



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultade de Filología

Grao de Español: Estudos Lingüísticos y Literarios

Estudio dramático de *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina (1635)

Autor: Rubén Sanjurjo Campello

Directora: María Josefa Martínez López

2022

Código Seguro De Verificación	DLatSBS92K2XhVse4Qut8Q==	Estado	Data e hora
Asinado Por	María Josefa Martínez López	Asinado	24/07/2022 22:35:10
Observacións		Página	1/1
Url De Verificación	https://sede.udc.gal/services/validation/DLatSBS92K2XhVse4Qut8Q==		
Normativa	Este informe ten o carácter de copia electrónica auténtica con validez e eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Lei 39/2015).		



Índice

1	Introducción	1
2	Género	4
3	Estructura.	11
3.1	Versificación	12
3.2	Secuencialización.....	14
3.2.1	Jornada I	14
3.2.2	Jornada II	15
3.2.3	Jornada III.....	17
4	Espacio	19
5	Tiempo	23
6	Personajes.....	25
7	Puesta en escena	30
8	Conclusiones	33
	Referencias bibliográficas	35
	Anexos	43

Resumen

Por el sótano y el torno es una obra cómica de Tirso de Molina publicada por primera vez en 1635 que plantea una trama amorosa de enredos. A diferencia de otras obras más conocidas del autor, no se han publicado muchas investigaciones sobre esta.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio de la obra *Por el sótano y el torno* a partir de los elementos que la componen. Para ello, se toma como punto de partida la clasificación de géneros de Bances Candamo (1970) y se examina la presencia de los rasgos característicos de la comedia de capa y espada o enredo, género en que se integra la obra. A continuación, se estudia la versificación y se formula la secuencialización a partir de esta. Por último, se analizan los otros aspectos que construyen la obra: el espacio, el tiempo, el sistema de personajes y la puesta en escena. Este trabajo expone un análisis de los elementos dramáticos de *Por el sótano y el torno* y concluye que la obra es una comedia de capa y espada que cumple con los rasgos propios del género áureo.

Palabras clave: *Por el sótano y el torno*, Tirso de Molina, género, capa y espada, teatro.

1 Introducción

El objetivo de este trabajo es hacer un análisis de la comedia *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina (1579-1648) atendiendo a los aspectos que la construyen como obra dramática: espacio, tiempo, personajes y su estructura.

La obra estudiada se publica por primera vez en 1635 en la *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina* (1635). La publicación incluye ocho obras de otros autores y cuatro de Tirso (1579-1648) o fray Gabriel Téllez, escritor de numerosas comedias durante la primera mitad del siglo XVII. Este trabajo toma como referencia el texto editado por Laura Dolfi (2020). La metodología seguida para el análisis parte de un estado de la cuestión sobre los estudios de la obra y el autor. A continuación, se propone la clasificación del género de la obra como una comedia de capa y espada a partir de Bances Candamo (1970), se trata la estructura y se realiza una propuesta de secuencialización a partir de la versificación. Finalmente, sobre la base de Pavis (1998), se analizan los elementos del drama: el espacio, el tiempo, el sistema de personajes y la puesta en escena.

La datación propuesta por Emilio Cotarelo (1907) y mantenida hasta la actualidad se base en tres evidencias textuales que remiten a acontecimientos sociohistóricos. El primero se refiere a una pragmática ordenada en 1622 sobre el largo de los mantos de doña Melchora aludida en estos versos de Santillana: “El manto, aunque despuntado, / con palmo y medio de red.” (vv. 2359-2360); el segundo es la celebración en marzo de 1622 de la canonización de Santa Teresa que, como menciona Santillana en los siguientes versos: “banda que el pecho atraviesa / con una madre Teresa” (vv. 2352-2353), está representada en el medallón de doña Melchora; el tercero y último es el oficio de confesor de la reina Isabel de Borbón entre 1621 y 1622, ejercido por el fray Simón de Rojas que

nombra Santarén en estos versos: “señora, para que escojas; / rosarios del padre Rojas” (vv. 1318-1319). En definitiva, parece que la comedia se escribió en torno a los años 1622 o 1623. Se ignora cuándo sería la fecha de la primera representación, aunque la portada de la *Segunda parte* (1635) que la recoge dice que la escenificó Antonio de Prado.

La obra tuvo escasa repercusión editorial durante varios siglos desde su publicación en 1635 hasta el siglo XIX con las publicaciones —en orden cronológico— de Ortega y Compañía (1826) y las posteriores de Hartzenbusch (1841 y 1848) y Orellana (1866). Las más recientes se remontan al siglo pasado con las ediciones de Zamora Vicente (1949), Blanca de los Ríos (1958), María del Pilar Palomo (1968), la italiana de Dolfi (1989), Zamora Vicente (1995) y Palomo e Isabel Prieto (2005). La última edición conocida pertenece a Laura Dolfi (2020).

Como referente en los estudios de la obra y el autor Tirso de Molina, destaca el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) del Instituto de Estudios Tirsonianos (IET) de la Universidad de Navarra. Esta agrupación, fundada en 1990 por Ignacio Arellano es la encargada de uno de los proyectos de investigación más potentes centrados en la figura y producción de Tirso. El inicio de su trabajo se remonta a 1997 y desde entonces se han propuesto ampliar y profundizar los estudios tirsianos mediante la edición de las obras completas, así como con la celebración de numerosos congresos y ediciones críticas de los textos. Durante estas décadas han terminado una primera fase, entre 1997 y 2010, que abarca la publicación de la *Cuarta parte de las comedias* y de los autos sacramentales. En 2010 inician una nueva fase con el objetivo de continuar con la edición y publicación de las partes restantes.

La mayoría de los extensos estudios centrados en la figura de Tirso son sobre sus obras más conocidas como, por ejemplo, los palimpsestos de *En Madrid y en una casa* (De Armas, 2003); la estructura de *El Burlador de Sevilla* (Vitse, 1998), la comicidad de

La celosa de sí misma (Mata Induráin, 1998) o el lugar de paso de *Los balcones de Madrid* (Meunier, 2020). Sin embargo, no sucede lo mismo con la obra que se analiza, aunque si hay algún estudio, como el de Sánchez-Crespo (1996) centrado en el personaje de doña Bernarda.

El campo de investigación de los elementos de la obra dramática es muy extenso para abarcarlo en su totalidad. Son varios los diccionarios enfocados en el teatro como el de Pavis (1998) o el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002). También los proyectos que tratan el teatro áureo desde diferentes perspectivas como la historia de Huerta Calvo (2008), el género dramático de Newels (1974), la escenificación (Ruano de la Haza y Allen, 1994) y el espacio (Rubiera Fernández, 2005).

La comedia de capa y espada en Tirso se trata en las *Actas de las XXVI Jornadas del Teatro Clásico* (2008) y en otros estudios críticos que profundizan en el ingenio (Arellano, 2003, 2004) o el enredo (Eiroa, 2004). Cuando se delimita el parámetro de los estudios al espacio en el Siglo de Oro, se encuentran diferentes trabajos críticos que tratan el valor visual de la palabra (Arellano, 1995), los lugares de paso (Ibáñez y Meunier, 2020) o la ciudad (Oteiza y Kumor, 2020). Recientemente, destaca el estudio monográfico del espacio en Tirso de Molina coordinado por Sáez Raposo (2022), que profundiza en el papel del espacio dramático y la puesta en escena desde diferentes metodologías y perspectivas.

Es necesario remitir a investigaciones sobre autores contemporáneos como Calderón de la Barca, centrados en el espacio en la comedia de capa y espada (Alfonso Barrios, 2013), la secuencialización (Antonucci, 2019) o el relato ticsoscópico (Fernández Mosquera, 2002). También sobre los personajes (Couderc, 2003) y el espacio (Alonso Vega, 2014) en la obra de Lope de Vega.

2 Género

Antes de abordar el género que se ajusta a la obra, es necesario conocer el argumento de *Por el sótano y el torno*. La trama presenta a dos hermanas, doña Bernarda y doña Jusepa, que se desplazan a Madrid para la celebración del matrimonio, por dinero, de la segunda con un viejo perulero. Mientras el futuro marido está de viaje, doña Jusepa debe encerrarse en la casa que este ha puesto a su disposición para guardar su honra y evitar los celos del viejo. La viuda doña Bernarda es la responsable de ejercer el papel de figura protectora y vigilante de su hermana para mantener la celebración del ventajoso matrimonio.

El enredo principal se genera con el vuelco del carro de las hermanas durante el trayecto a Madrid. En este, doña Bernarda se desmaya y es socorrida por don Fernando, que se enamora de ella. Análogamente, se desenvuelve la relación amorosa entre la prometida doña Jusepa y don Duarte, hermano y amigo de la otra pareja. El aislamiento que deben guardar doña Jusepa y su hermana provoca que el único método de comunicación con los caballeros y los personajes externos a la casa sea a través de un torno, generando varios engaños. Por otra parte, a esta trama se suman las aportaciones e interacciones de los criados de los galanes y las damas que ayudan a sus amos, proliferando complicaciones y aportando la vis más cómica.

La comedia nueva se desarrolla principalmente durante el siglo XVII. La representación de las obras en los denominados corrales de comedia facilitó una mayor asistencia y acogida por parte de diferentes ámbitos de la sociedad. Se caracterizó principalmente por una estructura tripartita en tres jornadas, una trama centrada en la acción, dos niveles de personajes, el uso de varias formas métricas, etc. (Sáez Raposo, 2008: 34-35). Según la preceptiva del teatro del siglo XVII que elaboró el dramaturgo áureo Bances Candamo (1970), el objetivo principal de la comedia es imitar y la define

citando las palabras de Aristóteles que explican la tragedia como una imitación y representación de: “alguna acción cabal y de cantidad perfecta cuya locución sea agradable y diversa en diversos lugares, introduciendo para la narración varios personajes.” (p. 33).

El concepto que plantea Lope de Vega (2003) para la comedia es clave, como recoge Arellano (2002a):

mezcla de lo trágico y lo cómico; manejo flexible de las unidades dramáticas; división tripartita del drama, exigencia de un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje (decoro dramático); polimetría de valor estructural y estético; decoro y verosimilitud (...), amplitud ilimitada de temas; elenco fijo de personajes tipificados, etc. (p. 49)

En cuanto a la clasificación de la comedia, Bances Candamo (1970) diferencia entre comedias amatorias, de capa y espada o de fábrica e historiales; mientras que Arellano (2002b) propone la siguiente: de capa y espada, de figurón, palatina y burlesca o de disparates. El argumento de la obra analiza se ajusta al que Bances (1970: 33) asigna al género de la comedia de capa y espada: el galanteo de una dama con competencia de otro amante, duelos por honor y un matrimonio final.

