

INTRODUCCIÓN*

1. SOBRE LA DATACIÓN DE LA COMEDIA

Si bien la ambientación de *Peor está que estaba* es contemporánea a Calderón, el texto no contiene ninguna referencia a sucesos históricos que permitan anclarlo a una fecha precisa. Incluida en la *Primera parte* de sus comedias publicada en 1636, la obra fue compuesta unos años antes, según opinión unánime de la crítica. Hilborn (1938, pp. 13-15) la sitúa entre 1629 y 1630, arguyendo razones métricas. Asimismo, los datos extratextuales de que disponemos confirman esta cronología y nos dan algunos indicios sobre el momento de su composición. El primero lo ofrece Cruickshank (2011, p. 188), al señalar un pasaje del entremés *La maestra de gracias* (impreso en 1657 y atribuido a Belmonte Bermúdez), representado en el Carnaval de 1631, en que aparece el título de nuestra comedia, junto con otros cuatro títulos calderonianos, más uno de Pérez de Montalbán:

BEZÓN ¿Qué haremos, señor Bernardo?

BERNARDO Que con su autora se vaya,
que yo, *con quien vengo, vengo*.

BEZÓN *Aún peor está que estaba.*

BERNARDO ¿No ve que *la vida es sueño*?

* 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. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Fausta Antonucci, cuyas lecturas y revisiones mejoraron decisivamente esta edición. Agradezco también a Paula Casariego Castiñeira y a Felipe Joannon Ovalle sus valiosos consejos y aportes.

- BEZÓN Yo pensé que te mostraras
 amigo, amante y leal.
- BERNARDO Entre los suyos se vaya,
 que así tomaré mejor
 de un castigo, dos venganzas.

La referencia al título prueba que *Peor está que estaba* no solo ya se había representado, sino que ya se recordaba, a principio del año 1631, por lo que debía ser anterior.

Para identificar el término *post quem* de la composición de la comedia, en cambio, hay que mencionar la presencia en el texto de una referencia puntual a *La dama duende*, obra que, como es bien sabido, se compone en noviembre de 1629 (Cotarelo y Mori, 2001, p. 144, y Reichenberger, 1999, p. 274), y con la cual nuestra comedia mantiene muchas relaciones intertextuales, sacadas últimamente a la luz por Antonucci (en prensa). Por lo que concierne la relación cronológica entre las dos obras, cabe recordar que, en la primera jornada de *Peor está que estaba*, el gracioso Camacho define a la misteriosa dama tapada de la cual su amo, don César, se está enamorando, es decir, Lisarda, como la digna heredera de doña Ángela, la dama «duende» protagonista de la más célebre entre las comedias cómicas del dramaturgo:

Señor, ¿quién vive ahora?
¿Vive Flérida ausente o la señora
que tapada pretende
tener futura sucesión de duende? (vv. 581-584)

En resumidas cuentas, los datos extratextuales de que disponemos indican que la comedia *Peor está que estaba* fue compuesta no antes de noviembre de 1629, fecha *post quem* de la composición. Por otro lado, su mención en la obra teatral representada en febrero de 1631, sugiere ubicar su composición por lo menos unos meses antes de esta fecha, es decir, en 1630.

2. NOTICIAS SOBRE SU REPRESENTACIÓN

Sobre la fecha de la primera representación de *Peor está que estaba*, en cambio, tenemos indicios solo parcialmente verificables. En efecto, según informaba Cotarelo y Mori (2001, pp. 143-144, n. 3), refiriendo

a su vez noticias proporcionadas por Schmidt, de la comedia existió una suelta, hoy perdida, de propiedad del intelectual alemán Ludwig Tieck¹. Valbuena Briones (1960, p. 314), por su parte, afirmó haber visto con sus ojos esta suelta cuyo interés se debe, en primer lugar, a algunas informaciones referidas en el comienzo y al final. El encabezamiento del impreso indicaba, de hecho, a cierto «Luys Álvarez» como autor de la obra, refiriendo que «Representóla Francisco López». Mientras que, al final, se podía leer la siguiente frase: «acabóse esta comedia por el mes de mayo de 1630, y la representó Josef de Salazar el mismo año» (Reichenberger, 1979, p. 421).

