



Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

Edición de

Emilio Martínez Mata,
María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez



Universidad de Oviedo

Aureae Litterae Oventenses
Actas del XIII Congreso
de la AISO

Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

*Edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez*



AISO
| 2023 |
OVIEDO



Universidad de Oviedo



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada
(by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

Martínez Mata, Emilio, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (ed.), *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISBN: 978-84-10135-42-0

D. L.: AS 2715-2024

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es

<https://publicaciones.uniovi.es/>

Comisión científica

María José Álvarez Faedo
(Universidad de Oviedo)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre)

Francisco J. Borge López
(Universidad de Oviedo)

Florencia Calvo
(Universidad de Buenos Aires)

Paula Casariego Castiñeira
(Università degli Studi Roma Tre)

Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno)

Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Córdoba)

Flavia Gherardi
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

Cipriano López Lorenzo
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Rodrigo Olay Valdés
(Universidad de Oviedo)

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Eduardo San José Vázquez
(Universidad de Oviedo)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Alejandra Ulla Lorenzo
(Universidade de Santiago de Compostela)

ÍNDICE

	PÁG.
Preámbulo Emilio Martínez Mata	15
<hr/>	
CONFERENCIAS PLENARIAS	17
• Decoro y género literario en Quevedo y Calderón Santiago Fernández Mosquera	19
• Las relaciones de Garcilaso con el Emperador bajo nueva luz Eugenia Fosalba	41
• Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral Marco Presotto	59
• Sor Juana Inés de la Cruz: ¿entre el Barroco español y el Barroco de Indias? Francisco Ramírez Santacruz	83
• El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente Antonio Sánchez Jiménez	103
<hr/>	
ENCUENTROS DE INVESTIGADORES	151
• Literatura áurea y Humanidades Digitales: un trienio de constante progresión (2020-2023) Sònia Boadas	153
• Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023 Clea Gerber	173
• Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro en el trienio 2020-2023: balance y perspectivas Ilaria Resta	217

COMUNICACIONES 237

Teatro 239

- *La dama duende y Peor está que estaba*: un análisis comparado, con Lope al fondo
Fausta Antonucci 241
- *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón: el maravilloso e invisible arte de Lisipo
Frederick A. de Armas 257
- Una nueva aportación para el estudio del teatro áureo de tema caballeresco
Daniele Crivellari 269
- Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en *El hidalgo de la Mancha*: comedia en colaboración y teatro breve
Gaston Gilabert 285
- Rojas Zorrilla y su colaboración dramática con Jerónimo de Villanueva
Rafael González Cañal 299
- Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivieso
Amparo Izquierdo Domingo 313
- Sobre censura áurea: los problemas textuales de *Cegar para ver mejor*, de Ambrosio de Arce
Gabriel López Cob 327
- Los versos omitidos de *El noble siempre es valiente* de Antonio Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate): ¿censura o atajo escénico?
Alexander J. McNair 337
- La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués
Elena Merlino 351

- Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca
Sara Pezzini 367
- Aguja de navegar palacios: el Salón de Reinos del Buen Retiro como espacio teatral
Javier Rubiera 381
- Mitología, épica y corte en la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas
Luis Tadeo Valverde Molina 395
- Prosa 409**
- Permeabilización del cronotopo «tiempo de aventura» a través de los primeros libros del ciclo amadisiano
Pablo Sergio Alemán Falcón 411
- Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra* (1559)
Anna Bognolo 425
- Opúsculos españoles en la guerra de los Treinta Años: noticia de una nueva fuente del *Comento a la Sátira de Valles Ronces*
Lucio R. Cebreiro 437
- Ricote y Ana Félix, dos moriscos sui géneris
Gonzalo Díaz Migoyo 451
- «... Que es bestia la carne nuestra». Entre lo pulsional y el espíritu: fronteras de la animalidad en *El rufián dichoso*
Julia D'Onofrio 459
- La problemática soledad de los libros de pastores
Paola Encarnación Sandoval 473
- Muerte de hombre y muerte de mujer en la picaresca española
Enrique Fernández 483
- Teofanía y mito en ilustración: écfrasis inversa de la primera salida de don Quijote
Daniel Holcombe 493