Para la definición de las comedias de tipo capa y espada recurrimos a Bances Candamo (1970: 33), que las define como aquellas protagonizadas por caballeros particulares y personajes que viven sucesos relacionados con el cortejo: duelos, celos, el galán escondido, la dama que se oculta. Según Arellano (2002b), la comedia de capa y espada se caracteriza por ser:

una comedia de tema amoroso, que pone en escena los cortejos de damas y caballeros particulares (...), personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten ropas del tiempo (capa y espada) y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas

de engaños, errores de identidad, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etc. (p. 53)

Como se desenvuelve a continuación, los rasgos que establece Bances están presentes en la obra de Tirso y, por lo tanto, podemos definirla como una comedia de enredo o de capa y espada.

Primero, el tema es amoroso y los hechos obedecen al propósito del cortejo de un galán hacia una dama. La comedia presenta una estructura doble que diferencia entre un plano superior e inferior: el amor idealizado entre las dos parejas de galán y dama del primer plano contrasta con el vínculo materialista y cómico de los criados. Los sucesos se construyen a partir de varios conflictos causados por la confrontación entre amor y celos de damas y caballeros guarnecidos de capa y espada que van acompañados por sus criados. La incertidumbre se mantiene hasta la proclama final del amor como vencedor y un desenredo feliz que consagra los anhelos recíprocos de la dama y el enamorado (Florit Durán, 2003).

Para intensificar la tensión, se realizan varios engaños repartidos durante la trama. En la primera jornada, don Fernando finge ser un barbero para lograr entrar en la casa de doña Bernarda, así lo relata en su monólogo: “Sustituyó, interesable, / su oficio en mí y yo, dispuesto / a disparates de amor, / usurpé sus instrumentos.” (vv. 809-812). Durante la segunda jornada, Mari-Ramírez y Santarén se disfrazan para acceder a la casa de las hermanas y dejarles mensajes de los caballeros. El criado finge ser buhonero, “¿Compran peines, alfileres, / tranzaderas de cabello, (...)” (vv. 1275-1276); mientras que la posadera simula ser toquera, “No hay pelo de la cabeza / que se le pueda igualar.” (vv. 1361-1362). Los dos caballeros también comparten un coloquio con las dos hermanas por el torno, sin verse mutuamente. En la Jornada III, doña Jusepa actúa como una condesa portuguesa para equivocar a su hermana doña Bernarda y evitar que descubra su encuentro con don

Duarte: “Que é isto? Vindes, senhora, / douda? Não vindes en vós. / Don Duarte, que mulher / é esta?” (vv. 3006-3009).

En la obra también se producen tres ejemplos de celos motivados por diferentes personajes. El viaje de las hermanas a Madrid es motivado por el obligado confinamiento de doña Jusepa en la casa de don Gómez porque, como pronuncia Polonia en los siguientes versos, “es nuestro setentón / quinta esencia de los celos” (vv. 111-112). El segundo es la posible relación de Doña Melchora con don Fernando, puesto que la postula como rival de doña Bernarda como ella misma menciona: “Pierdo el seso; / ¡ay, celos que me abrasáis!” (vv. 2393-2394). El tercer ejemplo es la insinuación de doña Bernarda, “advertid que de un sobrino / pienso que ha de ser esposa” (vv. 2061-2062), que propone a don Luis, sobrino del viejo, como su posible prometido y genera un obstáculo para don Fernando. Otro recurso característico es el duelo que enfrenta a don Fernando con don Luis en la Jornada I.

Segundo, los personajes de la obra siguen el patrón que Bances (1970: 33) indica en su definición. Las damas se ocultan dentro de la casa clausurada desde su llegada a Madrid, mientras que los dos galanes permanecen escondidos y solo tienen la posibilidad de comunicarse con ellas sin verse a través del torno o mediante las intervenciones de los criados. Esta dinámica entre la pareja de personajes enamorados, un caballero ama a una dama que no puede ver, se repite en otras obras de Tirso. En *La celosa de sí misma* (1958), don Melchor ve truncado su futuro matrimonio por la dama velada doña Magdalena; en la obra *En Madrid y una casa* (1958) don Gabriel es cautivado por la dama oculta doña Manuela; y en *La dama duende* (2006) de Calderón de la Barca, don Manuel se enamora de una mujer, doña Ángela, que no conoce. Frederick. A. de Armas (1986: 346) concluye que todas estas obras pueden encuadrarse en un mismo contexto, “ya que incluyen o

amantes invisibles o tramoyas espectaculares o una sola casa donde ocurren aventuras dignas de libros de caballerías”.

Otra característica importante en la comedia de capa y espada es la coetaneidad que debe guardar la obra con el espectador mediante la marca onomástica, temporal y espacial. Es decir, los personajes tienen que desenvolver sus tramas en la misma sociedad contemporánea que los espectadores y vivir en lugares conocidos y concretos de la España del siglo XVII. La totalidad de la acción de la obra analizada se desenvuelve en calles e interiores de la ciudad de Madrid, un lugar reconocible para los espectadores que incluso pueden reconstruir mediante los diálogos de los personajes. La descripción del barrio que realiza Santillana es un preciso ejemplo: “La calle de las Carretas. / Es ombligo de la corte: / la Puerta del Sol aquella; / la Vitoria al cabo de ella; / y a la otra acera es su norte / el Buen Suceso” (vv. 357-363).

Por consiguiente, los personajes de la obra son particulares y corresponden a la época del espectador, es decir, pertenecen a la clase media y no son príncipes o plebeyos. Los nombres propios, como Fernando o Melchora, son de onomástica tradicional y la vestimenta también se adecúa al sistema de la época. Esta coetaneidad permite reflejar los hábitos y cotidianidad de la sociedad española siguiendo la intención de Lope (2003): “imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres” (vv.52-53).

En el siglo XVII, el teatro disfruta de una mayor libertad en la utilización de los géneros porque su función es lúdica y el principal objetivo es entretener a la audiencia diversa que acudía a los corrales. El autor incluía diferentes elementos y tonos que variaban entre lo popular y lo elegante para contentar a todo el público. Por lo tanto, es relevante que la obra siga los tres grados de la finalidad retórica: la persuasión (*docere*) del público, al entretenimiento o aburrimento (*delectare*) mediante recursos que rebajan la tensión de la acción y al decoro (*aptum*) o la concordancia de los elementos del discurso

dramático, externos e internos (García Barrientos, 2001: 274). Los hechos dramáticos son cómicos en su totalidad, a diferencia de la presencia fatídica de la tragicomedia.

Asimismo, el autor debe seguir el principio del decoro porque es importante mantener una coherencia entre los elementos de la dramaturgia. Es decir, el lenguaje dramático debe adecuarse a la situación social de los personajes y estos deben actuar de acuerdo con su condición humana para otorgar verosimilitud y no perder la impresión del público (Wiltout, 2002: 102). Cuando se construye un engaño como, por ejemplo, el de doña Jusepa fingiendo ser la condesa de Ficallo, los demás personajes reaccionan con sorpresa y de acuerdo con la situación. Así lo indican los siguientes versos pronunciados por los caballeros: “¡Por Dios! / que parece portuguesa. / ¡Hay más gracia!” (vv. 3010-3012). Por un lado, el recurso de hablar portugués utilizado por la hermana es congruente para el espectador porque ya sabe que doña Jusepa domina esta lengua desde la esc. 15^a del acto II cuando Polonia lo explica: “en cuya lectura gastas / tantos ratos que a ser bastas / portuguesa verdadera” (vv. 1759-1761). Por otro, la equivocación de doña Bernarda es justificada y lógica porque desconoce esta información y los demás personajes refuerzan su confusión al mantener el engaño. Valgan como ejemplos, don Duarte, que dice “¿Qué hermana? Esta es la condesa / de Ficallo” (vv. 3039-3040), y Polonia, que intenta inventar diferencias: “¿Hay cosa igual? / Su imagen tengo delante; / no vi cosa semejante / en mi vida” (vv. 3063-3066).

El esquema de organización tripartita diferencia entre tres jornadas que van presentando un aumento de suspensión hasta el final, como indica Lope de Vega en el *Arte nuevo* (2003): “y en tres actos el tiempo le reparta” (v.12). Tirso sigue este esquema y divide la unidad de acción en exposición o presentación, nudo y desenlace: “En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para” (vv. 298-301). La estructura de las tres

jornadas, que se analizan posteriormente y se incluye como Anexo 1, de la obra se corresponden con la prótasis, epítasis y catástrofe para favorecer el interés de la representación. La comedia se configura combinando de escenas con diferentes ritmos y tonalidades, que se intercalan para construir una dinámica atractiva y no perder la persuasión del público. La estructura y la polimetría son elementos diferenciadores de situaciones, como se analiza más tarde.

Todos los personajes de la obra teatral aparecen en la jornada I y se establecen los enredos fundamentales (clausura, disfraces, engaños). En la jornada II, las escenas alternan los diálogos con los monólogos, ausentes en la I, y se despliegan los engaños provocados por la limitación visual del torno, los disfraces y fingimientos de personalidad que conducen las relaciones amorosas de las parejas. Los equívocos abarcan la mayor parte de la obra con la pretensión de incluir una subida de tensión en la prótasis y una bajada en la catástrofe. La epítasis se inicia en el final de la Jornada III, dónde se presenta el primer enredo con don Fernando fingiendo ser barbero, y se prolonga hasta la resolución de los engaños en la última escena.

Por último, es representativo de las comedias de capa y espada que sus desenlaces sean resolutivos de un modo artificial y apresurado. El personaje protagonista dictamina la resolución del enredo abruptamente según su voluntad cuando los obstáculos de la trama llegan a su culmen (Eiroa, 2004: 50). Doña Bernarda acepta su amor por don Fernando con un final feliz ante la insistencia de los demás personajes: “Decir a tantos de no / ya fuera descortesía. / Mucho pueden humildades: / vuestra esclava soy indigna” (vv. 3241-3244).

3 Estructura.

A continuación, se presenta la propuesta de segmentación métrica y, después, se procede al desarrollo de una secuencialización de la obra a partir de su versificación. Así mismo, se atiende si hay un cambio en el espacio, tiempo o en el número de personajes en el tablado. Este análisis parte de los estudios y clasificaciones de Vitse (1998) y Rubiera (2005).