Antes que nada, es preciso preguntarse —como en su momento hizo Valbuena Briones— si el texto que la suelta de Tieck atribuía a «Luys Álvarez» era el mismo que Calderón publicó en 1636. A este propósito, la posición de la crítica parece muy compacta; no obstante, en el siglo XIX, Hartzenbusch, en su edición de la comedia de Calderón, señalaba con palabras de Schack y sin más pruebas que el texto del dramaturgo habría sido una rescritura del de «Luys Álvarez», que a su vez había adaptado un texto titulado *Todo pasa al revés* (Reichenberger, 1979, p. 401). Se trata de una afirmación que no parece respaldada por argumentos concretos y que Cotarelo y Mori incluso ignora en las líneas que dedica a nuestra comedia. Valbuena Briones, por su parte, afirma haber confrontado el texto de la suelta de Tieck con el texto contenido en la *Primera parte* de Calderón. Del cotejo de las dos versiones deduce que el texto de la suelta presentaba algunos cambios, incluso significativos, pero que sustancialmente se trataba del mismo incluido en la *Primera parte* (Valbuena Briones, 1960, pp. 314-315). Su hipótesis, referida por Reichenberger y apoyada por Cruickshank (2011, p. 191), es que la versión de la comedia firmada por Luis Álvarez es posterior a la versión de la *Primera parte*, a la cual la suelta aporta modificaciones con el fin de camuflar un robo editorial. Se trataría, pues, de una edición pirata, hipótesis que explicaría por qué el nombre de Luis Álvarez no se asocia a ningún otro título de comedia.

Volvamos ahora a los otros datos contenidos en la suelta perdida de Tieck para llegar a una hipótesis sobre la fecha de la primera

¹ La suelta entró en la colección propiedad de la Staatsbibliothek de Berlín en los años veinte y se perdió durante la Segunda Guerra Mundial. Ver Reichenberger, 1979, pp. 401-402 y 1981, pp. 674 y 691. Ver nuestro estudio textual para el estado de la cuestión sobre esta suelta perdida.

representación de *Peor está*. Las noticias que tenemos a propósito de Josef de Salazar (come ya hemos recordado, el primer propietario de la comedia, según indicaba la suelta) testimonian que su compañía tuvo muchos compromisos en el corral de la Montería de Sevilla, desde la primavera hasta diciembre de 1630. Si la indicación de la suelta de Tieck fuera cierta, pues, la primera representación de *Peor está que estaba* debió realizarse en este mismo teatro sevillano, en mayo de 1630, referencia temporal que además encaja perfectamente con los datos expuestos arriba a propósito del término *post quem* (noviembre de 1629) y *ante quem* (1630) de su composición. Posteriormente, y siguiendo una vez más las noticias de la suelta, Josef de Salazar debió vender la comedia a Francisco López, empresario que la representó en la Montería de Sevilla a partir de octubre del mismo año, según las noticias disponibles en la base de datos *DICAT*, donde además se registra una intensa y duradera actividad teatral de López, hasta su muerte en 1650.

Finalmente, la base de datos *CATCOM* da noticia de otras dos representaciones madrileñas de la comedia a lo largo del siglo XVII, ambas en espacios particulares: la primera tuvo lugar en el Alcázar de Madrid, el 30 de marzo de 1682, por la Compañía de Simón Aguado, «el Joven»; la otra, fechada el 14 de septiembre de 1690, se realizó en el Salón Dorado del Alcázar por la Compañía de Agustín Manuel de Castilla, apodado «Calancilla».

3. SOBRE EL GÉNERO TEATRAL DE LA COMEDIA

3.1. *Una arquitectura cómica*

Por lo que hemos dicho, es muy probable que *Peor está que estaba* se haya escrito a poca distancia de *La dama duende*. Lo que importa ahora es destacar que, tanto como en esta comedia maestra anterior, también en *Peor está que estaba* Calderón reúne y condensa los rasgos convencionales que conforman el género de capa y espada, dándonos muestra, una vez más, de la soltura con la que, ya en la década de los treinta, se mueve en el universo lúdico y de la perfección que alcanza en la construcción del enredo. Con este intento, a continuación, mediremos la presencia y la relevancia en la comedia de los elementos propios del género, según la conceptualización propuesta por Arellano

(1988) en un ensayo definitivo sobre el sistema de convenciones que circunscriben el repertorio cómico, entre los más fecundos del teatro áureo, en el momento más maduro de su larga trayectoria escénica. A lo largo de nuestras consideraciones sobre el género de la comedia que nos ocupa remitiremos, cuando sea necesario, a la tabla sinóptica propuesta al final de este apartado y a las indicaciones allí anotadas a propósito de la estructura dramática del texto.