- Castillo Solórzano: un intento de refuncionalizar la novela «larga» de protagonismo noble (*Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*)
Christine Marguet 505
- Los gérmenes de perspectivismo literario en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
Ivette Martí Caloca 519
- El *Quijote* y las modernidades americanas
Carmela V. Mattza 531
- El léxico del movimiento en *La Lozana andaluza*
Lucía Pascual Molina 541
- La desnudez en los libros de caballerías
Tomasía Pilar Pastrana Santamarta 555
- La internacionalización de los *Sueños* de Quevedo: el caso inglés (1640-1975)
Belén Quintero Pulleiro 569
- Los roles y figuras del lector en *El necio bien afortunado*
José Rico Ferrer 577
- El *Quijote* en la novela española contemporánea: *Los besos*, de Manuel Vilas
Patricia Suárez Álvarez 589
- A vueltas con los montañeses y coritos del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605)
Luc Torres 603
- Poesía 615**
- Variantes de autor en el *Aminta* de Jáuregui: presencia de fuentes clásicas y modernas en el proceso de traducción y revisión
Daria Castaldo 617
- Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del corpus
Laura Castro Álvarez 631

- Francisco de Quevedo y Antonio Tebaldi: estudio de una posible influencia
Alessandra Ceribelli 643
- Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena
Alessia Fichera 655
- La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585) incluida en *El Pastor de Iberia* (1591): desastres naturales, historia y autofagia arcádica
Ignacio García Aguilar 671
- «¡Vaya de música y versos!»: los villancicos de música en la Real Capilla de Madrid
Mónica García Quintero 685
- José de Miranda y la Cotera: prácticas poéticas e inserción en el campo literario madrileño a mediados del siglo XVII
Inmaculada Osuna 703
- La bucólica barroca en cinco sonetos (Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola)
Samuel Parada Juncal 717
- La *oscuritas* gongorina oculta en Buenos Aires: el caso de Néstor Perlongher
Alejandro Penín González 733
- *La Gatomaquia* y los estudios de animales: objetos cotidianos y descripciones burlescas
Fernando Rodríguez Mansilla 745
- Jerónimo de Urrea y su traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche
Marcial Rubio Árquez 759
- Boscán y el petrarquismo. La imagen historiográfica de Gil de Zárate
Pedro Ruiz Pérez 771
- Diego Hurtado de Mendoza, en los albores de lo sublime en España
Matías A. Spector 783

Varia	793
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Serva inter servas Dei</i>: el orbe visionario-vindicativo de Úrsula de Jesucristo (Perú, 1604-1666), morena criolla y donada clarisa Emilio Ricardo Báez Rivera 	795
<ul style="list-style-type: none"> • Terminología literaria y Siglo de Oro: sobre las fuentes de las figuras retóricas en el <i>Diccionario de autoridades</i> (1726-1739) Raúl Díaz Rosales 	809
<ul style="list-style-type: none"> • Hacia una definición de la literatura bufonesca: límites y conflictos Alexandre García Macovio 	823
<ul style="list-style-type: none"> • Tragicomedia en la corte en 1656-1657: la relación ilícita y escandalosa del marqués de Almazán con Manuela Bernarda, comedianta Francisca Jiménez Guillén 	835
<ul style="list-style-type: none"> • Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro: visiones de Roma en el siglo XVI Alfonso Martín Rubio 	849
<ul style="list-style-type: none"> • Pistas sobre la estancia de Salcedo Coronel en Italia a través de manuscritos y otros testimonios (y aviso de un libro registro) Érika Redruello Vidal 	863
<ul style="list-style-type: none"> • La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de <i>El embajador</i> a <i>El Fernando</i> Adrián J. Sáez 	877
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Audi, filia</i> (1556), de Juan de Ávila, y la literatura espiritual entre los libros prohibidos de 1559 Julio C. Varas García 	893

Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca

Sara Pezzini

Università Roma TRE

1.