La comedia presenta numerosas segmentaciones y clasificaciones, diferentes entre sí, debido a la ausencia de un tratado que defina dicha división. Vitse (1998, 2002: 109-111) propone una secuencialización a partir de la división en cuadros de cada jornada. Ruano de la Haza (1994: 291-294) define el término *cuadro* como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempos determinados y determina sus límites a partir del vacío temporal del tablado, un cambio de lugar o lapso temporal en la acción, la revelación de un decorado nuevo y un cambio estrófico.

Vitse (1998) identifica una macrosecuencia con una unidad dramática aislada que mantiene homogeneidad espacial, temporal y un tablado vacío con cambio métrico al finalizarse. Esta definición coincide con la que presenta Ruano para “cuadro”. En la macroestructura se pueden diferenciar microsecuencias que siguen los mismos criterios de segmentación que las macrosecuencias. Vitse (2002) puntualiza que esta propuesta sitúa al elemento métrico en un puesto demasiado relegado, a pesar de la relevancia que tiene para la estructuración de las comedias áureas. Se debe tener en cuenta que la polimetría es un instrumento eficaz para delimitar las fases del desarrollo dramático (Vitse, 2002: 110-111) y que la acción dramática actúa como paradigma estructurante de la comedia nueva (Lope de Vega, 2003).

Sobre la base de Ruano, Vitse considera el criterio métrico como principal método de secuencialización porque parte del texto escrito por el autor, que ya contiene la visión

de su representación. Las formas métricas tienen un valor distinto en cuanto a su estructura, esto implica una diferenciación en su aplicación (Serrano, 1998). Además de la mudanza métrica normativa al cambiar de acto, una variación métrica indica un cambio de escena, de personaje o de tema, aunque Antonucci (2019: 330) mantiene que también se debe tener en cuenta el criterio de cambio espacial. Siguiendo la pauta marcada por Lope (2003, vv. 284-285), el lenguaje y la métrica deben ajustarse al tema, al personaje y a la situación escénica para mantener el principio de verosimilitud (Vitse, 2002).

3.1 Versificación

Primero, se incluye el resultado obtenido del análisis de los metros utilizados en la obra y se presenta dicha versificación ordenada en el esquema incluido como Anexo 2.

La obra se inicia con una silva de versos heptasílabos y endecasílabos con rima pareada consonante que abarca la primera secuencia (vv. 1-58). La silva es la medida que está más próxima de la prosa y no se repite en toda la obra restante.

La estrofa dominante en la obra es la redondilla, se utiliza para desarrollar la acción y los diálogos porque su sencillez facilita la comprensión del público (Gonzalo López, 2018). Durante toda la obra, esta estrofa se retoma después de la utilización de otras formas métricas. La Jornada III se inicia con el uso de quintillas, este metro es equiparable con la aplicación narrativa de las redondillas, como se indica en *Arte nuevo* (2003):

quintilla y redondilla eran nociones sinónimas de naturales, cotidianas, familiares, nacionales. (...) es lógico que uniese los conceptos de redondilla y diálogo amoroso. (...) los encuentros de amor, siempre largos; más la exaltación de ella por él -o viceversa- ante el amigo, el gracioso, la amiga o la criada; más todo lo que se dice en torno a damas y galanes. (...) redondillas igual a lo habitual y cotidiano en la comedia: el amor. (p. 63)

La Jornada I continúa con el uso de redondillas hasta el monólogo de don Fernando que relata el encuentro, como barbero, con doña Bernarda. Como recoge Carreño (2002: 207), el romance es el mejor recurso para narración de hechos. En esta intervención (vv. 659-966), un extenso monólogo en la última escena de la Jornada I, se utiliza el romance con rima asonante (é-o) para narrar los hechos que se desenvuelven fuera de escena. Se recurre al romance de nuevo con la misma finalidad en la Jornada II, aunque en esta ocasión presenta una variación en su rima (í-o). Se trata del largo monólogo de don Duarte (vv. 1521-1720) que narra los hechos anteriores —el tropiezo y ayuda a doña Jusepa— a la acción de la jornada.

El romance también se utiliza en los diálogos que desarrollan las relaciones amorosas de los protagonistas, en la Jornada III encontramos dos ejemplos. El primero (vv. 2467-2762) es el diálogo entre doña Bernarda y don Fernando junto a la revelación de Santarén, clave para la culminación de las relaciones. El segundo (vv. 3127-3268) engloba el desenredo y el desenlace de la obra. En ambos casos se produce un cambio de rima con respecto a las anteriores aplicaciones del romance: en el primero la rima asonante es en (é-a) y en el segundo, (í-a).

La Jornada II retoma el uso de la redondilla (vv. 967-1066) y no varía hasta la intervención que realiza doña Bernarda con un pequeño monólogo formado por dos décimas (vv. 1067-1086). La décima se utiliza para expresar los pensamientos, reflexiones, sentimientos o quejas de un personaje mediante un monólogo o discurso. Como se comentará en el siguiente apartado, la décima está asociada al personaje de doña Bernarda en varias de sus intervenciones durante la obra.

Tras el monólogo en romance de don Duarte mencionado anteriormente, el ritmo continúa unos versos más, pero resalta la variante de un verso heptasílabo (vv. 1721) que rima con el último verso del romance. Esta irregularidad métrica marca que la estrofa

cantada es una copla englobada que altera el tono de la situación y delimita un cambio secuencial (Vitse, 1998: 50). También en la Jornada II, interrumpiendo las redondillas, destaca un soneto (vv. 1766-1779) en portugués. Como se indica en la obra, la autoría del soneto que recibe doña Jusepa de don Duarte se atribuye al escritor portugués Luís de Camões. Además, Dolfi (2020, p. 250) concreta que la fuente usada por el autor pudo ser la *princeps* (Lisboa, Por Manoel de Lyra, 1595), la segunda edición de *Rimas* (1598) o una recolección manuscrita (*cancioneiros de mão*).

3.2 Secuencialización

A continuación, se expone la secuencialización de la obra atendiendo a los criterios recomendados por Vitse (1998). La secuencialización completa se adjunta en una tabla como Anexo 1. Tanto la Jornada I como la II están compuestas por tres macrosecuencias (A, B, C y D, E, F), por otro lado, la Jornada III se compone de cinco (G, H, I, J, K).

3.2.1 Jornada I

La primera macrosecuencia A presenta dos microsecuencias (A1, A2). La microsecuencia A1 (vv. 1-58) muestra el primer enredo de la trama: el vuelco del carro. Al vaciarse el tablado y cambiar el metro, de silva a redondilla, cuando finaliza la 2ª escena, señalamos una nueva microsecuencia (A2) que se sitúa en la Venta de Viveros. En A2 (vv. 59-182), Polonia contextualiza con redondillas lo que ha sucedido en versos anteriores para don Fernando y, también, para el público.

La macrosecuencia B mantiene el metro anterior, redondillas, pero incluye un cambio de espacio y un salto temporal. La calle de las Carretas de Madrid, situada por Santillana (vv. 357-366), es el espacio dramático que prosigue durante las tres microsecuencias (B1, B2, B3) que conforman esta macrosecuencia. En B1 (vv. 183-297), salen los dos caballeros con Santarén y Mari-Ramírez, que se sitúan temporalmente en la

mañana y precisan que la macrosecuencia A ocurre durante el alba. En B2 (vv. 298-402) salen las hermanas con sus criados y se desenvuelve una escena múltiple compuesta por los diálogos entre los caballeros y las hermanas que, como indica la acotación en el inicio de la macrosecuencia, suceden en diferentes partes de la calle. Tras irse todos los personajes dejando el tablado vacío, salen don Luis y Pacheco y se inicia la microsecuencia B3 (vv. 403-650) con un salto de tiempo a la noche, como indica la acotación. En esta secuencia, don Luis observa desde la calle la entrada de un barbero, don Fernando disfrazado, en la casa de las hermanas y se encuentra con este cuando sale.

La macrosecuencia C (vv. 651-966) empieza con un tablado vacío, con el cambio del espacio dramático a la posada de Mari-Ramírez y con un metro diferente: el romance. Como se ha indicado en el apartado anterior, este metro se utiliza para narrar hechos que suceden fuera de escena mediante monólogos de personajes. Es el caso de la extensa intervención de don Fernando que relata a don Duarte, Mari-Ramírez y Santarén todo lo que ha vivido hasta entonces. Tenemos, entonces, otra perspectiva de los sucesos de la microsecuencia B3.

3.2.2 Jornada II

La Jornada II, compuesta por tres macrosecuencias (D, E, F), presenta un cambio de espaciotemporal, métrico y de personajes. El espacio dramático de la macrosecuencia D se sitúa en la casa de doña Bernarda con la llegada de misa de las dos hermanas por la mañana. En la microsecuencia inicial D1 (vv. 967-1066), doña Bernarda recrimina el comportamiento de doña Jusepa al tropezar y descubrir el manto que la tapaba porque ha dejado que un caballero admirase su belleza al socorrerla. Tras irse doña Jusepa, empieza la microsecuencia D2 (vv. 1067-1086) con el monólogo de doña Bernarda y el cambio de metro a décima. Como se ha indicado anteriormente, la décima se utiliza como disertación para la reflexión de un personaje. En esta décima, la hermana viuda presta atención a la

influencia que tiene la ciudad madrileña en su hermana y al posible engaño del falso barbero don Fernando. La siguiente microsecuencia D3 (vv. 1087-1166) retoma la redondilla con la salida de Santillana que confirma las dudas de doña Bernarda sobre el engaño del barbero. De nuevo, doña Bernarda reflexiona sobre su encuentro con el falso barbero en la décima que conforma la siguiente microsecuencia D4 (vv. 1167-1176).

La redondilla se recupera en las dos microsecuencias siguientes (D5, D6), en ellas los diálogos entre los personajes se realizan por turno presente en la casa de doña Bernarda. La microsecuencia D5 (vv. 1177-1360) se centra en el diálogo que doña Jusepa y Polonia mantienen con Santarén, disfrazado de buhonero, por el turno. Los personajes se van de escena después de que el buhonero entregue una caja a doña Jusepa y se marca el inicio de la microsecuencia D6 (vv. 1361-1440) con la salida a escena de doña Bernarda y Mari-Ramírez, disfrazada de toquera. La macrosecuencia D termina con la microsecuencia D7 (vv. 1441-1520), otro monólogo de ocho décimas en el que doña Bernarda expone sus pensamientos sobre don Fernando disfrazado de barbero.

