

el *Officium Pastorum*— se convierten en el germen de un ciclo dramático y, sobre todo, en una costumbre muy extendida, además de en León⁶ y en Asturias⁷, en otros lugares, como Extremadura. Sobre el teatro en esta última región, Pérez Priego ha escrito, referido especialmente a la época de Diego Sánchez de Badajoz, lo siguiente: «No sabemos nada seguro de los precedentes medievales de un teatro extremeño, ni tampoco de actividad literaria alguna antes del siglo XV. Como ha dicho Antonio Rodríguez Moñino, en la más rigurosa y documentada *Historia literaria de Extremadura* de la época que aquí tratamos, 'los siglos XIII y XIV (y aún gran parte del XV) fueron para la región una época de reconquista, de divisiones y de lucha. La actividad se empleaba en la agricultura o en la guerra, pocas veces en las letras'. Sólo en el transcurso del siglo XV se iría incorporando la región a la vida literaria nacional, en virtud del esplendor que alcanzan algunos monasterios (como el de Guadalupe), la fundación de centros culturales (como el Colegio de San Vicente y el Estudio de Gramática, en Plasencia), el establecimiento de cortes señoriales (como la del Maestre de Alcántara en Zalamea) y hasta la presencia de la imprenta, por rudimentaria que fuese, atestiguada ya en Coria por lo menos desde 1489»⁸. El panorama de esta época de la historia literaria extremeña —tan sabiamente diseñado por Rodríguez Moñino y Pérez Priego— se completa con los descubrimientos de José Romera. Si ya en 1981 encontró dos manuscritos de *Autos Sacramentales* de Calderón en la iglesia de San Martín de Trujillo, más tarde hallaría en otro pueblo cacereño más pruebas sobre la tradición y pervivencia de nuestro teatro. Destacamos, entre ellas, las ordenanzas que contiene el manuscrito de la *Cofradía del Niño Dios* de Galisteo, de las que Romera reproduce las referidas al teatro. Así, por ejemplo, en el artículo décimo se estipula la obligación que tienen los mayordomos de costear la puesta en escena de un *Auto del Nacimiento*, y en el siguiente se ordena su representación en la plaza de la villa de dicho auto «y encargamos a los que lo ejecuten, procuren de su parte la mayor modestia y compostura, no usando de cosas profanas ni deshonestas así en los vestidos como en las palabras (...) y para hacer y des-

hacer el tablado ha de ser cuidado del Mayordomo el nombrar cofrades que lo ejecuten, juntando la madera para ello necesaria (...) y el que faltase a ello (...) incurra en la pena de dos reales de vellón, no teniendo causa legítima para no hacerlo»⁹.

Estas instrucciones siguen vigentes en la actualidad. Como dato curioso destaca que en 1981 se representó en Galisteo la obra de Enrique Zúmel, *El nacimiento del Mesías. Auto sacro en cuatro actos y en verso*, según el ejemplar que dicha cofradía conserva en edición de Florencio Fiscowich¹⁰, obra estrenada en el teatro Martín de Madrid, el 23 de diciembre de 1871.

Del documento pasa el investigador a la realidad y relata con pormenor las ceremonias de elección de la comedia y de su representación que —exceptuando los años de la guerra de la Independencia y de la última guerra civil— se vienen celebrando hasta la actualidad. Una vez más las gentes sencillas han sabido mantener viva una venerable tradición.

El capítulo II constituye sin duda el núcleo fundamental del libro. Está dedicado a don Pedro Calderón de la Barca, autor, que por su primacía entre los dramaturgos del Siglo de Oro y por la propia modernidad de su teatro, se sitúa en el centro de los más importantes debates metodológicos y críticos de estos últimos tiempos. Sobre este autor ha salido a la luz, desde el año de su centenario (1981) hasta nuestros días, más de un millar de títulos —entre libros, artículos, ponencias, homenajes...—, número que supera con creces los dedicados a Tirso y Lope juntos. Y entre esos títulos resultan absolutamente necesarios los que Romera Castillo inserta en su libro. El primero de ellos —escrito en colaboración con Antonio Lorente Medina— se centra en los manuscritos de los autos sacramentales calderonianos de la iglesia de San Martín de Trujillo, mencionados con anterioridad. Si Kurt y Roswitha Reicheber-

⁶ Trapero, M., Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa, Madrid, Fundación Juan March, 1981 (Serie Universitaria, n.º 167).

⁷ Menéndez Peláez, J., El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII), Gijón, Noega, 1981.

⁸ Pérez Priego, M.A., El teatro de Diego Sánchez de Badajoz, Cáceres, (Anejos del Anuario de Estudios Filológicos), 1982, p. 42.

⁹ Apud José Romera, op. cit., pp. 27-28.

