

A vueltas con las *mujeres tramoyeras* de Calderón: los personajes femeninos en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*

Back to the *Mujeres Tramoyeras* of Calderón: The Female Characters in *Peor está que estaba* and *Mejor está que estaba*

Sara Pezzini

<https://orcid.org/0000-0001-6335-359X>

Università Roma TRE

ITALIA

sara.pezzini@uniroma3.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 659-673]

Recibido: 02-01-2025 / Aceptado: 24-02-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.44>

Resumen. El artículo realiza un análisis comparativo de dos comedias de capa y espada de Calderón de la Barca, *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, centrándose en el rol de las protagonistas femeninas. El estudio examina las conexiones intertextuales entre ambas obras, destacando cómo el ingenio de las damas marca la estructura y el ritmo de los enredos cómicos. En ambas comedias, son las mujeres las que sobresalen por su agudeza y capacidad para dirigir las tramas. En *Mejor está que estaba*, escrita solo un año después de *Peor está que estaba*, Calderón recupera motivos, circunstancias y recursos de la primera obra, mezclándolos con nuevos elementos. Entre estos, destaca la descripción efrástica que el

Este trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2022 -Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, dirigido por Fausta Antonucci.

galán hace de la dama, con importantes implicaciones simbólicas. Mientras que en *Peor está que estaba* los encuentros amorosos maquinados por Lisarda fracasan, en *Mejor está* las maniobras de Flora tienen éxito, logrando un desenlace más favorable.

Palabras clave. Comedia de capa y espada; intertextualidad; ingenio; protagonistas femeninas; écfrasis.

Abstract. The article presents a comparative analysis of two *capa y espada* comedies by Calderón de la Barca, *Peor está que estaba* and *Mejor está que estaba*, focusing on the role of their female protagonists. The study examines the intertextual connections between the two works, highlighting how the wit of the *damas* shapes the structure and rhythm of the comedic entanglements. In both comedies, the women who stand out for their sharpness and ability to drive the plots. In *Mejor está que estaba*, written just one year after *Peor está que estaba*, Calderón reuses motifs, situations, and resources from the first play, blending them with new elements. Among these new elements, the *galán's* ekphrastic description of the *dama* stands out, carrying important symbolic implications. While in *Peor está que estaba* the amorous encounters devised by Lisarda fail, in *Mejor está que estaba* Flora's schemes prove successful, leading to a more favorable resolution.

Keywords. *Capa y espada* comedy; Intertextuality; Wit; Female protagonists; Ekphrasis.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la «matemática perfecta» —en palabras de Iglesias Feijoo (1998)— de la comedia de capa y espada de Calderón, destaca el papel otorgado a los personajes femeninos. Se trata, en general, de damas inteligentes y extremadamente determinadas, sobre cuyo protagonismo el dramaturgo construye los enredos más logrados de su repertorio. Es el caso, como es sabido, de la obra maestra del género, *La dama duende*, y de doña Ángela, su histriónica protagonista. En estas páginas, queremos presentar a otras dos *mujeres tramoyeras* del universo cómico calderoniano: Lisarda, protagonista de *Peor está que estaba*, y Flora, heroína cómica de *Mejor está que estaba*¹.

Si ya los refranillos-títulos, *Peor está... Mejor está... que estaba*, evocan una suelta cercanía entre las dos obras —se trataría casi de un «contrapunto», en palabras de Kroll², que ha estudiado algunos de los mecanismos cómicos que rigen la

1. Los enredos de ambas comedias se construyen con dinámicas de amor y celos, están saturados de equívocos y coincidencias y se desarrollan en un ambiente urbano y contemporáneo. Se trata de elementos que, orientados a suscitar un efecto cómico, permiten adscribir las comedias al subgénero de capa y espada. En ellas se agregan, además, algunos rasgos convencionalmente propios de la comedia palatina, al situar la intriga fuera de España (en Gaeta, ciudad portuaria cerca de Nápoles, en *Peor está*, y en Viena, en *Mejor está*) y al convocar a algunos personajes de la alta aristocracia (el Gobernador de Gaeta y su hija Lisarda, el potestad de Viena y su hija Flora, respectivamente). Sobre los rasgos y las modalidades de la comedia palatina remitimos a Arellano, 2017 y Antonucci, 2021. Para el análisis de los mecanismos cómicos de *Peor está* ver Pezzini, 2025.

2. Kroll, 2017, p. 112.

primera— es preciso destacar, antes de empezar nuestra lectura comparativa, que las dos comedias debieron componerse a muy breve distancia una de la otra. De hecho, si bien las respectivas historias editoriales son muy distintas, los datos que tenemos a disposición permiten afirmar que probablemente transcurrió solo un año entre la redacción de la primera comedia y la escritura de la segunda: principios de 1630 para *Peor está que estaba*, y principios de 1631 en el caso de *Mejor está que estaba*³.