Nuestro interés por la comedia *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca se debe al trabajo de edición crítica, estudio y anotación que de este texto estamos llevando a cabo, en el marco del proyecto de edición de las comedias del dramaturgo madrileño dirigido por Ignacio Arellano (Biblioteca Áurea Hispánica. Comedias completas de Calderón, Iberoamericana / Vervuert). Es un privilegio poderse asomar al mejor discípulo, o al lector más devoto de Góngora, como algunos críticos han definido a Calderón a partir del análisis de lugares puntuales de su obra. Si bien la familiaridad con Góngora, autor que hemos frecuentado bastante, es un buen billete de entrada al universo calderoniano, la edición de *Peor está que estaba* representa de todas formas un desafío crítico personal, ya que nos pone delante de un texto que, a diferencia del gongorino, enlaza de manera sincrónica los distintos códigos que su estatuto dramático conlleva.¹

Para aproximarnos a esta comedia de Calderón, intentaremos primero conocer su estructura, siguiendo aquella metodología de investigación que, desde finales de los años 90 del siglo xx, propone utilizar los cambios métricos del texto dramático para segmentarlo. Según este patrón, de hecho, la métrica tiene un valor estructural y estructurante (Antonucci 2009:1) que permite reconocer en el texto grandes bloques o macrosecuencias, que a su vez pueden repartirse en secuencias más pequeñas. Se trata, lo recordamos, de una aproximación a la estructura del texto áureo iniciada por Marc Vitse,

¹ La edición de la que se habla ya ha sido publicada. Este trabajo complementa el estudio introductorio de dicha edición.

que privilegia el aspecto textual de la obra dramática por sobre su componente espectacular, es decir, la división en cuadros marcados por momentos en los que el escenario queda temporalmente abandonado por los personajes (tablado vacío), propuesta por José María Ruano de la Haza.² Los trabajos de Antonucci y Crivellari han intentado conciliar estas dos posturas, incorporando elementos de escenificación y espacio a la segmentación métrica, y optando por una «interacción hermenéutica entre criterios»³ de la cual nos hemos servido para la segmentación de la comedia que nos interesa.

Asimismo, como la comedia de la que nos ocupamos lleva como título un refrán, según aquella predilección por la tradición gnómica tan fecundamente atestiguada en el repertorio dramático áureo, no solo calderoniano, mostraremos de qué manera el título de la obra de la que nos ocupamos dialoga con su estructura, sirviendo a su propósito cómico.⁴

2.

Empecemos con algunas breves palabras sobre la comedia, a modo de introducción de nuestro análisis. *Peor está que estaba* se publica en la *Primera parte de comedias* en 1636, pero su composición remonta a unos años antes. Calderón debió escribirla muy probablemente a principios de 1630 (Cruikshank 2011:190). El autor condensa en esta obra algunos de los rasgos típicos de la comedia de capa y espada, cuya receta dramática había llevado a la perfección en la pieza maestra que de poco precede a nuestra comedia, *La dama duende*, escrita en noviembre de 1629,⁵ y que se confirmará en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, probablemente posterior, pero incluida también en la *Parte primera*.⁶ El enredo de *Peor está que estaba*, en efecto, está lleno de

² Ruano (1994) y Ruano (2000:68-71); Vitse (1998).

³ Crivellari (2013:73), con ejemplos del teatro de Lope que le permiten llegar a esta conclusión: «el criterio estrófico representa una de las herramientas a disposición del comediógrafo, pero es en el equilibrio que se establece con los demás elementos donde se aprecian los distintos valores que la métrica (así como el espacio, el tiempo, etc.) puede adquirir» (Crivellari 2013:80). Véase Antonucci (2007, 2010) y Crivellari (2015).

