

Tirso de Molina

Por el sótano y el torno

Edición de Laura Dolfi

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1. La comedia: temas y estructura	11
2. Los personajes	27
3. El espacio urbano y el papel corruptor de la corte	45
4. La contemplación erótica y el rechazo del culteranismo	62
5. El teatro de Tirso desde dentro	76
5.1. La hermosura femenina: una <i>gradatio</i> descriptiva	76
5.2. Un paralelismo temático y estructural: «Marta la piadosa»	84
6. Fuentes y modelos	90
7. Recepción y puestas en escena	96
ESTA EDICIÓN	121
BIBLIOGRAFÍA	133
POR EL SÓTANO Y EL TORNO	145
Jornada primera	147
Jornada segunda	204
Jornada tercera	270

Introducción

1. LA COMEDIA: TEMAS Y ESTRUCTURA

Las imprecaciones de algunos carreteros, el ruido de un coche que se vuelca, y los gritos de socorro de unos viajeros oprimidos por su peso abren esta comedia. Es un diálogo animado y singularmente largo, que se desarrolla detrás de los bastidores creando una atmósfera de *pathos* y de espera que se interrumpe solo con la entrada a escena de todos los personajes (v. 27). Entre ellos, destacan tres de sus cuatro protagonistas: dos hermanas (Bernarda, que está desmayada, y Jusepa) y un caballero (Fernando), al que se sumará más tarde un amigo suyo (Duar-te). La narración de los antecedentes —que la criada Polonia ofrece en la esc. 3.^a— es sintética y clara: se trata de dos damas, huérfanas; la mayor es viuda y deseosa de volver a casarse, la segunda muy joven y prometida a un rico y viejo perulero. Bastan estos pocos elementos para que el espectador, bien acostumbrado a los tópicos teatrales del Siglo de Oro, se sitúe fácilmente en el contexto amoroso de esta pieza *de enredo* intuyendo el subseguirse de engaños que le esperan y su inevitable desarrollo feliz: la boda de las dos hermanas con los dos amigos.

Sin embargo, *Por el sótano y el torno* es una comedia original, y no tanto por sus divertidos recursos (los chistes de los criados, el disfraz de la joven y su improvisado diálogo en portugués, la huida favorecida por el descubrimiento de un pasadizo, etc.), sino por su decidida propensión a reiterar datos siguiendo perspectivas variadas, por su cuidada descripción del contexto urbano en el que se desarrolla la acción, por su atención a la psi-

ología de las dos protagonistas y por su valoración del espacio escénico. Además, los que pudieran considerarse meros pormenores descriptivos (la corte madrileña con sus coches que van al Prado, sus iglesias, plazas y calles; los productos de la *cosmesis* y el vestuario femeninos) se transforman a menudo en elementos reales y vívidos.

Todo dato exterior, filtrado a través de la mirada de personajes diferentes, varía su significado: Madrid, con su vida animada, es una ciudad que ofrece oportunidades (para los caballeros) o que llega a corromper (a las damas); los tejidos, las joyas y los afeites que la moda sugiere son una necesidad con vistas a las nuevas bodas (para doña Bernarda), un inevitable instrumento de seducción (para el viejo lacayo Santillana) y la manifestación de una sensualidad solo parcialmente simulada (para don Fernando). En suma, nada es casual, puesto que todo elemento contribuye a enriquecer de matices la personalidad de los personajes y la descripción del mundo que los rodea.

La acción se distribuye convencionalmente en tres días, desde el sábado hasta el lunes (el segundo día es domingo, como descubre el v. 1004); los dos primeros empiezan con el alba, el primero y el tercero se cierran de noche. La escansión temporal del primero llena la medida del acto, en cambio, la de los otros dos días admite varios huecos; la separación entre el I y el II es neta (de la noche se pasa a la mañana siguiente y a otros sucesos), y la entre los actos II y III es fluida: los coloquios al torno que cierran el acto II tienen una prosecución inmediata en los reproches de doña Bernarda que abren el III. En este caso pausa escénica y escansión temática no coinciden, así que si las referencias de los personajes a lo que ocurrió el día anterior y dos días antes no confirmaran la evidente distribución de la acción en tres días¹,

¹ En el acto II, Polonia afirma que la viuda mandó tapar el agujero de la pared «ayer» (v. 1812) y siempre «ayer» —precisa Santillana— se desarrolló el coloquio al torno (acto II, v. 2232). Análogamente, en el acto III, Bernarda sitúa el disfraz de don Fernando «anteanoche» (v. 2505), y también «anteanoche» Fernando afirma haber llegado a Madrid (vv. 2505 y 2425).

hasta se pudiera sobrentender que coloquios y reproches se desarrollen en el mismo día, o mejor, en la misma tarde (ya que poco después es de noche). Los engaños siguen un mecanismo de intensificación y simetría: en el primer día se realiza el disfraz de Don Fernando en barbero²; en el segundo los disfraces paralelos de Mari-Ramírez y Santarén (de toquera y de buhonero) y los coloquios al torno (de los dos caballeros); en el tercero el disfraz portugués de Jusepa (estructuralmente especular al de Fernando en el I).

Ya desde su singular comienzo (son hasta veintiséis los versos pronunciados detrás de los bastidores), el espectador queda implicado en el enredo. La animación creada por el subseguirse de quejas, imprecaciones, y peticiones de ayuda le permiten «ver» —casi como si la acción se desarrollara en la escena— el volcarse del coche, el agitado moverse de los socorredores, la acongojada conmoción de Jusepa y de su criada, y la generosa «ayuda» ofrecida por el caballero, así que cuando los personajes aparecen, su presencia real se une en perfecta continuidad con la imaginada poco antes. La actuación en las tablas empieza: Don Fernando lleva en los brazos a Doña Bernarda desmayada, su joven hermana los sigue llorando, y con ellos van los criados, los cocheros y los demás viajeros; algunos entran en la venta, otros quedan, entreteniéndose con comentarios variados. El diálogo entre el estudiante y los carreteros (esc. 2.^a) ofrece algunas rápidas pinceladas del ambiente; es un tranquilo paréntesis

² Es precisamente «una fuerte dosis de realismo cómico» la característica que, junto con su ambientación, permite a María del Pilar Palomo aislar, dentro de la obra dramática de Tirso, un grupo de doce comedias «cortesanas», entre las cuales incluye *Por el sótano y el torno*. Contraponiendo estas comedias a las «palaciegas» observa, por ejemplo, que en estas últimas «el galán podrá fingirse el secretario de la dama, pero nunca el barbero que va a sangrarla [...]. Y la dama podrá, arrastrada de su pasión, enamorarse de un hombre de posición social mucho más baja, pero su amor no se usará como motivo irónico y cómico, como cuando [...] una joven viuda, movida del mismo impulso, intente un segundo matrimonio» («Prólogo» a Tirso de Molina, *Obras*, pág. 91).