Así las cosas, el título de *Mejor está que estaba* podría leerse como el primer recurso de complicidad lúdica entre dramaturgo y espectador, en la medida en que este despierta en el público la memoria de la cercana experiencia cómica de la exitosa comedia que la precede de solo un año, *Peor está que estaba*. Se trataría, en otras palabras, del primer elemento, y el más explícito, de «auto-intertextualidad» calderoniana, como lo llama Antonucci, recurso por lo demás muy frecuente en el teatro del madrileño, según aquel mecanismo de alternancia entre *repetitio* y *variatio* al que, más en general, el teatro del Siglo de Oro acude para crear y reforzar el horizonte de expectativas del espectador del corral⁴. Partiendo de estas premisas, pues, nos importa ahora medir el mecanismo de las variaciones (grandes o mínimas) que surcan las dos obras, privilegiando el papel de las protagonistas femeninas de cada una de ellas.

2. DOS DAMAS INVISIBLES

Efectivamente, la intriga de *Mejor está que estaba* aprovecha mucho material ya presente en *Peor está que estaba*, y su protagonista Flora tiene varios elementos en común con la Lisarda de la comedia anterior. Primero que nada, el sinfín de equívocos y lances de que se compone la trama brotan de un núcleo temático común, el de la dama que no deja descubrir su identidad al galán y que es duplicación de la misma protagonista.

En *Peor está*, de hecho, Lisarda, hija del gobernador de Gaeta, hace algún tiempo visita tapada a un caballero que ha encontrado casualmente en una quinta cerca de su casa. La *condición* dictada por la mujer para seguir este galanteo ilícito es

3. *Peor está que estaba* se incluye en la *Primera parte de comedias* de Calderón, publicada en 1636. *Mejor está que estaba*, publicada por primera vez en 1652 en la *Primera parte de comedias escogidas de las mejores de España*, se incluye en la *Sexta parte* de Vera Tassis (1683). En el primer texto no hay referencias históricas puntuales que lo anclen a un momento histórico preciso. Sin embargo, ciertos datos paratextuales permiten afirmar que probablemente Calderón lo escribió a principio de 1630, unos meses después de *La dama duende* (ver Pezzini, «Introducción», en Calderón, *Peor está que estaba*, pp. 7-8). Por otro lado, al comienzo de *Mejor está que estaba* se hace mención a las fiestas que se dieron en Viena en ocasión de la confirmación del matrimonio de la infanta María, hermana de Felipe IV, el 26 de febrero de 1631 y a su viaje por el río Danubio en una «hermosa galera» (Calderón, *Mejor está que estaba*, p. 851). La hipótesis de Cotarelo y Mori, apoyada por Cruickshank (2011, p. 214), es que la comedia debió escribirse en marzo/abril de 1631. Tenemos además noticia de la fecha de la primera representación de *Mejor está que estaba*, llevada a la escena el 29 de marzo de 1633.

4. Ver Antonucci, 2003, p. 54 y 2024.

que don César no pueda verle la cara. Así se lo explica a su criada (y al público) al comienzo de la intriga:

LISARDA [...] si quería que allí
 algunas tardes le viese,
 iría *con condición*
 que no había de saber
 jamás quien era ni hacer
 en esto demostración
 de seguirme ni rogarme
 que el rostro le descubriese
 ni mi nombre le dijese
 (*Peor está que estaba*, vv. 191-199)⁵.

El motivo se dramatiza en la última secuencia del primer acto, cuando Lisarda va a ver tapada a don César, defendiendo firmemente esta «condición» frente a las insistencias del galán⁶. Si bien su uso se limita a este momento inicial de la intriga, la circunstancia genera el equívoco de identidades a partir del cual el dramaturgo teje los demás lances y por medio del cual la protagonista intenta sacar el mayor provecho posible, a costa de su padre y de los demás personajes.

El motivo del encuentro con la dama tapada vuelve a aparecer en *Mejor está que estaba*, con algunas diferencias interesantes. Allí también el dramaturgo le otorga una posición importante para el desarrollo de la acción, que empieza precisamente con Flora, hija del potestad de Viena, que llega a su cuarto deseosa de quitarse el manto. El espectador, por lo tanto, sabrá desde el primer minuto (porque la dama lo cuenta en un romance informativo justo al comienzo de la representación) que aquella tarde, tapada, se ha encontrado con un caballero al que ha pedido amparo de las galanterías de un descarado galán que la cortejaba. Esta información —de la que aflora, por cierto, el recuerdo del primer encuentro de doña Ángela y don Manuel, al comienzo de *La dama duende*— anticipa, fuera de la acción, el motivo del tapado, motor del equívoco también en *Mejor está*, pero que, a diferencia de *Peor está*, se dramatizará mucho más tarde.