¹⁰ Madrid, 1892, 2ª edición.

ger¹¹, en su monumental trabajo, han recogido veintiséis colecciones manuscritas de *Autos Sacramentales* de este autor, y Enrique Rull y José Carlos de Torres¹² han descrito con posterioridad la colección de manuscritos calderonianos de don Pedro Ortiz Cruz, este nuevo hallazgo viene a enriquecer la ya copiosa nómina. No podemos entrar en el análisis de estos dos manuscritos, de los que se hace una pormenorizada descripción en el libro que comentamos.

Se describen a continuación otras dos colecciones manuscritas —no tenidas hasta el momento en cuenta por la crítica calderonista— que se encuentran en la biblioteca de don Bartolomé March Servera: la primera, procedente de la biblioteca del duque de Medinaceli, consta de catorce tomos de autos más uno de loas, y la segunda, procedente de la biblioteca granadina del duque de Gor, integrada por dos volúmenes. El descubrimiento de estos manuscritos granadinos de Calderón añade un nuevo eslabón a la ya larga cadena de obras del teatro áureo a la vez que subrayan la importancia que en el último tercio del siglo XVII tuvieron los autos sacramentales en la vida teatral de Granada. De las piezas de la colección Medinaceli, Romera centra en primer lugar su atención sobre los autos sacramentales, que describe con rigor y minuciosidad. El análisis de esta colección monumental de autos deja paso a la descripción de las loas, labor ya realizada por el investigador en la revista *Segismundo*¹³ y completada en el apartado final de este capítulo.

El capítulo tercero lo ocupa el análisis de algunos procedimientos teatrales de Tirso de Molina y Antonio de Solís. Si en los apartados anteriores resaltaba la labor minuciosa del filólogo, en el presente se aproximan e interrelacionan los campos de la literatura y la sociolingüística. Esta actitud metodológica queda perfectamente ejemplificada en el análisis que se lleva a cabo de las formas de tratamiento *tú-vos* en *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina.

El investigador conoce perfectamente los trabajos de las formas de tratamientos de S.M. Ervin-Tripp, escritos desde la perspectiva sociolingüística¹⁴, de Rafael Lapesa, desde el punto de vista estrictamente lingüístico¹⁵, de Manfred Engelbert, desde el puramente literario¹⁶, así como el de Nadine Ly, en el que se valoran especialmente las implicaciones sociológicas e ideológicas¹⁷.

Tomando como base éstas y otras investigaciones, José Romera ciñe su estudio a la obra citada de Tirso, analizando, esencialmente, las formas allocutivas de segunda persona en el tratamiento de diversos personajes. Formas que, como señala Noël Salomon, expresan «avec une nuance de confiance égalitaire, les distances les plus courtes du *tratamiento*»¹⁸. El *vos* es más cortés y deferente; el *tú* más familiar.

Tirso de Molina, siguiendo lo que solía ser habitual en la *Comedia nueva*, enfrenta en su obra el medio urbano, representado por los nobles, y el medio rural, encarnado por los villanos. Cada una de estas esferas se subdivide, a su vez, en dos apartados: el primero está constituido por los nobles (nivel superior) y por los servidores de palacio (nivel inferior, aunque en éste es preciso distinguir un nivel medio compuesto por los secretarios, etc); el segundo se articula en el nivel superior de los villanos y el nivel inferior típicamente popular. El riguroso análisis estadístico practicado en este trabajo permite concluir que los diferentes estados sociodramáticos —correspondientes a los niveles sociales de la época— revelan un isomorfismo con la variable sociolingüística en el uso del *tú* y del *vos*.

No se abandona el lenguaje formalizado de la estadística en el apartado sobre la construcción de *La gitanilla* por Cervantes y Antonio de Solís.

¹¹ Reichenberger, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderon/Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981.

¹² Rull, E. y J.C. de Torres, «Manuscritos calderonianos de Autos Sacramentales» (IV), *Segismundo XIII*, 25-26 (1977), 147-186.

¹³ Romera Castillo, J., «Los sacramentales calderonianos (Sobre un nuevo manuscrito)», *Segismundo* 35-36 (1982), 137-162.

¹⁴ Ervin-Tripp, S.M., *Sociolinguistic Rules of Address*, en J.B. Pride and Janet Holmes (eds.), *Sociolinguistic. Selected Readings*, Penguin Education, England, 1974, pp. 225-240.

¹⁵ Lapesa, R., «Personas gramaticales y tratamiento en español», *Rev. de la Univ. de Madrid*, XIX (1970) («Homenaje a M. Pidal», IV), pp. 141-167.

¹⁶ Engelbert, M., «Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón, II* (1970), Berlín-Nueva York, 1973, pp. 191-200.

¹⁷ Ly, N., «La rapport interlocutif à l'intérieur de la «comedia» de Lope de Vega. Ses implications sociologiques et idéologiques», en el vol. col., *L'idéologique dans le texte (texts hispaniques)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 25-33.

