auto de los reyes magos*, y sin alejamiento del texto original¹³:

¹² Opinión sostenida luego por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944, t. 3, cap. 24. En cambio, P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, I, Rennes, 1949, p. 502, la cree de menos valores dramáticos que las *Coplas* de Portocarrero. También tradicionalmente se ha tomado en consideración al estudiar los orígenes del teatro *La danza general de la muerte*, que Lázaro Carreter no incluye ni estudia, y con respecto a la cual habría que volver a analizar la fina observación de Milá y Fontanals acerca de su teatralidad. En términos generales, podría decirse que el *Diálogo*, la *Danza*, las *Coplas* de Portocarrero, la *Querrela* de Escrivá pertenecen a un tipo de composiciones dialogadas que, ya cerca del Renacimiento, se van encaminando hacia lo que será el teatro profano, presentando una serie de esbozos teatrales: pero, propiamente hablando, no son teatro.

¹³ Permítaseme señalar algunas posibles diferencias de interpretación o algunos casos en que, tal vez sin motivo, se aparta Lázaro del texto, resuelto admirablemente por él casi siempre, y en pasajes mucho más difíciles. El v. 32, “le imprecaré y le rogaré”, corresponde en el texto original del *Auto* a “pregaré y rogaré”; entre estos dos últimos verbos no parece haber gran diferencia semántica, sino más bien una especie de refuerzo mutuo; yo propondría algo así como *le rezaré* (o, con verbo de significación menos técnica, *suplicaré*) y *le rogaré*; me parece, en cambio, que el *imprecaré* elegido por Lázaro queda un poco fuera de lugar.—El v. 46 “lo verá hasta que me persuada”, es elegante versión de “ver lo he otra vegada”; sin embargo, deforma algo el sentido básico, pues Melchor da un plazo mínimo y perfectamente deli-

en contraste, y siguiendo, según él mismo lo señala, el tipo de escenificación de Gustave Cohen en el *Miracle de Théophile*, la presentación escénica es de tipo moderno y con adecuada utilización de la iluminación como complemento de la escenografía simultánea.

Parece muy acertada la inclusión de la *Égloga* de Francisco de Madrid (por ser obra temprana, poco accesible, y por mostrar una faceta más de las posibilidades que desde sus comienzos ofrece lo pastoril: el servir de disfraz cortesano, uso que se extenderá en la novela del siglo xvi) y del *Auto la acusación del género humano* como muestra de género religioso de indudable entronque medieval, y por su relación con el *Mascarón* que, para A. A. Parker (art. cit.), representa lo más parecido a una moralidad en el teatro peninsular de los siglos medios¹⁴.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española,
Universidad de Buenos Aires.

GUZMÁN ÁLVAREZ, *El amor en la novela picaresca española*. G. B. van Goor Zonen's U.M.N.V., El Haya, 1958; 163 pp. (*Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos*. Universidad Estatal de Utrecht, Holanda).

Advierte el autor de este ensayo que usa la palabra *amor* en su sentido más lato y que, por consiguiente, su atención recae sobre cualquier tipo de relación erótica que pueda aparecer en las páginas de la novela picaresca. De otro modo, hubiera podido parecer peregrino un estudio sobre tal tema, dado el carácter particular del género picaresco.

Las conclusiones a que llega Guzmán Álvarez son las que cabría esperar: "el tema amoroso como centro convergente de las demás acciones, primordial en la vecindad literaria de la picaresca [libros de caballerías, novela sentimental, etc.], apenas se da en ésta. En la estructura de la novela de la época esto constituye novedad". Por ello, quizá resulte un tanto prolijo el procedimiento adoptado por el autor para hacer su estudio. Las 106 páginas que abarca la primera de las dos partes del libro, están dedicadas a hacer el resumen de todos los pasajes "amorosos" que aparecen en las principales novelas picarescas. Aunque indudablemente

mitado, en tanto que "hasta que me persuada" es un plazo materialmente indefinido, y su limitación, larga o breve, es de tipo psicológico.

¹⁴ Aunque el trabajo de Lázaro como prologuista no pretende ser ni completo ni erudito, me permito añadir dos indicaciones bibliográficas más en torno a temas que se rozan en sus páginas. En la p. 13, nota 5, refiriéndose al teatro que surge en el Renacimiento, fecundado por la tradición grecolatina, menciona las palabras de Santillana en su *Carta-prohemio* referentes a su abuelo don Pero González de Mendoza, autor de unos cantares "así como scénicos, plautinos y terencianos", palabras cuya significación ha sido aclarada, de acuerdo con los conceptos no renacentistas sino plenamente medievales que en torno a términos relacionados con el teatro manejaba Santillana (como Dante y todos sus contemporáneos), por EDWIN J. WEBBER, "Plautine and Terentian cantares in fourteenth-century Spain", *HR*, 18 (1950), 93-107. A la bibliografía de la nota 25 habría que añadir para el español el trabajo en cierto modo paralelo al de Carnahan allí mencionado para el francés: JOSEPH A. MEREDITH, "Introito" and "loa" in the Spanish drama of the sixteenth century (*Univ. of Pennsylvania Studies in Rom. Lang. and Lit.*, 16), Philadelphia, 1928, cap. 1.