En efecto, en *Mejor está* la primera escena en que la dama y el galán se encuentran tiene lugar a cara descubierta, cuando don Carlos ingresa casualmente en la morada de la dama. Para él, que personifica el tipo del «huésped a la fuerza», según la clasificación propuesta por Palacios Espinoza (2016), Flora es Flora a lo largo de todo el primer acto, o sea la dueña de la casa que ha decidido protegerlo. Hay que esperar la primera secuencia de la segunda jornada, cuando a la dama se le ocurre ir a visitar al galán, al que ella misma ha escondido en la torre-prisión ubicada en su casa, para que el *embeleco* del tapado adquiera consistencia escénica en nuestra comedia. En aquella ocasión, Flora ofrecerá a Carlos una joya, el mismo regalo

5. El texto de *Peor está que estaba* se cita siempre de la edición de Sara Pezzini (2024), remitiendo al número de verso. La cursiva es nuestra.

6. Este, por su parte, intentará persuadirla a lo largo de un extenso intercambio: al final del diálogo, la dama cederá a su insistencia y el caballero logrará ver fugazmente su cara (vv. 626-764).

que, en *Peor está*, don César brindaba a Lisarda, y ocultando su identidad le dará a entender que es la misma tapada a quien ha encontrado unas horas antes en los jardines. La dama, además, al igual que la Lisarda de la otra comedia, informará enseguida al galán que la *condición* para seguir hablando con ella es no pretender verle la cara:

FLORA	Caballero forastero, la primer cosa que os ruega mi voz —pues, siendo mujer, es forzoso obedecerla, y más sabiendo que sois tan cortesano con ellas— es que no habéis de pedirme que me descubra. <i>Con esta condición, os diré agora lo que a buscaros me fuerza (Mejor está que estaba, p. 880)</i> ⁷ .
-------	--

Cabe observar que, moviéndose tapada dentro de su misma casa, Flora no dejará nunca el espacio interior a lo largo de la intriga, a diferencia de Lisarda, que se desplazaba de su casa a la quinta en que se escondía el galán. Como hemos dicho antes, la dramatización del motivo del tapado, combinada con la negativa de la dama a revelar su identidad, se retrasa bastante en *Mejor está* respecto a la comedia anterior, produciendo así un efecto de suspense y luego de sorpresa para el público. Falta precisar que, en la segunda comedia, la extensión del tema de la dama tapada es mayor, y que, finalmente, el efecto cómico resulta en esta más intenso. De hecho, la Flora de *Mejor está* vuelve a encontrar tapada a Carlos en la cárcel en el tercer acto; hará lo mismo, y en el mismo momento, su amiga Laura, creyendo que el caballero encarcelado es su amante Arnaldo. Así que Carlos se encuentra ahora no con una, sino con dos tapadas, ambas negándose a revelar su identidad, y reacciona de manera muy cómica para el público:

CARLOS	¡Qué miro! ¿Que cuando aquí una tapada esperaba, vienen dos?... (<i>Mejor está que estaba, p. 930</i>).
--------	---

Otro elemento de contacto entre las dos comedias tiene que ver precisamente con la reacción de los galanes frente a la imposición del tapado. Esta se formula en ambos textos a través de metáforas idénticas, que conectan a la dama cubierta con un sol nublado:

7. El texto de *Mejor está que estaba* se cita siempre de la edición de 2010 de José María Viña Liste (que no enumera los versos), remitiendo a la página en que se encuentran los versos. La cursiva es nuestra.

CÉSAR Ya mi deseo sabía,
al ver en *pardo arbol*
salir *rebozado al sol*,
que era para el campo el día;
vengáis a dar alegría,
sol disfrazado, a estas flores...

(*Peor está que estaba*, vv. 626-631,
cursiva nuestra)

CARLOS *Embozado sol*,
que en la escura noche negra
de ese manto desmentís
de tantos rayos la fuerza,
si a iluminar este espacio,
flechado desde otra esfera
venís...

(*Mejor está que estaba*, p. 879, cursiva
nuestra)

CARLOS Embozadas hermosuras
que detrás de *ese nublado*
antes de haberme alumbrado
me queréis dejar a oscuras
[...]
Y, si de *un día al arbol*
sigue una noche importuna,
quedando a pagar la luna
obligaciones del sol...

(*Mejor está que estaba*, p. 931,
cursiva nuestra)

En la segunda comedia se añade, además, la referencia al *enigma*, término con el cual Carlos apoda a la misteriosa dama al comienzo y al final del primer encuentro con ella («Enigma sois», p. 880; «Enigma bella de mis sentidos», p. 883). Se trata, por supuesto, de un enigma crucial dentro del enredo, cuya resolución producirá el desenlace de la comedia.