⁴ Sobre la presencia del refranero en el teatro de Calderón, véase: Hayes (1947), Gates (1949), Canavaggio (1983), Alviti (2010), Iglesias Iglesias (2014).

⁵ Para las conexiones entre *La dama duende* y *Peor está que estaba* véase, en este mismo volumen, el trabajo de Antonucci (2024).

⁶ La fecha de composición de *Casa con dos puertas mala es de guardar* es objeto de debate por parte de la crítica. Sobre el tema, remitimos al estudio de Antonucci,

equivocos, se construye con dinámicas de amor y celos y se desarrolla en un ambiente urbano y contemporáneo, si bien el texto ofrece elementos más bien generales que lo anclan al contexto en que fue escrito.⁷ Se agregan, además, algunos rasgos convencionalmente propios de la comedia palatina,⁸ al situar la intriga fuera de España, en Gaeta (ciudad portuaria cerca de Nápoles) y al convocar a algunos personajes de la alta aristocracia (especialmente dos de ellos: el Gobernador de Gaeta y su hija Lisarda), como nos enteramos en una de las primeras intervenciones a cargo de la misma dama:

La fama y honra adquirida
de mi padre mereció
que Su Majestad le diera
este gobierno y viniera
en él a servirle. Yo
con mi padre, claro está,
vine a Gaeta y aquí
bien vista de todos fui,
y tan bien vista que ya
el serlo, Celia, sentía,
pues de ninguna manera
dueño de mí misma era.
(vv. 140-145)⁹

Sin embargo, a pesar de contar con estos rasgos propios de la comedia palatina, la configuración del espacio doméstico donde viven los protagonistas

que aclara el estado de la cuestión y replantea el problema basándose en el estudio textual de un pasaje de la versión no autorizada de la comedia (Antonucci 2022).

⁷ La comedia no contiene referencias históricas que permiten fecharla con precisión. Para su propuesta de datación remitimos a las consideraciones de Cruickshank (2011:188 y 191), y a nuestra «Introducción» a la edición de la comedia (Calderón, *Peor está que estaba*, pp. 7-10).

⁸ Sobre los rasgos y las modalidades de la comedia palatina remitimos a los estudios contenidos en el número monográfico dedicado a este subgénero (Castro Rivas 2021).

⁹ El texto de la comedia se cita siempre de nuestra edición (Calderón, *Peor está que estaba*) que nos permite referirnos a la numeración de los versos a la que remitimos también en la «Tabla sinóptica». La comedia ha sido editada modernamente por Iglesias Feijoo (Calderón, *Primera parte de comedias*) y, anteriormente, por Valbuena Briones (Calderón, *Obras completas*).

y en el que se desarrolla más de la mitad de la acción es típica de la comedia de capa y espada.¹⁰

A propósito del tiempo, cabe subrayar que la intriga tiene un desarrollo muy rápido y continuo, cabiendo la acción en solo dos días (de la mañana del primer día, hasta la noche del segundo). Rapidez necesaria para que funcionen los muchos y «ambiguos juegos del acaso» (en palabras de Kroll 2017) que se suceden hasta el desenlace final.

3.

Procedamos ahora a realizar la segmentación de la primera jornada. Para ello, hemos elaborado una tabla sinóptica que tiene en cuenta cuatro elementos estructurales de la comedia: espacio escénico, métrica, momentos de tablado vacío y tiempo (véase «Tabla sinóptica»).