La macrosecuencia E (vv. 1521-1721) presenta un cambio de espacio y la salida de don Duarte y don Fernando a escena. El espacio dramático se sitúa en la posada de Mari-Ramírez, dónde don Duarte relata a su amigo los hechos que vivió esa mañana. Al igual que en la microsecuencia C1, el metro cambia a romance para explicar que fue él quien ayudó a doña Jusepa en su tropiezo. Don Duarte también delimita la salida de las hermanas a misa al alba, concretamente a las cuatro de la mañana. Además, cuenta los planes de Santarén para engañar a las hermanas a través del turno representados en las anteriores microsecuencias (D5, D6).

La primera microsecuencia F1 (vv. 1722-1765) de la última macrosecuencia de la Jornada II restablece la redondilla y se sitúa en la casa de doña Bernarda con la salida de doña Jusepa y Polonia, que abren la caja del buhonero. La lectura del soneto que realiza

doña Jusepa diferencia una nueva microsecuencia F2 (vv. 1766-1779). Las redondillas se retoman en la microsecuencia F3 (vv. 1780-1827) con la salida de don Duarte y Santarén al otro lado del torno. El cambio del ritmo métrico a romance en la mitad de la escena, que coincide con el inicio del diálogo entre don Duarte y doña Jusepa a través del torno, marca una nueva microsecuencia F4 (vv. 1828-1917). Después de quedar el tablado vacío, la última microsecuencia de la Jornada II, F5 (vv. 1918-2133), empieza con la salida de doña Bernarda a escena y don Fernando, acompañado de don Duarte y Santarén, al otro lado del torno. El metro utilizado en estas dos últimas microsecuencias es el romance que, como se ha indicado en el apartado de versificación, también se utiliza en los diálogos que desenvuelven las relaciones de los amantes.

3.2.3 Jornada III

La Jornada III mantiene el espacio dramático en la casa de doña Bernarda con la salida a escena de las hermanas y se entiende un salto temporal al día siguiente, ya aclarado en el apartado del tiempo. El metro que escande la primera microsecuencia de la Jornada III es la quintilla que, como se ha explicado, era utilizada como sinónimo de la redondilla para narrar la acción. Después de la discusión que mantienen las hermanas sobre lo sucedido al final de la jornada anterior en la microsecuencia G1 (vv. 2134-2188), empieza una nueva microsecuencia G2 (vv. 2189-2218) con el último monólogo de doña Bernarda en tres décimas. La viuda expresa los sentimientos contradictorios que la perturban antes del cambio a la microsecuencia G3 (vv. 2219-2410), que retoma la redondilla. Santillana sale a escena para confirmar la identidad de don Fernando como falso barbero y para hablarle de otra pretendiente del caballero.

En la macrosecuencia H se mantiene el metro en redondilla, pero se cambia el espacio dramático a la posada de Mari-Ramírez. La microsecuencia H1 (vv. 2411-2466) engloba la parte final del diálogo entre doña Melchora y don Fernando que Santillana

menciona en la microsecuencia G3. Tras irse doña Melchora, el metro cambia a romance en la microsecuencia H2 (vv. 2467-2648). Este cambio métrico coincide con el inicio del diálogo entre doña Bernarda, que va a comprobar si las palabras de Santillana eran ciertas, y don Fernando. El romance se mantiene en la microsecuencia H3 (vv. 2649-2762) dónde Santarén informa a los caballeros de su descubrimiento: un sótano que comunica la casa con la posada.

La macrosecuencia I presenta otro cambio de espacio, tiempo, metro y personajes. En la microsecuencia I1 (vv. 2763-2826), el espacio dramático sitúa a doña Bernarda en su casa y de noche. Cuando salen doña Jusepa y Polonia a escena, la viuda planea ir a la iglesia como excusa para encontrarse con don Fernando, mientras su hermana queda encerrada en casa. Su marcha acompañada de Polonia y la salida de Santarén marcan el cambio a la microsecuencia I2 (vv. 2827-2910). En esta, doña Jusepa y Santarén planean el encuentro de la dama con don Duarte en la posada, atravesando el sótano.

El cambio del espacio dramático a la posada de Mari-Ramírez delimita una nueva macrosecuencia. La microsecuencia J1 se centra en el encuentro de los amantes don Duarte y doña Jusepa (vv. 2911-2979). Cuando el caballero portugués le pide matrimonio a la dama, sale a escena doña Bernarda que entra en la posada buscando a don Fernando. Entonces, empieza la microsecuencia J2 (vv.2980-3126) que engloba la sorpresa de la viuda al descubrir a su hermana fuera de su casa, el engaño de doña Jusepa que finge ser una condesa portuguesa y la reafirmación de la farsa apoyada por el resto de los personajes. La redondilla es el metro que predomina en estas dos últimas macrosecuencias (I, J) que continúan con el desarrollo y culminación de la acción.

En la última macrosecuencia, K, se cambia el metro a romance hasta el final de obra. En este final abrupto se centran los diálogos que desenredan las relaciones de los protagonistas. La penúltima microsecuencia, K1 (vv. 3127-3197), presenta a doña Jusepa

en su casa, después volver a su casa por el sótano, con el objetivo de mantener la burla de su hermana y el aviso de Santillana sobre la vuelta del viejo prometido de doña Jusepa a Madrid. La salida a escena de don Duarte, don Fernando, Santarén y Mari-Ramírez definen el inicio de la última microsecuencia, K2 (vv. 3198-3268). Finalmente, don Duarte y doña Jusepa confirman su casamiento y don Fernando declara su amor a doña Bernarda, que termina por aceptar solucionando el enredo y dando por terminada la obra.

4 Espacio

En cuanto al estudio del espacio, se parte de la definición del espacio dramático y el escénico como oponentes (Pavis, 1998: 170-171), El espacio escénico es concreto y perceptible para el público en la escenificación, mientras que el espacio dramático forma parte del texto dramático y solo es visible si el espectador lo construye para seguir el desarrollo de la acción. El espacio dramático se construye mediante acotaciones escénicas, texto no pronunciado por los actores que el dramaturgo incluye en la obra con el objetivo de facilitar el entendimiento de la obra al lector, y acotaciones espaciotemporales, referencias precisas en los diálogos de los personajes sobre el lugar, el tiempo, la acción que el autor incluye en el texto dramático (Pavis, 1998: 25-27).

El espacio dramático de toda la acción se desenvuelve en la ciudad de Madrid, un lugar reconocible para el público del teatro de corral como corresponde a las comedias de capa y espada. También es común que los cuadros escénicos se desenvuelvan en espacios dramáticos interiores como una vivienda o una posada (Alfonso Barrios, 2013). Aunque la trama se sitúa en la calle de las Carretas y, concretamente, en la casa de las hermanas y la posada, el espacio dramático es mucho más amplio. Esta extensión se conoce gracias a las menciones espaciales que hacen los personajes en los diálogos.

La primera acotación de la obra ubica el espacio dramático en un camino, de Alcalá a Madrid, desde el que se ve la Venta de Viveros. Más adelante, don Fernando rememora el accidente y precisa que el camino pasa por Torete, “al vadear a Torote” (v. 129). Durante la obra se amplía el espacio dramático anterior a la acción gracias a la información que ofrecen los personajes: Polonia manifiesta que las hermanas vienen desde Guadalajara, “Alquiló en Guadalajara / nuestra viuda ayer un coche” (vv. 115-116); doña Melchora que don Fernando vive en Zaragoza, “¿Mi casa no os escribí / a Zaragoza?” (vv. 2436-2437), y don Duarte en Toledo, “A la dama de Toledo / se lo preguntad” (vv. 2446-2447). En la microsecuencia A2, el espacio dramático se sitúa en la Venta de Viveros como indica la acotación escénica “[*entran en la venta*]” (v. 38.) y confirma don Fernando en su monólogo posterior: “En fin en hombros la llevo / a la venta” (vv. 700-701).

La acotación escénica “[*Madrid, calle de las Carretas. A un lado la posada de Mari-Ramirez, a otro la casa de Doña Bernarda y Doña Jusepa*]” (v. 182) cambia y amplía el espacio dramático a la calle de las Carretas. La acotación “[*Salen de camino*]” (v. 308) revela un ejemplo de espacio itinerante. Los personajes se desplazan por la calle hasta entrar en su casa sin que se produzca la ida de un personaje o un cambio de cuadro para cambiar el espacio (Alfonso Barrios, 2012: 651). Después, Santillana expande el espacio dramático mediante una descripción del entorno en los siguientes versos: “la Puerta del Sol aquella; / la Vitoria al cabo de ella; / y a la otra acera es su norte / el Buen Suceso; allí enfrente / el Carmen; a mano derecha / la Calle Mayor” (vv. 360-365). Esta explicación geográfica concuerda con el plano cartográfico de Madrid en 1956 que se incluye como Anexo 3. Más adelante, don Luis y Pacheco miran por la ventana de la casa de las hermanas y amplían el espacio dramático al interior como indica la siguiente acotación escénica: “[*Mirando por una ventana*]” (v. 450).

El último espacio dramático de la Jornada I es la posada de Mari-Ramírez. Don Fernando expande el espacio dramático en un monólogo que relata su perspectiva de lo sucedido hasta esa escena, incluido su encuentro disfrazado de barbero con doña Bernarda en la casa de esta. En consecuencia, el espacio dramático se extiende al interior de la casa como reflejan, por ejemplo, los siguientes versos: “Estaba sobre almohadas / bordadas de blanco y negro” (vv. 831-832).

En la Jornada II, el primer espacio dramático se ubica en la casa de doña Bernarda como indica la acotación escénica “[*Casa de Doña Bernarda*]” (v. 966). No obstante, los diálogos de las microsecuencias D5 y D6 se realizan a través del torno de la casa, como indica la acotación escénica que alude a Santarén disfrazado de buhonero: “[*Toque al torno, y dice dentro Santarén*]” (v. 1274).

La acotación escénica “[*En la posada.*]” (v. 1520) plantea un cambio de espacio y el monólogo que realiza don Duarte para relatar su encuentro con doña Jusepa por la mañana amplía el espacio dramático de la acción. Los versos del caballero describen el trayecto para ir a misa realizado las hermanas por las calles de Madrid, que también coincide con el Anexo 3: “hacia la Puerta del Sol / echaron; y yo tras ellas / siguiendo sus pasos voy. / Llegaron al Buen Suceso, / (...) frontera de la Victoria” (vv. 1538-1545).