2. DIVERSIÓN Y VOLUBILIDAD DE LAS DAMAS

Otra característica que comparten las damas de las dos comedias es su actitud voluble y su declarada voluntad de divertirse⁸. Estos rasgos revisten singular importancia, en la medida en que propician el encuentro con el galán. Lo explican tanto Lisarda como Flora en dos pasajes iniciales de cada comedia:

8. Tal inclinación exhibida en femenino provoca una evidente ruptura del decoro y, por ende, contribuye a la comicidad del enredo. Ver al respecto las consideraciones de Arellano, 1998, p. 120.

LISARDA [...]

y con algunas criadas

a esos jardines salía,

donde hablaba y donde vía

con libertad de tapadas.

[...]

[...]Confieso

que algunas tardes volví

a verle, que él está allí

no sé si escondido o preso,

porque no supe jamás

más de que se llama Fabio.

*Yo, que busco sin mi agravio

el divertirme no más

sin peligro de mi honor,

pues él apenas lo sabe,

dejando aparte lo grave,

tengo... iba a decir amor,

mas no me atrevo, porque

la novedad que en mí veo

no es bien amor ni deseo

ni sé lo que es; solo sé

que mi padre no ha de ser

con sus razones bastante

para que, amante o no amante,

yo le deje de ir a ver.*

(*Peor está que estaba*, vv. 165-168 y

201-220, cursiva nuestra)

FLORA [...]

madama Laura, mi amiga

y mi vecina, con quien

esos jardines confinan,

me envió con un criado

a decir que, si quería

ir a hallarme disfrazada

en las fiestas prevenidas

—pues, por ser fiestas de agua,

lugar ni balcón había

donde verlas—, que saliese

a la española vestida

y de rebozo las dos

podríamos divertidas

pasar la tarde, *gozando*

las fiestas desde la orilla.

[...]

De los que más nos siguieron

fue uno Arnaldo, con quien

iba Licio, mi primo y mi amante,

con quien mi padre porfía

que *me case a mi disgusto,

imprudente tiranía.*

(*Mejor está que estaba*, pp. 850 y 851,

cursiva nuestra)

Si bien estas afirmaciones de independencia respecto a las normas familiares, tan anticonvencionales para mujeres del siglo de Calderón, buscan, en el espacio teatral, divertir al público del corral (y tal vez especialmente a sus representantes femeninas), para nuestro análisis cabe observar de qué manera estos rasgos atribuidos a las protagonistas serán decisivos en la elaboración de la intriga⁹. En el caso de Lisarda, las ganas de *divertirse no más* (v. 208) darán lugar a una serie de puntuales coincidencias e identificaciones equívocas a lo largo de un enredo urdido por ella misma, quien hace de todo para evitar casarse con el novio elegido por su padre. También la Flora de *Mejor está* sale a los jardines para *gozar de las fiestas* (p. 850), y también ella se opone a la «tiranía» de su padre (p. 851), que quiere casarla con un pretendiente que no le gusta. La diferencia consiste en que, antes de que la acción empiece, Flora ya se ha liberado de este prometido, gracias a la casual intervención de don Carlos. Se trata de una variante crucial para el desarrollo del enredo, que irá condicionando su ritmo y que, de alguna manera, es tributaria del refrán invertido (*Mejor está...*) que da título a esta comedia.

9. Téngase presente, además, que el conflicto entre generaciones (defensa amorosa de los jóvenes, versus censura y tradicionalismo matrimonial por parte de los padres) es motor de la intriga en la comedia nueva, en su vertiente lúdica, según la tesis de Vitse, 1988.

En realidad, los dos títulos proverbiales dictan el *tempo* de las respectivas tramas. El ritmo cómico de la primera comedia, en efecto, está marcado por un puntual empeoramiento de la situación de todos los personajes. Tal efecto se ve reforzado en las secuencias finales de cada acto, en las que asistimos a escenas extraordinarias (y especialmente cómicas) que adoptan siempre la forma métrica del romance¹⁰. Al final del primer acto, el caballero que Lisarda va a visitar tapada tiene que mudarse a la cárcel, donde su padre lo encierra (romance é-o, vv. 766-933). Al final del segundo acto, este mismo caballero, citado por Lisarda en su casa, dispara por error su pistola despertando a todo el mundo, incluso al padre de Lisarda y a su prometido, fraterno amigo del galán, que se cree traicionado por eso (romance á-a, vv. 1738-1895). Al final de la última jornada, Lisarda, en lugar de encontrar a su amante tapada, se topa por error con su prometido (romance é, vv. 2599-2888). Finalmente, sin que nadie descubra sus tramoyas, dará un paso atrás, pondrá a salvo su reputación y se casará con el galán que le estaba destinado desde el inicio.