La primera jornada, a lo largo de la cual se presenta a todos los personajes del enredo, tiene una evidente estructura bipartita. Dos de hecho son los espacios escénicos en que actúan los personajes: el primero es una sala de la casa del Gobernador (primer cuadro), el segundo es el jardín de una quinta frente al mar, en la misma Gaeta, donde se esconde un caballero que se llama César Ursino (segundo cuadro). Desde el primer cuadro, nos enteramos de que el sistema de los personajes se articula en dos parejas: Lisarda, hija del Gobernador, es la prometida de don Juan, que está por llegar a Gaeta para casarse con ella (I. 1 a, vv. 221-229); mientras que Flérída es la dama napolitana que busca protección en la casa de Lisarda, ya que su amado César se ha escapado tras haber matado por celos a un caballero en su jardín (I. 1 b, vv. 277-496). Flérída no sabe que César se encuentra en Gaeta y que es él el misterioso caballero que Lisarda visita a escondidas, sin revelar su identidad ni descubrirle su rostro. Tampoco Lisarda sabe que este caballero es el mismo que busca Flérída, pero empieza a sospecharlo pronto, intentando con todo tipo de recursos ingeniosos no renunciar al amante que ella misma se ha elegido.

¹⁰ La casa del Gobernador, por ejemplo, tiene dos puertas, una principal y una secundaria que da a una calle distinta, como se dirá repetidas veces a lo largo de la última jornada de la comedia. Sobre la representación del espacio doméstico en la comedia áurea, véase Antonucci (2002). Más consideraciones sobre la organización del espacio, interno y externo, en el teatro del Siglo de Oro en Rubiera Fernández (2005).

Pero demos un paso atrás. La comedia se abre con el Gobernador leyendo una carta grave, y que contiene, en prosa, la siguiente petición:

Solo a vos, amigo y señor mío, me atreviera a decir desnudamente mis desdichas, como a persona que, si no fuere parte a remediarlas, será todo a sentirlas. Desta ciudad, por causa de una muerte, se ausenta un caballero, de cuyas señas y nombre os informará ese criado. Lleva consigo una hija mía, que, como cómplice en el primer delito, ha añadido el segundo. Hanme dicho que pasa a España. Si fuere ese puerto el que tomaren por sagrado, deteneldos en él, aviniéndoos como con mis hijos, porque, ya que ellos anden errados en mi honor, yo de todo punto no le pierda.

La envía un amigo napolitano del Gobernador: su hija, Flérida, se ha escapado; su amante, don César Ursino, ha matado a un hombre en el jardín de su propia casa. La carta, ubicada en una posición fuerte, es decir al comienzo de la pieza, conlleva un fundamental valor dramático (Higashi 2013:187), ya que pone las bases de la intriga. Contiene, de hecho, el primer equívoco del cual arrancan todos los siguientes: el padre/amigo del Gobernador cree que los dos se han escapado juntos (es falso), y que están en Gaeta esperando embarcarse para España (parcialmente falso: los dos están efectivamente en Gaeta, pero el que quiere marcharse a España es solo don César, y ninguno de los dos sabe dónde está el otro). La información que el público saca de la carta leída nada más se abre el telón imaginario presenta, en suma, una situación muy complicada para el honor y la reputación del amigo del Gobernador y de su hija.

Cabe señalar que es a partir de la lectura de esta misiva, es decir, en el mismo momento en que empieza la obra, que se realiza aquella interrelación entre fábula y refrán-título de la comedia, *Peor está que estaba*, «frase con que se da a entender, que alguna cosa mala e imperfecta, o que estaba en mal estado, se ha puesto de más mala calidad» (*Aut.*).¹¹ El título-refrán, de hecho, funciona como «un enunciado presente en la conciencia lingüística del receptor, a partir del cual éste [el receptor] tiende a esbozar una construcción anticipada de la fábula» (Canavaggio 1983:382). La interrelación título-fábula favorece, en efecto, la complicidad inmediata con el público, que espera una situación complicada ya antes de que empiece la función. ¿Qué hará el dramaturgo para mantener y alimentar este tipo de complicidad ganada desde el inicio y cuáles son sus efectos en la organización de la intriga? Esta es la principal

¹¹ Lo registra *Correas*, y lo recogen Hayes (1947:463) y Gates (1949:1043).

pregunta que nos interesa responder mediante el análisis de la estructura de la comedia, recurriendo, como se dijo antes, a la perspectiva de la segmentación. Observándola, vemos que Calderón opta por una arquitectura de tipo acumulativo, que si bien es típica de la comedia de enredo, ordena aquí de manera sistemática tejiendo un paralelismo muy patente entre título, métrica y desarrollo de la intriga a lo largo de las tres jornadas. Veámoslo más de cerca.