En la macrosecuencia F, el espacio dramático es la casa de doña Bernarda y la siguiente acotación especifica la presencia del torno en escena: “[*Salen Santarén al torno por un lado y ellas por otro, y don Duarte*]” (v. 1803). Por consiguiente, el espacio dramático se localiza en la calle y dentro de la casa simultáneamente. Se mantiene hasta que los personajes situados fuera de la casa entran después de la acción señalada en la siguiente acotación: “[*Tuércese el torno y cógele la cabeza [a Santarén]*]” (v. 2085).

La acción de la Jornada III continúa en la casa, pero en la macrosecuencia H el espacio dramático se desplaza a la posada. Santarén amplía el espacio dramático con un relato dónde explica a los caballeros el descubrimiento de un tabique en el sótano que separa la posada y la casa de las hermanas. Después de abrir un boquete, ambos edificios están conectados por el sótano. La obra continúa en la casa, dónde las hermanas planean ir a la posada. Doña Bernarda finge querer ir a la iglesia para ir a la posada, mientras que doña Jusepa, supuestamente encerrada en su casa, accede a la posada por sótano. El espacio dramático se sitúa en la posada, dónde se produce el encuentro de personajes y el engaño de doña Jusepa como portuguesa. Por última vez, el espacio dramático cambia a la casa de las hermanas para el desenlace. Doña Jusepa vuelve de la posada por el sótano, mientras que doña Bernarda y Polonia vuelven por la calle.

Como relaciona Gerald Wade (1936: 57-58), el dramaturgo reproduce el engaño y la comunicación entre dos espacios separados mediante el uso de tramoyística de *Por el sótano y el torno* en otras obras. En *Los balcones de Madrid* (1958), la pareja de enamorados está separada por una pared y estos se encuentran a través de un tablón que comunica dos balcones. Es más, también es el criado gracioso el responsable del descubrimiento del engaño espacial. El padre de doña Elisa la descubre con don Juan cuando debería estar en su habitación, pero al volver a su casa para comprobar si la dama velada era su hija, ella regresa por el tablón. En la obra *En Madrid y en una casa* (1958), la conexión entre los espacios se produce por un agujero en las bovedillas del techo entre los dos pisos de los enamorados. Don Gabriel se dirige al apartamento de doña Manuela para comprobar si era ella la dama velada que había entrado en el suyo y, efectivamente, la encuentra allí porque esta había vuelto por el agujero. En *La celosa de sí misma* (1958), doña Magdalena finge ser una condesa de Nápoles como doña Jusepa una portuguesa. Por último, en *La dama duende* (2006) de Calderón de la Barca, se utiliza una alacena

como conexión entre los dos cuartos de los enamorados. Valga como ilustración la confesión de Ángela a su amado don Manuel en los versos siguientes: “Que yo por esta alacena / fui quien pasó cada instante / a escribirte los papeles, / a oírte, verte y visitarte” (vv. 3100-3104).

A excepción de la Jornada I, dónde todos los personajes están en el exterior, se pueden diferenciar dos claros grupos de personajes en función del espacio dramático que comparten. Mientras que los caballeros don Fernando y don Duarte, el criados Santarén y la posadera Marí-Ramírez están la mayor parte de sus escenas en la posada o en la calle de las Carretas, al otro lado del torno; las damas doña Bernarda y doña Jusepa con sus criados Polonia y Santillana permanecen en el interior de su casa. En la Jornada II, los caballeros y sus ayudantes se acercan hasta el torno de la casa de doña Bernarda para comunicarse con las damas. Por el contrario, en la Jornada III las hermanas se desplazan hasta la posada para encontrarse con los caballeros.

El espacio dramático de la mayor parte de la jornada I se sitúa en lugares exteriores: Torete, la Venta de Viveros, la calle de las Carretas y la posada. Por el contrario, las jornadas II y III se desenvuelven en dos espacios interiores: la casa de Bernarda y la posada. El espacio dramático se aproxima gradualmente desde el exterior de Madrid hasta el interior.

5 Tiempo

Para el análisis del tiempo se parte de la diferenciación entre tiempo escénico y extraescénico que expone Patrice Pavis (1998: 477). El tiempo escénico es aquel que vive el espectador en el presente y durante la representación teatral, mientras que el tiempo extraescénico —o tiempo dramático— es la temporalidad simbólica que resulta de la

relación entre la representación y la ficción, es decir, la temporalidad de la fábula representada y la construcción que el espectador hace al imaginarla. En la obra, la relación entre ambas temporalidades, el tiempo del espectador y el ficticio, coincide.

El tiempo dramático de la obra se construye en la imaginación del espectador a partir de las referencias en boca de los personajes o las funciones que estos realizan en una situación, siguiendo la corriente de la dramaturgia clásica (Pavis, 1998: 479). La alusión a la celebración de San Lucas realizada por el estudiante precisa el tiempo dramático: “la corte gozaremos por seis meses, / hasta que por San Lucas / a versar sus escuelas nos reducas” (vv. 40-42). La festividad de este santo se celebra el 18 de octubre y este día coincide con el inicio del año escolar en la época. Por lo tanto, se puede determinar que el tiempo dramático de la acción se sitúa seis meses antes, en abril.

El tiempo de la acción teatral se enmarca en un marco temporal determinado. Doña Bernarda localiza el tiempo dramático en un domingo, “¿De qué sirve madrugar / el domingo a misa tanto?” (vv. 1003-1004) y sitúa el disfraz de don Fernando como barbero “anteanoche” (v. 2505). Don Fernando menciona que a su llegada a Madrid fue “anteanoche” (v. 2424) y que “ayer” (v. 2513) habló con doña Bernarda por el torno. Por lo tanto, la acción se desarrolla durante tres días, de sábado a lunes, un día distinto en cada jornada.

La acción de la Jornada I se encuadra entre el alba y la noche del sábado. Polonia localiza la salida de las hermanas en la noche del día anterior, viernes, “Alquiló en Guadalajara / nuestra viuda ayer un coche; / salimos a media noche” (vv. 115-117). Don Fernando precisa que el accidente se produce al “alba” (v. 667) del sábado. Los diálogos se desenvuelven durante día y, como denota la acotación “*de noche*” (v. 402) y don Luis, “a media noche” (v. 432) ocurre el engaño de don Fernando como barbero. La jornada termina con la alusión de don Duarte a la cena, “cenemos” (v. 966). La Jornada II se

encuadra en el domingo después de misa. Don Duarte también delimita la salida a misa a las cuatro de la mañana: “Las cuatro daba el reloj; / de correr sudaba el alba” (vv. 1526-1527). A partir de las formas verbales en pretérito perfecto simple que utiliza doña Bernarda para referirse al encuentro con los caballeros a través del torno: “Los que yo en el torno hallé, / cuando de allí los eché” (vv. 2159-2160), se interpreta un salto temporal que encuadra la Jornada III en el día siguiente, lunes. La siguiente alusión temporal en boca de doña Bernarda manifiesta que es de noche: “¡Y más de noche!” (v. 2779).

En la obra se producen varios desfases temporales que alimentan el enredo. La acción empieza *in medias res* con el vuelco del carro y Polonia la contextualiza en un monólogo posterior. En la Jornada I y II se desenvuelven acciones paralelas en el tiempo que se relatan en momentos diferentes de la representación. Don Luis y su criado observan la actividad de don Fernando como barbero desde el exterior de la calle y, después, el monólogo de don Fernando expone el suceso desde su perspectiva interior, además del primer encuentro con las damas. En la Jornada II, las hermanas hablan sobre el tropiezo de doña Jusepa había sufrido y se produce el engaño de Santarén como buhonero. Más adelante, don Duarte realiza un monólogo que presenta su perspectiva de la ayuda ofrecida a doña Jusepa en su tropiezo y la preparación del presente que el disfrazado Santarén le entrega a la dama.

6 Personajes

Para el análisis de los personajes se sigue el modelo actancial representado en el esquema del Anexo 4. Como indican García Barrientos (2001: 70-71) y Anne Ubersfeld (1993: 48-49), el modelo actancial identifica un actante con una categoría o elemento que asume una función sintáctica (sujeto, objeto, destinatario, oponente y ayudante) en el

desarrollo de la trama. Los actantes considerados como unidades pueden ser abstracciones, personajes colectivos o agrupaciones, con funciones diferentes y ausentes de la escena. En este caso, el esquema de personajes de la obra sitúa a las hermanas doña Jusepa y doña Bernarda como Objetos y a los caballeros don Fernando y don Duarte como Sujetos, mientras que el Destinador es don Gómez y el Destinatario la libertad de amar. Doña Melchora y don Luis son los oponentes de doña Bernarda y don Duarte, respectivamente. Por último, los ayudantes que facilitan la acción: Santillana a doña Bernarda, Polonia a doña Jusepa, Alvarado y Mari-Ramírez a don Fernando, Santarén a don Duarte y Pacheco a don Luis. No obstante, doña Bernarda también cumple la función de Oponente con su hermana doña Jusepa.

Los personajes son el soporte de la acción dramática. A partir de los diferentes grados de representación del personaje indicados por García Barrientos (2001: 162), se pueden diferenciar entre personajes patentes y ausentes. Por ende, la mayoría de los personajes de la obra son patentes, es decir, están presentes y son visibles en el espacio escenográfico e interpretados por un actor. El personaje ausente es la figura del viejo perulero don Gómez, prometido de doña Jusepa. Al contrario que los demás personajes, don Gómez está presente constantemente sin aparecer en escena mediante las alusiones realizadas por demás personajes. Estas menciones hacen referencia a su nombre; a su edad, resaltando la diferencia con la de la dama; y a su oficio como capitán perulero, para destacar su riqueza y el origen del dote. Por ejemplo, doña Bernarda lo menciona al dirigirse a doña Jusepa en varias ocasiones: “que entretanto que no venga / el capitán que te adora, / has de ser monja.” (vv. 379-381); en la segunda jornada, “que poco importa perder, / de un perulero mujer, / cien mil pesos” (vv. 996-998); y en la escena final de la obra, “Quédese aquí Santillana, / porque a Don Gómez le diga, / cuando venga, que el amor / estas cosas encamina” (vv. 3247-3250).