La circunstancia es distinta en *Mejor está*, pues la dama protagonista quiere desde el comienzo proteger al galán que por su culpa llegó a desenvainar la espada en los jardines de Viena, matando a un hombre. Este hombre era su prometido, el que le había impuesto su padre, y que casualmente el otro le ha quitado de encima, antes de que la acción teatral empiece. Junto a este elemento nuevo, Calderón vuelve a proponer una circunstancia ya presente en la primera comedia, a saber, la reclusión del galán. Al igual que el don César de *Peor está* —encerrado en la prisión y ayudado por la dama— el don Carlos de *Mejor está* irá a la cárcel, y pasará allí la mayoría del segundo y todo el tercer acto. Sin embargo, esta misma circunstancia se presenta en la segunda comedia con dos variantes importantes. En primer lugar, aquí es a la criada de Flora a quien se le ocurre meter en la cárcel a Carlos, para que nadie lo vea; lo segundo, y más importante aún, es que la torre-prisión en la que lo encierran se encuentra en la misma casa-palacio de Flora, y a ella se puede acceder directamente de sus habitaciones (¿eco de la alacena de la *Duende* doña Ángela?).

De esta manera, como anticipa el refrán del título, la intriga de *Mejor está que estaba* se construye como un gradual acercamiento del galán a la dama, que se coronará en su desenlace cuando Flora, a diferencia de Lisarda, logre casarse con el caballero del que se ha enamorado. Se trata de un acercamiento que se desarrolla por etapas, que coinciden una vez más con el final de cada acto y que están marcadas métricamente, como en la obra anterior, por la forma del romance¹¹. Una aproximación gradual, decíamos, que antes de realizarse contempla, como en el caso del enredo tejido por Lisarda, un sinfín de peripecias divertidas, ideadas por

10. Para la propuesta de segmentación de la comedia, remitimos a la «Tabla sinóptica» consultable en Calderón de la Barca, *Peor está que estaba*, pp. 23-28. Ver también Pezzini, 2024.

11. Final del primer acto: *romance é-e*: «Ya me parece que es hora» (p. 868) - «por hacer feliz mi muerte» (p. 876); final del segundo: *romance á-e*: «señor don Carlos Colona» (p. 905) - «aprieta, aprieta, pesares!» (p. 909); final del tercero: *romance é*: «que yo tampoco me entiendo» (p. 934) - «Si os ha parecido bien» (p. 940).

Flora y padecidas por el galán (que en *Mejor está* tiene que esconderse, escaparse, arrojarse por el tabique del jardín, batirse en duelo, etc.), pero que, a diferencia de la otra, al final se premia con la efectiva unión matrimonial de los dos.

3. ¿UNA VARIANTE EN ÉCFRISIS?

En *Mejor está*, como ya hemos dicho (y a diferencia de *Peor está*), la cárcel está ubicada en la misma casa de la dama, hecho que anticipa la tensión hacia la unión final de los dos. Un interesante preludio a este desenlace amoroso lo constituye una escena de extraordinaria sensualidad y preciosismo formal, situada en la última macro secuencia del tercer acto de la comedia, en la que don Carlos entra visualmente con su mirada en la intimidad de Flora.

En efecto, desde la prisión en donde está recluso, el galán cuenta a su criado Dinero que la noche anterior, cuando estaba en el jardín de la casa de la dama, le ocurrió algo muy insólito: vio una luz, la siguió, y, por una «celosía de jazmín» (p. 926), vislumbró «entreabierta una ventana» (p. 926). Tras aguzar la vista, finalmente se da cuenta de que se trata de la ventana del dormitorio de Flora: «Estaba entre sus criadas / Flora, bien como lucir / suele entre vasallas flores / la rosa, su emperatriz» (p. 926). A continuación, el galán empieza una larga descripción de una escena compuesta y en movimiento que tiene como eje central el cuerpo de la mujer. Flora aparece rodeada por sus criadas, que le prodigan los cuidados debidos a una dama en el momento en que esta se dispone a acostarse. Primero, una de ellas, «[...] hincada la rodilla / en un azafate» le quita las joyas («recogía los despojos / de su vitoria gentil. / Desenlazó las sortijas / de la prisión de marfil», p. 926). Luego, «acudió al cabello» (p. 926), para desatarlo, peinarlo y arreglarlo de nuevo, generando el regocijo visivo del espectador-galán, que sigue ofreciendo los pormenores de esta rutina:

De los cuidados del día
ya absuelto el cabello, vi
un océano de rayos
donde la mano feliz,
bucentoro de cristal,
corrió tormentas de ofir (*Mejor está que estaba*, pp. 926-927).

Le sigue la descripción del acto de cambiarse de vestimenta («En cotilla y en enagua / quedó de un verde tabí» p. 927), adornada, como el resto del pasaje, de toda clase de preciosismos verbales que tienen por función el elogio de la belleza del cuerpo de la dama. A continuación, otra criada se pone delante de Flora, ahora sentada sobre la cama, para descalzarla:

Sentose sobre la cama,
que era ocaso carmesí;
¿cuándo no se acuesta el sol
tras cortinas de carmín?
Aquí cegaron mis ojos

porque una criada aquí
a descalzarla se puso,
las espaldas hacia mí (*Mejor está que estaba*, pp. 927-928).