Primera jornada, segundo cuadro, última microsecuencia (I.2 c). El Gobernador, en busca de don César y de Flérida por mandato del padre de esta, sorprende al caballero en el jardín de la quinta en la que se esconde en compañía de una dama tapada. Actuando como si fuera el padre de Flérida, manda a la prisión a don César y encierra en su propia casa a la dama, que sin embargo no es la joven que anda buscando, como el público se da cuenta enseguida, sino su misma hija Lisarda. Esta microsecuencia concluye la primera jornada y se pronuncia mediante la forma métrica del romance (é-o). Hacia el final de ella, en un aparte, César comenta así lo que está pasando: «(Esto está peor que estaba)» (v. 800). Es solo la primera de las muchas recurrencias del «refrancillo vulgar» (así veremos que lo llamará Lisarda, en la última jornada) que da título a la comedia y que vuelve a aparecer a lo largo del enredo para marcar su peculiar ritmo.

La segunda jornada presenta muchos parecidos con la primera. Una vez más, dos son los espacios en los que de manera alternada se desarrolla la escena: la casa del Gobernador, como en la primera jornada, y otro espacio que muestra, por su naturaleza, los efectos del empeoramiento planteado anteriormente. En efecto, el segundo espacio en que se desarrolla la escena ya no es una quinta (en la que tenía que esconderse don César al principio) sino una torre con función de prisión. La última macrosecuencia se desarrolla en la casa del Gobernador, donde César se ha introducido de noche porque la misteriosa dama con la cual se encontraba en el jardín de la quinta (o sea ¡Lisarda misma, la prometida de su amigo don Juan!) lo ha citado allí. Antes de que César y Lisarda empiecen a hablar para aclarar de una vez por todas los equívocos y revelarse mutuamente sus identidades, por accidente la pistola del caballero dispara un golpe que despierta al Gobernador y hace acudir enseguida a don Juan, huésped de la casa y ya recogido en su cuarto. Cabe destacar la vuelta de la forma del romance (á-a) que, igual que en la conclusión del primer acto, sirve para marcar el segundo punto de inflexión del enredo, como se desprende del comienzo de la microsecuencia conclusiva de la jornada (II.3 b) en que la acción se desplaza al portal de la casa:

- GOBERNADOR Aquí fue el ruido; acudí
a las puertas, no se vaya.
- JUAN Como tus voces oí,
salí, señor, de la cama.
- GOBERNADOR (A aumentar mis confusiones)
(vv. 1738-1742).

El Gobernador no solo está muy preocupado porque sospecha que alguien se ha introducido de noche en su casa, poniendo en riesgo su honor, sino que teme también que don Juan, futuro esposo de su hija, se entere de lo que acaba de pasar. Asimismo, el joven se empeña en buscar al posible responsable. Finalmente, César se salva de la vista del Gobernador, pero no de la de su amigo don Juan, que lo reconoce, y lo acusa de haber traicionado su amistad, al intentar cortejar a su amada Lisarda. Al cerrarse la segunda jornada, por lo tanto, la amistad entre don César y don Juan se ve muy comprometida, tanto que en los últimos parlamentos del romance y del acto, la tensión sube de esta manera:

- JUAN Sígueme, César, y deja
ceremonias excusadas.
- CÉSAR ¿Dónde me llevas?
- JUAN Yo solo
voy, y con capa y espada;
no te receles.
- CÉSAR No temo
de tu sangre, de tu fama
traición; que, si lo pregunto,
es porque ciego no hagas
cosa que quieras después,
y no puedas, remediarla
(vv. 1820-1829).