El autor realiza una actualización de los principales caracteres teatrales conocidos de la *commedia dell'arte* al siglo XVII en *Por el sótano y el torno*. Este hecho destaca porque la obra está construida al uso de la comedia nueva de Lope (2003), pero el sistema de personajes es de tipo tradicional. A continuación, se indica relación de los personajes de la obra analizada con los caracteres de la *commedia dell'arte* (Sanz Ayán, 2002: 79). Los *innamorati*, enamorados, son encarnados en las dos parejas de don Fernando con doña Bernarda y don Duarte con doña Jusepa. *Il Capitano* podría identificarse con el personaje del caballero enamorado y pretencioso don Luis. Los *vecchi*, viejos, son representados por don Gómez como un *Pantalone*, el viejo celoso, avaro y lujurioso que intenta encontrar el amor sin éxito. El criado Santillana podría ser una adaptación de *il Dottore*, viejo intelectual, pero en este caso pertenece al servicio y su sabiduría es popular. Los *zanni*, criados, son personificados en Santarén y Polonia, como los burlescos *Arlecchino* o *Brighella*, y la astuta Mari-Ramírez como la *Colombina*, variando su rol entre ayudante y el carácter celestinesco.

Es característico que, en las comedias de enredo, la pareja protagonista esté acompañada de una pareja paralela. Sin embargo, en esta obra ambas parejas desenvuelven un papel equivalente y parecido. Véase la trama explicada con anterioridad entre las dos parejas de caballero-dama y sus criados. También se verbaliza como, por ejemplo, en los siguientes versos de don Duarte: “de dos hermanas las dos / a un tiempo somos amantes / a un tiempo somos amantes / uno de otro imitación” (vv. 1682-84). Por consiguiente, podemos diferenciar dinámicas similares entre las damas y los caballeros, las relaciones de estos, el papel de las alternativas amorosas y las intenciones de los criados.

El interés amoroso de doña Bernarda hacia don Fernando va en aumento durante la obra, como sus interrogantes sobre la posición social y económica del caballero. Una

vez conoce la información, la considera suficiente para cancelar su boda con el viejo perulero y renunciar al dote. Su intención está focalizada en garantizar su propio bienestar, pero se contradice al aparecer el vínculo amoroso. En cierto sentido, doña Bernarda ocupa la posición de vigilante y figura de autoridad con respecto a su hermana, pero no tiene éxito porque acaba por descubrir el amor. Finalmente, sigue el mismo camino que su hermana doña Jusepa, deja atrás el sentimiento de desgracia y sometimiento y progresa hacia su voluntad amorosa. El obstáculo del honor y la fama termina con la asimilación del amor libre como fin prioritario frente al beneficio monetario.

Al comparar la relación entre los personajes principales masculinos y femeninos se advierten diferencias. La independencia de las damas para lidiar con sus cuestiones amorosas contrasta con la relación de los caballeros que optan por la comunicación y puesta en común de sus avances en las conquistas.

Los cuatro personajes son asistidos por su servicio que, como indica Dolfi (2020: 28-29), tienen una función activa al tomar decisiones e idear ardides para demostrar fidelidad y beneficiar a sus amos al dirigirlos hacia un final feliz. Ambas damas llegan a Madrid acompañadas de sus criados, Santillana y Polonia, y, análogamente, los galanes son asistidos por su servicio, Alvarado y Santarén. El papel de criado de Alvarado es corto y toma su ocupación Mari-Ramírez, la dueña de la posada en la que se hospedan los caballeros. Siguiendo la estructura doble de la comedia ya mencionada, los criados y la posadera forman parte del nivel inferior y los caballeros y damas del superior. Santarén y Polonia también cumplen la convención amorosa simétrica a la relación de sus amos, don Duarte y doña Jusepa. Dolfi (2020: 30) señala que, como se ha explicado, son iguales en número y están en correspondencia biunívoca. Además, destaca la figura de la posadera

o ventera como personaje t3pico t3pico porque ejerce un doble papel como due1a de la posada y ayudante de don Fernando.

El uso de apelativos referidos a los personajes es una cualidad referenciada reiteradamente en la obra estudiada. Don Duarte, ligado al apelativo *portugu3s*, representa el t3pico personaje portugu3s con lusitanismos y refleja el t3pico ir3nico de extranjero enamorado, como ejemplifican los versos de do1a Jusepa: “A1n no acabo de admirarme / de la noble cortes3a / del ilustre portugu3s.” (vv. 3127-3129). Polonia es designada como *esclava* por do1a Bernarda, recalcando su condici3n de criada: “Ya lo tienes de costumbre. / Esclava, quita estos mantos.” (vv. 970-971). Don G3mez, como ya se ha mencionado, es un viejo, capit3n y perulero. La condici3n de viuda acompa1a a do1a Bernarda durante toda la obra, como en los siguientes versos: “la ca3da, que del coche / dio la viuda” (vv. 467-468) o “¿La dicha viuda no vive enfrente?” (v. 955).

El disfraz es un elemento importante para la evoluci3n del enredo porque permite duplicar la personalidad y demostrar la habilidad burlesca del personaje (Arellano, 2004: 76-77). La funci3n activa del servicio queda representada con los disfraces de Mari-Ram3rez como toquera y de Santar3n como buhonero, que tambi3n inicia los di3logos a trav3s del torno y descubre la pared del s3tano que comunica ambos edificios. Por su parte, no queda clara la posici3n del viejo Santillana ante el enredo, que se distancia del tono burlesco de la pareja Santar3n-Polonia. La labor de Santillana es trasladar al p1blico las descripciones de los lugares que aparecen y, junto a Polonia, comunica la psicolog3a interna de las damas al espectador

Cabe puntualizar el papel de los intereses amorosos alternativos que abren a puerta a tri3ngulos y celos. Don Luis y su criado Pacheco, como do1a Melchora, solo aparecen en un par de escenas. Don Luis, sobrino del viejo perulero, ejerce como una segunda opci3n para la elecci3n amorosa de do1a Jusepa. Incluso se propone como una posibilidad

para doña Bernarda como estrategia para crear celos en don Fernando. La labor de doña Melchora es la misma, pero destinada a crear celos en doña Bernarda mostrando interés en don Fernando.

7 Puesta en escena

Patrice Pavis (1998: 262) precisa que la noción de la puesta en escena no surge hasta el siglo XIX y Veinstein (1995) la define como la actividad que “designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores” (p. 7). Como expone Dolfi (2020: 107), no es frecuente que los manuscritos del siglo XVII incluyan muchas indicaciones de la puesta en escena; sin embargo, el texto publicado en 1635 no sigue este patrón. La edición del texto utilizada para este análisis incluye las acotaciones de Tirso de Molina y, entre corchetes, la información que aporta la editora Laura Dolfi (2020: 130).

Los primeros 26 versos de la obra se desenvuelven detrás de los bastidores como exponen las acotaciones: “*Dentro ruido de carros*” (v. 1) y “[*Ruido de volcarse*]” (v. 14). En esta presentación del enredo, el público solo puede escuchar los diálogos y el ruido del carro al volcarse indicado por la acotación. Este recurso se denomina relato ticsoscópico y se recurre a él cuando los hechos son difíciles de representar o se suceden situaciones simultáneas (Fernández Mosquera, 2002). El ingreso gradual de un personaje mediante este recurso se produce cuando una acotación marca que la acción se realiza “dentro”, es decir, el diálogo se emite desde los bastidores. En la obra se utiliza con personajes que van a salir en escena.

Las siguientes acotaciones recogen gestos y acciones: la ayuda de don Fernando a una doña Bernarda desmayada, “*Salen ahora y saca don Fernando en los brazos a doña Bernarda, viuda desmayada*” (v. 26); el duelo entre los caballeros don Fernando y don

Luis al sacar la espada y luchar, “[*Metete mano*]” (v. 512) y “[*Riñe con don Luis*]” (v. 514); las llamadas al torno, “[*Llama (...) al torno*]” (v. 1919); doña Jusepa toca la caja del buhonero Santarén, “[*Ábrela*]” (v. 1343) o “[*Vanse con el arca*]” (v. 1360); y doña Bernarda el papel de la toquera Mari-Ramírez, “[*Dale un papel.*]” (v. 1434).

Santarén, disfrazado, trae consigo una caja con productos para vender e intentar acceder a la casa de las hermanas. Este método de vendedor fingido también lo utiliza la alcahueta de *La Celestina* (1991) para entrar en las casas y llevar a cabo su labor como trotaconventos.

La vestimenta de los personajes se refleja en algunas acotaciones, por ejemplo, las hermanas que “[*Salen quitándose los mantos (...) en chapines bajos*]” (v. 966). Otro vestuario establecido son los disfraces de don Fernando “[*como barbero*]” (v. 425), Santarén “[*de buhonero con una caja*]” (v. 1291), Mari-Ramírez “[*de toquera montañesa con vara y fardo*]” (v. 1361) y doña Jusepa “[*de portuguesa*]” (v. 2959). Aunque no se precisa si es necesario algún tipo de decorado, Dolfi (2020: 111-112) especifica varias indicaciones presentes en otras ediciones manuscritas de la obra.

La obra destaca por la inclusión de tramoyística como componente clave para el desarrollo de la acción y los engaños. El torno funciona como un elemento que permite traspasar objetos sin tener contacto visual del interior al exterior de la casa, y viceversa. Lo explica Santillana en los siguientes versos: “[*Un torno impertinente, / por donde, sin ver la gente, / lo que les traiga reciba.*]” (vv. 320-323). El autor utiliza este recurso y lo exprime lingüísticamente jugando con la propia palabra. Un ejemplo son los siguientes versos en boca de Santillana, “[*Yo me torno*]” (v. 1333) o “[*los galanes de tornillo*]” (v. 2127), y Santarén, “[*o tornaréme a mi oficio (...) Al torno, / mula de retorno soy. / ¡Bueno va! Torneándose anda / amor de un torno andador.*]” (vv. 1707-1712).

Algunas acotaciones señalan escenas paralelas donde los personajes se dividen en dos grupos en localizaciones alejadas y deben situarse con separación para representar la distancia entre ellos en el espacio dramático y escénico. Un ejemplo es la 7ª escena de la Jornada I (vv. 298-394), dónde los caballeros dialogan del lado de la posada y las hermanas en el lado de su casa como prepara la acotación: “[*Madrid, calle de las Carretas. A un lado la posada de Mari-Ramirez, a otro la casa de Doña Bernarda y Doña Jusepa*]” (v. 182). Sucede lo mismo cuando se marca la presencia del torno o, por el contrario, cuando se rompe la separación escénica provocada por el torno y “[*Salen*] *por una parte* doña Jusepa y Polonia [*que abre*], *por otra* don Fernando, don Duarte y Santillana, y Santarén *quejándose*” (v. 2090). Este cambio se explica porque varios personajes acceden al espacio dramático localizado en la casa de doña Bernarda al abrirse la puerta. Por un lado, doña Jusepa y Polonia salen a escena desde otra estancia de la casa y, por otro, los hombres salen a escena desde la calle.