Después de haber dado detalladamente cuenta de todos los preparativos a los que se somete la dama, nuestro galán *voyeur* termina su relato contándonos que pudo incluso contemplarla desnuda, mientras las criadas «un baño» «empezaron a servir» (p. 928):

Metió los pies en el agua,
y trabaron entre sí
cristales contra cristales
una batalla civil;
y como estatua de nieve
era Flora, y yo la vi (*Mejor está que estaba*, p. 928).

En resumidas cuentas, con este largo pasaje, nos encontramos frente una descripción dinámica, es decir, en palabras de Posada, una descripción «vívida y evidente de la realidad como si fuera una obra de arte», que busca «activar la imaginación del lector y provocar emociones mediante la evidencia que conlleva la descripción minuciosa»¹². En el caso de don Carlos, que está contando lo que ha visto la noche anterior, sus palabras traducen en acciones el estatismo del recuerdo. El dinamismo de la descripción, pues, se basa en el estímulo de la imaginación del lector/espectador que provocan las palabras del galán.

Asimismo del detallismo con que se retrata el tocador de Flora, cabe destacar que la escena se desarrolla dentro de un *marco* preciso. Lo refiere, como ya decíamos, y de manera explícita, el mismo Carlos al empezar su descripción, cuando hace alusión a la ventana de la habitación que encierra la visión de la dama y de sus criadas («Hallé [...] entreabierta una ventana / que el aire debió de abrir / para penetrar su cielo, / enamorado y sutil», p. 926). La segmentación métrica, además, viene a reforzar el efecto de escena enmarcada, a través de un cambio que coincide con el comienzo de la descripción, que adopta la forma del romance¹³. Finalmente, la escena se *cierra* cuando la criada de Flora *corre la cortina* de la ventana, y ya el galán no puede seguir viendo lo que pasa dentro del dormitorio de la dama: «Corriéronle la cortina, / dejándome a mí sin mí / en manos de mi temor, / venturoso e infeliz» (p. 929)¹⁴.

12. Posada, 2020, s. p.

13. La última macro secuencia del tercer acto se desarrolla en el cuarto de la prisión donde Carlos y su criado Dinero comentan lo que ha pasado empleando la silva de pareados («¡Lástima es, vive el Cielo», p. 924, hasta «Escucha, ¡aunque se enoje su hermosura!», p. 925). A continuación, Carlos empieza a contar lo que ha visto la noche anterior empleando el romance í («Ya te dije como anoche», p. 925).

14. A propósito de la conexión *pintura / cortina / tablado*, ver el trabajo de Ruiz Soto (2024), en el que se estudia el dispositivo teatral del *correr la cortina* en conexión con el hábito de mostrar retratos al abrir una cortina. Cabe precisar, sin embargo, que en nuestro caso se trata de una referencia solo evocada (por el recuerdo del galán), y no representada en la escena.

Además de los marcos métricos y, de alguna manera, físicos que ciñen esta imagen compuesta, hay otros elementos que remiten a su estatuto de *pintura verbal*. No es casualidad, en efecto, que el gracioso defina dos veces las palabras de su amo como una «pintura», término que aparece al comienzo, antes de cederle la palabra («*Dinero*: No todo sea pesar, va de pintura», p. 925), y que se reitera precisamente al final del parlamento de Carlos, cuando el personaje del donaire se prepara a invertir la misma *pintura* a lo burlesco, según un recurso típico de su papel (*Dinero*: «Ya que tú me la has pintado, / puesto que yo no la vi, / quiero pintártela yo», p. 929).

Ahora bien, como advierte Blanco, es cierto que la frontera entre *descripción de un objeto como si fuera una obra de arte* y *écfrasis*, es decir, *la representación verbal de un objeto de arte concreto*, es difícil de establecer en un contexto de gran «permeabilidad» entre pintura y poesía, como es precisamente el caso de la poesía del Siglo de Oro¹⁵; sin embargo, los pasajes que hemos puesto de realce en la descripción de *Mejor está*, parecen justificar una pregunta evidente: ¿en qué pintura estaba pensando Calderón al componer esta magnífica escena de la dama rodeada de sus servidoras que la liberan cuidadosamente de las vestimentas del día y la preparan para tomar un baño? Es muy probable que el dramaturgo estuviera pensando en varias, o por lo menos en dos. En primer lugar, pudo acordarse de uno de los cuadros de Tiziano más célebres de la Colección Real, es decir, *Diana y Acteón* (1556-1559), hoy conservado en la National Gallery de Londres¹⁶. La posición del galán escondido de la comedia, de hecho, hace pensar en la postura del Acteón de la tela; además, como Acteón, pero sin incurrir en el castigo que le toca al cazador mitológico por haber visto a Diana desnuda, Carlos se encuentra accidentalmente en la misma situación¹⁷. Es muy probable, entonces, que Calderón, gran aficionado a la pintura y, tal vez, pintor él mismo, haya podido ver este célebre cuadro (o, al menos, alguna copia o dibujo de este)¹⁸.