¹⁸ Salomon, N., «Toujours la date de Peribáñez y el Comendador de Ocaña, tragicomedia de Lope de Vega», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les Hispanistes Français*, Burdeos, Féret, 1962, pp. 613-643.

Con anterioridad a esta tarea —y en contra de lo que suele ser olvidado por la crítica de la última hornada— Romera expone las tesis contrapuestas de María Grazia Profetti¹⁹— defensoras de la doble autoría en la *Gitanilla* (comedia) [Solís y Montalbán] y Parker, defensor de un Solís «refundidor de sí mismo»²⁰, y demuestra que el enigma sobre esta doble versión teatral en el Siglo de Oro del texto cervantino sigue sin resolver. El análisis comparativo del texto de Solís con el cervantino se hace constatando la actuación de los personajes, según estos dos parámetros: el cómputo del número de sus intervenciones y la extensión, en líneas o versos, de las mismas. El cotejo de esos datos le lleva a extraer las siguientes conclusiones: 1^a) Los moldes genéricos imponen a los dos escritores una forma de organización textual diferenciada: Cervantes construye su narración teniendo como eje estructurador a un narrador omnisciente, frente a Solís, que cede la voz a su personaje. 2^a) En *La gitanilla* (novela), Preciosa ocupa el lugar más destacado, mientras que en *La gitanilla de Madrid*, de Solís, es la pareja Preciosa-Don Juan quien ocupa el lugar preeminente. 3^a) Si la creación cervantina viene inspirada por el espíritu de la danza, Solís organiza su texto siguiendo el esquema de la comedia de enredo. Todo ello le lleva a concluir que, aunque ambas obras tengan ciertas similitudes temáticas, en la organización estructural de los dos textos hay diferencias notables.

Especial significación para el contexto iberoamericano tiene al capítulo IV, cuya primera parte está dedicada a los personajes, áreas geográficas y otros elementos del «Nuevo Mundo», que aparecen en varios entremeses del Siglo de Oro. Se constata así la presencia de estos personajes en el *Entremés del Platillo* de Simón Aguado y en el *Entremés famoso: El doctor y el enfermo*, de Luis Quiñones de Benavente. En otros, como el *Entremés de refranes*, *Las aventuras de la Corte*, *El entremés de la Condesa*, *El Ingenioso entremés del examinador Miser Palomo*, *El entremés famoso de la Celestina*, etc., se presentan escenas y situaciones determinadas por lo que se ha denominado «encuentro de las dos culturas».

Este apartado dedicado a piezas cortas se cierra con el estudio del *Entremés de las visiones* de Bances Candamo, en relación con otros textos y entremeses. La obra, articulada alrededor del motivo del 'engaño a los

ojos' o 'engaño a la vista' —según denominación de Asensio— presenta ciertas concomitancias con otro entremés del mismo Candamo, *El astrólogo tunante*, tal como ha indicado Celsa C. García Valdés²¹. Romera Castillo demuestra de forma irrefutable que el *Entremés de las visiones* se adapta perfectamente a los cánones de este género teatral.

El quinto y último capítulo está dedicado a las adaptaciones del teatro clásico. La primera en ser considerada es la que realizó Gonzalo Torrente Ballester en 1988 de *La Celestina*²². No es ésta la única versión escénica de la obra de Rojas, como reconoce el propio Torrente Ballester: «la primera, la muy memorable de Humberto Pérez de la Ossa, dirigida por Luis Escobar, estrenada en Madrid y en París hace más de treinta años. Después, la de Alejandro Casona, la de Camilo José Cela, la de Alfonso Sastre, meritorias todas ellas, cada cual según su enfoque». La suya «viene a sumarse a las anteriores, no a competir con ellas, si bien pretende ser distinta en la medida que un texto tan rico puede originar, por su propia riqueza, versiones variadas y de intención dramática distinta». Torrente Ballester distingue diversos procedimientos para acercar los textos clásicos a la mentalidad actual. En el ámbito teatral, señala dos modos generales de aproximación: el de la representación de la obra en su estado primigenio y el de la manipulación del texto para adaptarlo «a los gustos y al pensamiento modernos». Dentro de este último distingue varios tipos: «Unas veces consiste sólo en abreviar un espectáculo cuya duración original excedería el tiempo hoy acostumbrado; otras, no sólo reducen tiempos, sino que modernizan el lenguaje. Y queda todavía un tercer modo, que es el de reescribir la obra, conservando de ella el argumento y los personajes, cambiándole el espíritu, porque los mismos materiales que significan algo para los hombres de

¹⁹ Profetti, M.G., Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.

²⁰ Parker, J.H., «La gitanilla de Montalbán: enigma literario del siglo XVII», en Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 409-414.

²¹ García Valdés, C.C., Antología del entremés barroco, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, pág. 118.

²² Rojas, F. De., La Celestina. Adaptación e introducción de G. Torrente Ballester, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.