En esta escena, doña Jusepa entra por una puerta lateral del tablado. Las puertas laterales sugieren un espacio contiguo al espacio dramático que no está representado y que es percibido por el espectador como adyacente al espacio representado en el escenario. Los espacios contiguos son un mecanismo común en las comedias de capa y espada que facilitan el desarrollo de la trama con las entradas y salidas de los personajes (Alfonso Barrios, 2013: 543-573).

Los apartes señalados en las acotaciones son discursos breves que el personaje dirige a sí mismo y al público, no a un interlocutor. Además de aportar comicidad, la intención de un aparte puede ser la autorreflexión, la interpelación al público, la toma de decisión, etc. (Pavis, 1998: 4). Por ejemplo, las reacciones de los caballeros al fingimiento de doña Jusepa como portuguesa ya mencionadas; el comentario de doña Bernarda sobre Polonia, “¿Que también entra en la danza / la perrita? No me admiro / que allanen

dificultades / embelecocos beberiscos.” (vv. 2008-2011) o el comentario de Santillana sobre su ama, “O la viuda tiene celos, / o la pican sabañones” (vv. 2409-2410).

8 Conclusiones

Tirso de Molina consigue construir una comedia de enredo a partir del tópico que presenta el amor imposible de galán y una dama. Lo logra introduciendo comicidad en el texto, en los personajes y en las situaciones que protagonizan.

Como se ha podido comprobar, el autor es hábil creando diálogos cómicos utilizando apartes de los personajes, neologismos y juegos lingüísticos. Un ejemplo es la palabra torno, uno de los elementos claves para el enredo de la obra. Son varias las ocasiones en que un personaje emplea juegos de palabras como el uso del presente de indicativo del verbo tornar, torno; los sustantivos retorno y torneo, el adjetivo torneador o el oficio de torneador.

Los personajes viven situaciones llenas de equívocos y enredos. Por ejemplo, el criado Santarén y la posadera Mari-Ramírez ejercen su papel de graciosos dirigiendo y ejecutando los engaños disfrazados de toquera y buhonero. También otros personajes como Don Fernando, que se hace pasar por barbero para poder ver a doña Bernarda, y Doña Jusepa, que finge ser portuguesa y genera un equívoco en doña Bernarda. Los dos primeros engaños son posibles gracias a la introducción del torno en del espacio dramático, pues el equívoco aumenta al complicar la visión y comunicación de los personajes. El torno también está presente en los diálogos entre las dos parejas de enamorados en la Jornada II, así la trama mantiene su enredo durante las jornadas.

El descubrimiento de un sótano que conecta los dos espacios principales de la obra añade otra complicación al facilitar el encuentro entre doña Jusepa y don Duarte en la

Jornada III. Por otra parte, amplía el equívoco que vive doña Bernarda al volver a su casa tras ver a la supuesta condesa portuguesa y encontrarse a su hermana, que ha vuelto por el sótano, dentro de ella.

A partir de la secuencialización se puede determinar que la polimetría tiene una función estructural en la diferenciación de unidades secuenciales de la obra, aunque para la delimitación de las macrosecuencias se atiende al cambio de espacio. El cambio temporal es secundario para la fijación de la mayoría de las secuencias y determina el cambio de una jornada a otra.

Los rasgos dramáticos de *Por el sótano y el torno* analizados coinciden con las características atribuidas a la comedia de capa y espada como indica Bances (1970): una trama amorosa de enredos sobre el cortejo de un galán a una dama protagonizada por personajes particulares en un tiempo y espacio dramático coetáneos al espectador y con la presencia de celos, duelos, numerosos disfraces y equívocos favorecidos por el torno y el sótano.

Referencias bibliográficas

- Alfonso Barrios, A. (2013) *La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura] <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Aalfonso>
- Alonso Vega, S. (2014). *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega*. *accedaCRIS*. [Tesis doctoral, Universidad Las Palmas de Gran Canaria] <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/13018>
- Antonucci, F. (2019). La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos Calderón Digital: algunos casos de estudio. En *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 13, (pp. 319-332). <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.342>
- Arellano, I. (1995). Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (3), (pp. 411-443). <https://hdl.handle.net/10171/20023>
- Arellano, I. (2002a). Comedia. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 48-51). Madrid: Editorial Castalia.
- Arellano, I. (2002b). Comedia de capa y espada. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. (pp. 22-54). Madrid: Editorial Castalia.
- Arellano, I. (2003). La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio. En *Ínsula Revista de Letras y ciencias humanas*, 681 (pp. 14-17).

- Arellano, I. (2004). La fuerza del ingenio en las comedias de capa y espada de Tirso de Molina. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, y E. E. Marcello (Coords.), *Tirso, de capa y espada: actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro. 8, 9 y 10 de julio de 2003* (pp. 55-82). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Armas, F. A. de. (1989). En Madrid y en una casa: un palimpsesto de amantes invisibles. En S. Neumeister (Coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín*, Vol. 1, (pp. 341-352). Iberoamericana Varveurt. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594300>
- Bances Candamo, F. A. (1970). *Theatro de los thatros de los passados y presentes siglos*. D. Moir (Ed.), London: Tamesis.
- Calderón de la Barca, P. (2006). *La dama duende*. F. Antonucci (Ed.). Barcelona: Galaxia-Gutenberg.
- Carreño, A. (2002). Comedia de capa y espada. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 205-207). Madrid: Editorial Castalia.
- Casa, F. P., Lorenzo, L. G., y García-Luengos, G. V. (Dirs.). (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia.
- Cotarelo y Mori, E. (1907). Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina. En E. Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*, vol. II. (pp. 1-44). Madrid: Bailly-Baillière e hijos. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=33167>
- Couderc, C. (2003). Sobre el sistema de los personajes de "El acero de Madrid", de Lope de Vega. En *Criticón*, N° 87-89 (pp. 189-199). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=977021>
- Eiroa, S. (2004). Los enredos de la dama de las comedias de Tirso de Molina. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. E. Marcello (Coords.), *Tirso, de capa y*

espada: actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro. 8, 9 y 10 de julio de 2003 (pp. 39-54). Universidad de Castilla-La Mancha.

Fernandez Mosquera, S. (2002). El relato ticsoscópico en Calderón. En J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (Coord.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid: Castalia.

Florit Durán, F. (2003). Tirso de Molina. En J. Huerta Calvo (Dir.), *Historia del teatro español*, vol. II, (pp. 989-1024). Madrid, Editorial Gredos.

García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

Gonzalo López, G. (2018), *Teatro español del Siglo de Oro. La métrica como recurso estructurador en el teatro de Lope de Vega. Análisis de "El perro del hortelano"*. [Trabajo final de Grado, Universidad del País Vasco]. ADDI. <http://hdl.handle.net/10810/30163>

Huerta Calvo, Javier (Dir.). (2008). *Historia del teatro breve en España*. Vol. III. Siglos XVI-XX. Madrid: Iberoamericana / Veurvert.

Ibáñez, I., y Meunier, P. (2020). *Criticón*. Nº 139, 2020. <https://doi.org/10.4000/criticon.16018>

Kennedy, R. L. (1942). On the Date of Five Plays by Tirso de Molina. En *Hispanic Review* X, vol. 3, (pp. 183-214). <https://doi.org/10.2307/469542>

Mata Induráin, C. (1998). Comicidad 'en obras' y 'en palabras' en La celosa de sí misma. En I. Arellano, B. Oteiza, y M. Zugasti (Eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del congreso internacional* (pp. 167-183). Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos. <https://hdl.handle.net/10171/38131>

- Meunier, P. (2020). *De un balcón a otro: los lugares de paso al uso madrileño. Los balcones de Madrid atribuido a Tirso de Molina*. En I. Ibáñez y P. Meunier (Eds.), *Criticón*. N° 139, 2020. (pp. 195-205).
<https://journals.openedition.org/criticon/16886>
- Newels, M. (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis.
- Obras completas de Tirso de Molina*. (1997). Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO). <https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/obras-completas-de-tirso-de-molina>
- Oteiza, B., & Kumor, K. (2020). *Vol. 8, Núm. 2 (2020). Revista Hipogrifo*.
<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/issue/view/17/showToc>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rojas, F. de. (1991). *La Celestina, Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. P. E. Russel (Ed.). Madrid: Castalia.
- Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Ruano de la Haza, J. M. (2000). Escenografía Tirsiana: Del Texto Al Espectáculo. En I. Arellano y B. Oteiza (Eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)* (pp. 143-163). Madrid, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/escenografa-tirsiana-del-texto-al-espectculo-0/>

- Ruano de la Haza, J. M. y Allen, J. J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- Rubiera Fernández, J. (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- Sáez Raposo, F. (2008). Arte escénico y teatro breve en el Siglo de Oro. En J. Huerta Calvo (Dir.), *Historia del teatro breve en España*. Vol. III. Siglos XVI-XX (pp. 31-62). Madrid: Iberoamericana / Veurvert.
- Sáez Raposo, F. (Ed.). (2022). *Sobre el diseño espacial y la puesta en escena del teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Sánchez-Crespo Muñoz, M. del C. (1996). Bernarda en su lucha interior: observaciones sobre la protagonista de Por el sótano y el torno, de Tirso de Molina. En J. J. Berbel Rodríguez (Coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería* (pp. 339-350).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771106>
- Sanz Ayán, C. (2002). Commedia dell'arte. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 78-79). Madrid: Editorial Castalia.
- Serrano Deza, R. (1998). Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable. En *Actas del IV Congreso de la AISO* (pp. 1529-1536). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=601776>
- Texeira, P. (1656). *Topographia de la Villa de Madrid*. [Material cartográfico impreso] Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000061128>

- Tirso de Molina (2020). Por el sótano y el torno. Dolfi L. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Tirso de Molina. (2005). Por el sótano y el torno. En M.^a del P. Palomo y I. Prieto. (Eds.)
Obras completas, IV. Segunda parte de las comedias. (pp. 477-580). Madrid:
Biblioteca Castro-Turner.
- Tirso de Molina (1994). Por el sótano y el torno. Zamora Vicente, A. (Ed.). Madrid:
Editorial Castalia.
- Tirso de Molina (1989). Lo scantinato e la ruota, Dolfi L. (Ed.). Nápoles: Liguori.
- Tirso de Molina (1968). Por el sótano y el torno. En M.^a del P. Palomo (Ed.), Obras (pp.
889-1010). Barcelona: Editorial Vergara.
- Tirso de Molina (1958). Por el sótano y el torno. En Obras dramáticas completas. B. de
los Ríos (Ed.). Madrid: Aguilar, vol. III (pp. 551-598).
- Tirso de Molina (1958). En Madrid y en una casa. En Obras dramáticas completas. B. de
los Ríos (Ed.). Madrid: Aguilar, vol. III, (pp. 1256-1298).
- Tirso de Molina (1958). La celosa de sí misma. En Obras dramáticas completas. B. de los
Ríos (Ed.). Madrid: Aguilar, vol. II, (pp. 1441-1492).
- Tirso de Molina (1958). El Burlador de Sevilla. En Obras dramáticas completas. B. de
los Ríos (Ed.). Madrid: Aguilar, vol. II, (pp. 634-686).
- Tirso de Molina (1958). Los balcones de Madrid. En Obras dramáticas completas. B. de
los Ríos (Ed.). Madrid: Aguilar, vol. III, (pp. 1119-1156).
- Tirso de Molina (1949). Por el sótano y el torno. A. Zamora Vicente (Ed.). Buenos Aires:
Instituto Filología.