Al mismo tiempo, varios detalles de la compleja escena descrita por Carlos invitan a pensar en otra tela, posterior, y menos conocida que la de Tiziano. Se trata del *Tocador de Venus*, tema privilegiado por Francesco Albani (1578-1660), discípulo predilecto de Annibale Carracci, que hacia las primeras tres décadas del Seiscientos lo repitió varias veces¹⁹. Aunque el contacto que Calderón pudo tener con esta

15. Blanco, 2012, p. 126.

16. Ver el catálogo digital de la National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-diana-and-actaeon>.

17. Para un estudio diacrónico de la representación del tema pictórico de desnudos femeninos en los siglos XVI y XVII, especialmente en Italia y en España, y «los trasvases recíprocos de poesía y pintura» de este tema, remitimos al exhaustivo trabajo de Blanco, 2012.

18. Para la relación entre Calderón y la pintura remitimos a las páginas de Cruickshank, 2011, p. 192. Recordemos, además, las declaraciones que figuran en el texto de la *Deposición en favor de los profesores de pintura*, que testimonian el interés teórico del dramaturgo y su «natural inclinación» a la pintura (ver Wilson, 1974).

19. Hoy se conservan tres cuadros sobre este motivo. Ver el catálogo digital de la Galería Borghese: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/toletta-di-venere-la-primavera>; el catálogo del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-tocador-de-venus/d0991ae6->

tela es menos evidente que en el caso anterior, cabe señalar la amplia difusión y el éxito de este tema en Europa en la época del dramaturgo. De los tres cuadros de Albani que se conservan, el que custodia la Galería Borghese fue comprado por el cardenal Scipione en 1622, dato que situaría su realización varios años antes de la fecha de composición de la comedia calderoniana²⁰. Más aún, un estudio reciente de García Cueto ha arrojado luz sobre las relaciones entre Francesco Albani y la España del Seiscientos, destacando los encargos que el pintor obtuvo antes de 1614, en el marco del prestigio de la escuela boloñesa a ojos de los comitentes españoles²¹.

Estas noticias sobre el trabajo de Albani en la península, así como el término *ante quem* de la composición del *Tocador de Venus* (como decíamos, 1622, año en que entra en la colección del cardenal romano), permiten plantear la posibilidad de que el dramaturgo pudiera haber visto el cuadro (o algún dibujo del mismo) antes de escribir *Mejor está que estaba*, y que este le hubiese inspirado, hasta cierto punto, el retrato sensual, dinámico y detallado que Carlos nos ofrece de Flora.

Efectivamente, la pintura verbal de nuestra comedia parece tener varias afinidades —de forma y de tema— con el *Tocador de Venus* de Albani. En primer lugar, llama la atención la similitud de la disposición figurativa de las dos escenas. En un caso, Venus al centro y en primer plano del cuadro, acomodada en su triclinio-sillón, rodeada por las Gracias y unos amorcillos; en el otro, Flora, rodeada por sus criadas, al centro de la visión del galán y, a partir de cierto momento del relato, *sentada* en su cama. Es curioso constatar que en la copia conservada en el Prado, que el catálogo del museo data 1635-1640, la posición del *putto* a la derecha concuerda con la posición de una de las criadas de Flora, *hincada de rodillas* y que, como el amorcillo de la pintura, se ocupa del calzado de Flora (*Mejor está que estaba*, p. 926). No menos interesante, finalmente, es notar el paralelismo entre el nivel de detalle pictórico con que Albani retrata una escena íntima y cotidiana, como es

adf9-4004-90d4-07e02dd0b578; y el catálogo del Museo del Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062295>.

20. La fecha de composición del lienzo conservado en la Galería italiana —que pertenece a una serie compuesta por cuatro medallones— sigue siendo dudosa. Sin embargo, la fecha de su compra por el cardenal es cierta, por lo que fue ejecutada antes de 1622. La copia del Louvre está fechada 1633, la del Prado 1635-1640. El catálogo digital de la Galería Borghese indica la presencia de otra copia en España del *Tocador de Venus*, de muy buena calidad, firmada por el mismo Albani y que se encontraría en el Colegio de Santamarca de Madrid. Sin embargo, la pintura hoy en día no pertenece a dicha colección. Probablemente fue vendida a principios de los años 40 del siglo xx, junto con otras piezas mitológicas de la colección consideradas inadecuadas para la enseñanza de los alumnos de un colegio católico muy conservador, en el contexto de represión ideológica de los primeros años del franquismo (Rincón García, 2017, pp. 26-27). La referencia de la Galería Borghese derivaría, pues, de una bibliografía muy antigua que no tiene en cuenta tal suceso. Si bien desconocemos la proveniencia de este cuadro perdido, su existencia confirmaría su éxito en la época de Calderón.