Las últimas palabras pronunciadas por César hacen alusión a la posible venganza de don Juan, como consecuencia del comportamiento supuestamente desleal del amigo, en este diálogo conclusivo del acto que marca un ulterior descenso hacia una situación que, desde la perspectiva de todos los personajes, *es peor* que la anterior. El paralelismo, métrico y de situación, que viene pues a establecerse entre primera y segunda jornada, no solo guía

al espectador en la intrincada trama, sino que es también cómplice de su finalidad cómica, y, además, perpetúa la complicidad establecida desde el comienzo con el público.

Llegamos ya a la última jornada. La venganza sangrienta con la cual ha soñado don Juan al final del acto anterior —y que el público sabía de antemano que era completamente infundada porque César no sabe que la dama tapada es la prometida de su amigo— se evita, por supuesto, gracias a unas aclaraciones que él mismo busca nada más empezar la tercera jornada. Sin embargo, es necesario perpetuar una vez más el esquema de la intriga antes de dar paso a su desenlace feliz, insistiendo en el mismo mecanismo cómico que hace hincapié en la reiteración de situaciones al límite de la verisimilitud que complican el enredo, según el plan contenido en el título de la comedia.

No sorprende, pues, la insistencia con la cual a lo largo de la última jornada los personajes recurren al refrancillo-título al cual se atribuye la función de leitmotiv que conecta ritmo de acción y palabra. Lo pronuncia el Gobernador, que teme que el disparo de la noche anterior no haya sido un golpe de ventana, como sostiene Lisarda, sino un atentado a su honor. Lo emplea, en varias ocasiones, Lisarda, la única de los personajes que sospecha que Flérida es la amante de don César y que para ella no hay posibilidad de seguir con el desconocido galán-César. El empleo del sintagma por parte de Lisarda es muy recurrente; se reitera especialmente en un romance (ó) del primer cuadro (III.1 b) en que la dama se detiene extensamente sobre el empeoramiento de su situación y en que llega a establecer una correlación entre el refrancillo, «Peor está que estaba», y unos versos de una quintilla de Camões que pseudo-glosa de esta manera:

Mira si me viene bien
entre tanta confusión
el refrancillo vulgar
que dice en pública voz:
«Aun peor está que estaba»,
y aquella dulce canción,
cuando diga a cielo y tierra,
mar y campo, viento y sol:
«*Vi el bien convertido en mal*
y el mal en otro peor»
(vv. 2113-2122).

4.

Terminamos estas consideraciones a propósito de la estructura de *Peor está que estaba* y de las relaciones que esta mantiene con el título de la comedia, afirmando que la propuesta de segmentación ha sacado a relucir algunos momentos de perfecta articulación entre los elementos de que se compone el texto dramático, especialmente métrica y espacio, y la manera en que estos dialogan con el título. El refrán-título *Peor está que estaba*, condensa, de hecho, el esquema de la intriga; a partir de esto, el dramaturgo va construyendo el sistema de expectativas, cómicas, del público. La métrica, finalmente, funciona como pilar de un enredo simétricamente estructurado en que en cada final de acto se ubica un segmento dramático que determina su punto de inflexión. Solo la vuelta al orden y a las normas sociales que rigen a los personajes, y la unión de las parejas según el plan establecido por la familia, permiten detener la acumulación paradójica de situaciones complicadas a partir de las cuales se ha tejido la trama de la comedia, y a invertir, de una vez por todas, el sentido del refrán que le da su título.