- Tirso de Molina (1866). Por el sótano y el torno. En J. de Orellana (Ed.), Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, vol. I, (pp. 1143-1174). Barcelona.
- Tirso de Molina (1848). Por el sótano y el torno. En J. E. Hartzenbusch (Ed.), Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El maestro Tirso de Molina), BAE, V, (pp. 228-247). Madrid: Rivadenwira.
- Tirso de Molina (1841). Por el sótano y el torno. En J. E. Hartzenbusch (Ed.), Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre de el Maestro Tirso de Molina, tomo. X, (pp. 3-121). Madrid: Imprenta de Yenes.
- Tirso de Molina (1826). Por el sótano y el torno. En Comedias escogidas del Maestro Tirso de Molina, tomo. I, (pp. 171-305). Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía.
- Tirso de Molina, (1635). Por el sótano y el torno. En F. L. de Ávila. (Ed.), Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina (ff. 115r-137v). Madrid: Imprenta del Reyno. <http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do?numfields=1&field1=control&field1val=bima0000007445&field1Op=AND&text=&advanced=true>
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Urkiza, J. (2020). La canonización de santa Teresa de Jesús. En *Anuario de historia de la Iglesia* 23 (pp. 229-260). <https://doi.org/10.15581/007.29.013>
- Vega, Lope de. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. J.M. Rozas (Ed.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://biblioteca.org.ar/libros/89262.pdf>
- Veinstein, A. (1955). *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. París: Flammarion.

- Vitse, M. (1998). Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de “El Burlador de Sevilla””. En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: estructuras teatrales de la comedia: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)* (pp. 45-63). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth951>
- Vitse, M. (2002). Divisiones de la comedia. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 109-111). Madrid: Editorial Castalia.
- Wade, G. E. (1936). Tirso’s Self-Plagiarism in Plot. En *Hispanic Review*, 4(1), (pp. 55–65). <https://doi.org/10.2307/469983>
- Wiltrout, A. E. (2002). Decoro. En F. P. Casa, L. G. Lorenzo, y G. V. García-Luengos (Dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (p. 105). Madrid: Editorial Castalia.

Anexos

Anexo 1: Tabla secuencialización

Jornada I					
Macrosecuencia	Microsecuencia	Métrica	Espacio	Tiempo	Acción
A	A1 (vv. 1-58)	silva	Torete	alba	Caída y primer encuentro
	A2 (vv. 59-182)	redondilla	Entrada Venta de Viveros		Monólogo de Polonia
B	B1 (vv.183-297)	redondilla	Madrid, calle de las Carretas	mañana	Caballeros y posadera
	B2 (vv.298-402)	redondilla			Llegada de las hermanas
	B3 (vv. 403-650)	redondilla		noche	Sobrino Luis y engaño del barbero (Fernando)
C	C1 (vv. 651-966)	romance	Posada Mari-Ramírez	noche	Monólogo de Fernando

Jornada II					
Macrosecuenci a	Microsecuenci a	Métrica	Espacio	Tiemp o	Acción
D	D1 (vv. 967-1066)	redondilla	Casa Bernard a	mañan a	Llegada de misa
	D2 (vv. 1067-1086)	décima			Monólogo de Bernarda
	D3 (vv. 1087-1166)	redondilla			Descubrimient o de Santillana
	D4 (vv. 1167-1176)	décima			Monólogo de Bernarda
	D5 (vv. 1177-1360)	redondilla		Polonia y el buhonero (Santarén)	
	D6 (vv. 1361-1440)	redondilla		Bernarda y toquera (Mari- Ramírez)	
	D7 (vv. 1441-1520)	décima		Monólogo Bernarda	
E	E1 (vv. 1521-1721)	romance	Posada Mari- Ramírez	tarde	Monólogo Duarte sobre la mañana
F	F1 (vv. 1722-1765)	redondilla			Jusepa y la caja

	F2 (vv. 1766-1779)	soneto	Casa Bernarda		Jusepa y el soneto
	F3 (vv. 1780-1827)	redondillas			Llamada al torno
	F4 (vv. 1828-1917)	romance			Jusepa y Duarte
	F5 (vv. 1918-2133)	romance			Bernarda y Fernando

Jornada III					
Macrosecuencia	Microsecuencia	Métrica	Espacio	Tiempo	Acción
G	G1 (vv. 2134-2188)	quintilla	Casa Bernarda		Discusión hermanas
	G2 (vv. 2189-2218)	décima			Monólogo Bernarda
	G3 (vv. 2219-2410)	redondilla			Santillana informa a Bernarda
H	H1 (vv. 2411-2466)	redondilla	Posada Mari-Ramírez		Celos de Bernarda y Fernando
	H2 (vv. 2467-2648)	romance			Bernarda y Fernando

	H3 (vv. 2649-2762)	romance			Descubrimiento de Santarén
I	I1 (vv. 2763-2826)	redondilla	Casa Bernarda	noche	Plan de Bernarda
	I2 (vv. 2827-2910)	redondilla	a		Plan de Jusepa
J	J1 (vv. 2911-2979)	redondilla	Posada Mari-Ramírez		Encuentro Polonia-Duarte
	J2 (vv. 2980-3126)	redondilla	a		Sorpresa de Bernarda
K	K1 (vv. 3127-3197)	romance	Casa Bernarda		Reencuentro hermanas
	K2 (vv. 3198-3268)	romance	a		Resolución del enredo y doble boda

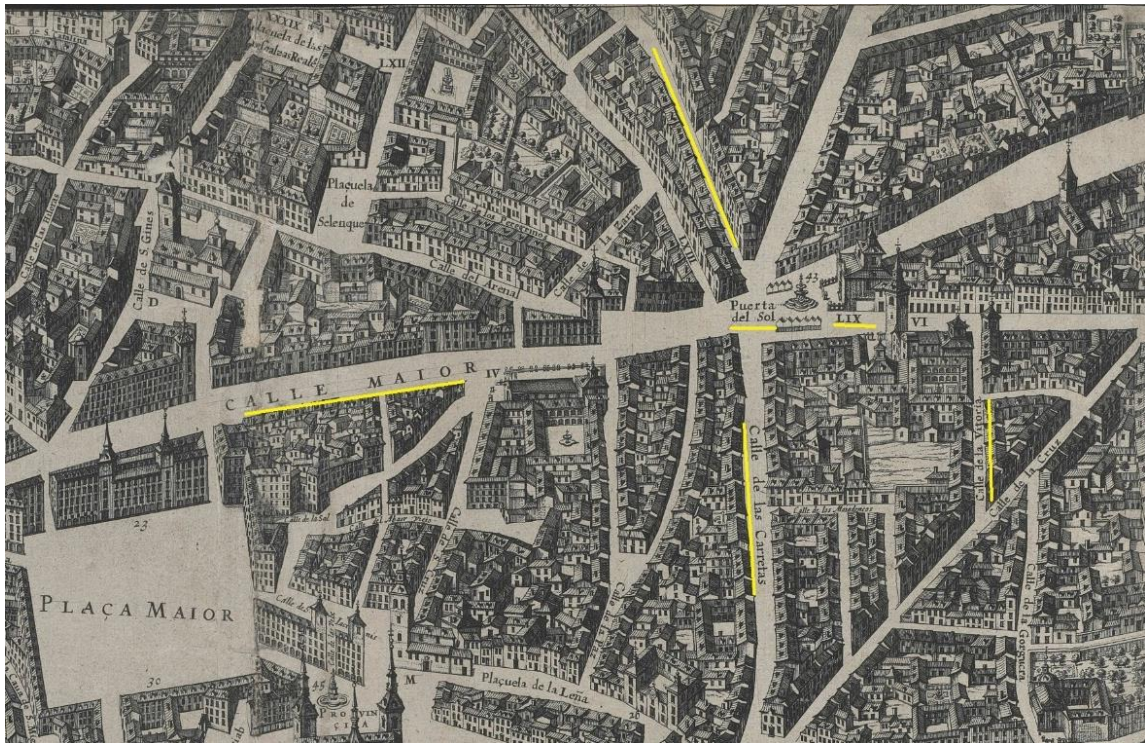
Anexo 2: Tabla versificación

JORNADA I (versos)	METRO
vv. 1-58	Silva
vv. 59-658	Redondillas
vv.659-966	Romance (asonancia en é-o)
JORNADA II (versos)	METRO
vv. 967-1066	Redondilla
vv. 1067-1086	Décima
vv. 1087-1166	Redondilla
vv. 1167-1176	Décima
vv. 1177-1440	Redondilla
vv. 1441-1520	Décima
vv. 1521-1720	Romance (asonancia en ó)
vv. 1721	Heptasílabo
vv. 1722-1765	Redondilla
vv. 1766-1779	Soneto
vv. 1780-1827	Redondilla
vv. 1828-2133	Romance (asonancia í-o)
JORNADA III (versos)	METRO
vv. 2134-2188	Quintilla
vv. 2189-2218	Décima
vv. 2219-2466	Redondilla
vv. 2467-2762	Romance (asonancia é-a)
vv. 2763-3126	Redondilla
vv. 3127-3268	Romance (asonancia í-a)

Anexo 3: Topografía de la Villa de Madrid (1656), plano de Pedro Texeira

Texeira, P. (1656). *Topographia de la Villa de Madrid*. [Material cartográfico impreso]

Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000061128>



Anexo 4: Esquema actancial de personajes