21. García Cueto, 2006, p. 201.

la de Venus preparándose y acicalándose por el día, y cuya visión por parte del espectador resulta excepcional y fuera de lo común, y la postura de don Carlos, que, a escondidas y de manera fortuita, logra contemplar a su amada Flora en lo íntimo de su habitación, arreglándose para ir a dormir.

4. CONCLUSIONES

El análisis comparativo que hemos llevado a cabo nos ha permitido revelar una serie de semejanzas significativas entre *Peor está que estaba* y la posterior *Mejor está que estaba*. Si amor e ingenio son los ingredientes esenciales de las dos comedias, según las convenciones del género de capa y espada al que ambas se ciñen, hemos visto que tanto en la primera como en la segunda los personajes más dotados del segundo elemento (el ingenio) son, sin lugar a dudas, las damas. En *Mejor está*, compuesta, a más tardar, a solo un año de distancia de *Peor está*, Calderón recupera motivos y circunstancias, combinándolos a veces con los mismos elementos temáticos, estructurales y métricos, los que varía y mezcla con nuevos elementos. Entre ellos, destaca la descripción efrástica que el galán de *Mejor está* hace de la dama, así como sus importantes consecuencias simbólicas dentro de la trama y el papel anticipador de la unión final de la pareja.

Al mismo tiempo, las conexiones intertextuales entre las dos comedias, evidenciadas a lo largo de estas páginas, refuerzan y justifican la cercanía sugerida por los títulos de las dos obras, como si, de alguna manera, *Mejor está* fuera, si se nos permite la expresión, una especie de *sequel*, que arranca del reciente éxito de *Peor está*²². De forma coherente, el dramaturgo parece extraer de la primera las posibilidades cómicas ya experimentadas para insertarlas e implementarlas (*mutatis mutandis*) en la segunda. Y si en la primera comedia los encuentros entre dama y galán están todos abocados al fracaso, en la segunda las maquinaciones de Flora tienen éxito, y compensan la obligada resignación de Lisarda, logrando, esta vez, un final *mejor de lo que estaba*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta, «*El perro del hortelano* y *La moza de cántaro*: un caso de auto-reescritura lopiana», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 47-57.
- Antonucci, Fausta, «Modalidades de la comedia palatina en la dramaturgia de Calderón: unas calas», *Anuario calderoniano*, 14, 2021, pp. 89-108.

22. Difiero de Neumeister (1989, p. 330), que ha interpretado los paralelismos entre las dos comedias como un intento de la segunda de parodiar la primera. No creo que Calderón en *Mejor está* parodie el género, el autor más bien retoma, incluso de manera evidente, recursos similares, que varía en función de las expectativas de su público y de la finalidad cómica de la obra.

- Antonucci, Fausta, «*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. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, Oviedo, Ediuno - Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2024, pp. 241-255.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico», *Criticón*, 60, 1998, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94, 2017, pp. 693-709.
- Blanco, Mercedes, «El paisaje erótico entre poesía y pintura», *Criticón*, 114, 2012, pp. 101-137.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Mejor está que estaba*, en *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 847-940.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Peor está que estaba*, ed. crítica, introducción y notas de Sara Pezzini, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2024.
- Cruikshank, Don William, *Calderón de la Barca: su carrera secular*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011. Versión original: *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- García Cueto, David, «*Seicento*» boloñés y *Siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2006.
- Iglesias Feijoo, Luis, «"Que hay mujeres tramoyeras": la "matemática perfecta" de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998, pp. 201-236.
- Kroll, Simon, «Los ambiguos juegos del acaso en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 109-121.
- Neumeister, Sebastian, «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 327-338.
- Palacios Espinoza, Romina, «"El huésped mucho gusto da, pero cuando se va": comportamiento interpersonal y espacial en relación con el binomio huésped-secreto en dos comedias calderonianas», *Memoria y civilización. Anuario de Historia*, 19, 2016, pp. 255-269.
- Pezzini, Sara, «Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca», en *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, Oviedo, Ediuno / Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2024, pp. 367-379.

- Pezzini, Sara, «Situación cómica, humor verbal y comicidad escénica en una comedia de capa espada de Calderón (*Peor está que estaba*, 1630)», *Anuario Calderoniano*, 18, 2025 (en prensa).
- Posada, Adolfo R., «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania*, 37, 2020, s. p. <https://journals.openedition.org/e-spania/36222>
- Rincón García, Wifredo (coord.), *Colección Santamarca: esplendor barroco. De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2017.
- Ruiz Soto, Hector, *Apariencia ou l'instant du dévoilement*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, 2024.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1988.
- Wilson, Edward Meryon, «El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura* de don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, 1974, pp. 709-727.