Acto y macrosec./ cuadro	Microsec.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo
I.1		<i>(El Gobernador lee una carta en prosa)</i>	Una sala de la casa del gobernador de Gaeta		Día uno: tarde por la mañana
	a	1-276: redondillas			
	b	277-496: romance (ú-a)			
I.2	a	497-625: silva de pareados	En el jardín de una quinta a la orilla del mar de Gaeta	496	Tiempo continuo
	b	626-765: décimas espinelas			
	c	766-933: romance (é-o)			

II.1	a	934-1191: romance (é-a)	En una sala de la casa del gobernador de Gaeta	Tiempo continuo
	b	1192-1239: octavas		
	c	1240-1303: redondillas		
				1303
II.2	a	1304-1403: silva de pareados	En la cárcel donde está preso don César	Tiempo continuo
	b	1404-1593: romance (é-e)		
				1593
II.3	a	1594-1737: quintillas	En casa del gobernador de Gaeta	Tiempo continuo (por la noche, final del primer día)
	b	1738-1895: romance (á-a)		
III.1	a	1896-2054: décimas	En casa del Gobernador	Día dos: por la mañana temprano
	b	2055-2226: romance (ó)		
	c	2227-2334: redondillas		
				2334
III.2	a	2335-2402: lira-sextina	En la cárcel	Tiempo continuo
	b	2403-2598: redondillas		
				2598
III.3	a	2599-2888: romance (é)	En una sala que da al portal de la casa del Gobernador (=el cuarto de don Juan)	Por la noche

Bibliografía

- Alviti, Roberta, «Calderón y el refranero», *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 23-36.
- Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, C. González y M. Vitse, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, [Pamplona] / Madrid / Frankfurt am Main, 2002, pp. 57-80.
- , «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 207-231.
- , «Acomode los versos con prudencia: La polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9 (2009), Addenda, pp. 1-25.
- , «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de Palabras*, (2022), pp. 259-277.
- , «Más sobre el gongorismo de Calderón: el pasaje de la caza real en la versión no autorizada de *Casa con dos puertas mala es de guardar*», *Criticón*, 145-146 (2022), pp. 259-277.
- , «*La dama duende* y *Peor está que estaba*: un análisis comparado, con Lope al fondo», en *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro y M. Álvarez Álvarez, Ediuno - Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024, pp. 241-255.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Peor está que estaba*, en Calderón de la Barca, *Obras completas*, vol. 2, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1960.
- , *Peor está que estaba*, en Calderón de la Barca, *Comedias, I, Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Fundación Castro, Madrid, 2006.
- , *Peor está que estaba*, ed. S. Pezzini, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2024.
- Canavaggio, Jean, «Calderón entre refranero y comedia, de refrán a enredo», en *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, vol. 1, ed. L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, pp. 381-392.
- Castro Rivas, Jéssica (coord.), *Anuario Calderoniano*, 14 (2021), número monográfico *Calderón y la comedia palatina: antecedentes y proyecciones*.
- Correas, González, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, rev. R. Jammes y M. Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000.

- Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- , «Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*», *eHumanista*, 30 (2015), pp. 1-16.
- Cruickshank, Don W., *Don Pedro Calderón*, Gredos, Madrid, 2011.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1726-1739, <https://apps2.rae.es/DA.html> [edición facsímil].
- Gates, Eunice Joiner, «A tentative list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón», *Publications of the Modern Language Association of America*, 5 (1949), pp. 1027-1048.
- Hayes, Francis Clement, «The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* drama: Calderón», *Hispanic Review*, 4 (1947), pp. 453-463.
- Higashi Díaz, Omar Alejandro, «La carta y el papel en la comedia de capa y espada de Calderón: género, enredo y suspenso», *Anuario Calderoniano*, 6 (2013), pp. 183-198.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias en Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91 (2014), pp. 243-260.
- Kroll, Simon, «Los ambiguos juegos del acaso en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*», *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 109-121.
- Ruano de la Haza, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, ed. J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, Castalia, Madrid, 1994, pp. 247-607.
- , *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005.
- Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo de xvii: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano del Siglo de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.