Partamos, pues, prestando atención a la gestión del tiempo y del espacio en *Peor está*, comedia en que los sucesos que se van acumulando cubren un arco temporal muy breve y tienen lugar en un espacio dramático bastante homogéneo. Como sugieren los personajes al principio del primer acto (vv. 44-45, vv. 57-58), la acción empieza al alba del primer día, cuando en una de las salas de su palacio el gobernador de la ciudad de Gaeta lee la carta en que un amigo napolitano le implora que lo ayude a buscar a su hija, supuestamente en fuga con un caballero; y termina por la noche del día siguiente, cuando en otra habitación del mismo palacio las dos parejas protagonistas se unen en matrimonio. El primer día de la acción ocupa el primer y el segundo acto, que se concluye con una escena nocturna (II.3), mientras el tercer acto empieza por la mañana temprano (III.1, ver vv. 1896-1899) y termina con otra escena nocturna (III.3)².

Cabe subrayar, además, que la acción de *Peor está* se sitúa en tres lugares de la misma ciudad y que, dentro de este espacio urbano, privilegia especialmente uno de ellos, el palacio del gobernador de Gaeta, donde se desarrollan 5 de las 8 macrosecuencias en las que hemos segmentado el texto. Cerca de este lugar, se encuentra la quinta con su jardín, lugar que alberga una de las macrosecuencias del primer acto (I. 2). Allí se esconde don César, galán, y, sobre todo, allí acude la hija del gobernador, Lisarda, para encontrar al caballero a escondidas de su padre. El tercer y último espacio dramático (II. 2, III. 2) es la prisión en que el gobernador, complaciendo la petición de su amigo, recluye a César.

Ahora bien, el desarrollo rápido (dos días enteros) y la homogeneidad espacial que hemos observado (preponderancia de un único espacio dramático) en el enredo de *Peor está*, constituyen, como advierte Arellano, un rasgo característico de la comedia de capa y espa-

² Ver v. 2440, en el que don César indica que la segunda y última cita con Lisarda tendrá lugar de noche.

da, subgénero que tiene la tendencia a estructurarse a través del recurso a las unidades de tiempo y espacio. Esta uniformidad, de hecho, suele regir la laberíntica y «artificial» arquitectura típica de este tipo de comedias y, lo que es muy importante, colabora a infundirles su característica inverosimilitud, en la medida en que hace converger un sinfín de sucesos en un espacio y tiempo bien limitados. Es este tipo de inverosimilitud, por lo demás, lo que genera el efecto de sorpresa necesario para lograr el fundamental objetivo lúdico al que aspira la comedia³.

Desde luego, también encontraremos en *Peor está* un enredo saturado de equívocos, lances y peripecias divertidas, ingredientes temáticos esenciales del subgénero cómico al que la comedia quiere ceñirse. Se pueden observar, además, muchísimos «juegos de azar» —en palabras de Kroll (2017)— que dan cuenta de la comicidad inverosímil a que acabamos de aludir. Baste pensar en los acontecimientos que se suceden en el primer acto: mientras el gobernador se lanza en la búsqueda de la hija de su amigo, Flérida, esta llega a su casa pidiendo la protección de su hija, Lisarda, que la acoge sin que el padre lo sepa; y en el mismo momento en que el gobernador encuentra a don César en su escondite, su hija Lisarda está con él. Lisarda, sin embargo, está tapada, y por tanto el padre no puede reconocerla; puesto que está con César, el gobernador piensa que es Flérida, y se la lleva a su casa. Para colmo de coincidencias, el caballero al que Lisarda suele visitar en la quinta, y del que se está enamorando, es don César, el amante de Flérida, de la cual este se había alejado por celos. A todo eso, para cerrar el círculo y presentar a las dos parejas protagonistas, llega a la casa del gobernador don Juan, el prometido de Lisarda que, como si no bastara, es el fraterno amigo de César. Es la «matemática perfecta» de la comedia calderoniana, según la formulación de Iglesias Feijoo (1998), que se despliega desde el inicio de la intriga.

¿Cómo perpetúa y encaja el dramaturgo esta serie de puntuales coincidencias e identificaciones equívocas, típicas del género de capa y espada, hasta el desenlace de la comedia? Cabe decir que los recursos empleados a lo largo de *Peor está* ofrecen un abanico, si no exhaustivo, por lo menos muy nutrido de las herramientas a disposición del autor

³ El adjetivo «artificial», referido a la estructura de nuestra comedia, lo tomamos de Neumeister, 1989. Sobre el objetivo lúdico de la comedia, ver Arellano, 1988, pp. 32-33 y p. 36.

cómico: desde el motivo, tan recurrente en el repertorio de capa y espada, de la mujer tapada, en este caso Lisarda, que esconde su cara a César y a su mismo padre, pasando por el recurso, también tópico del género, de los nombres falsos (César se presenta a Lisarda con el nombre de Fabio, Flérida con el de Laura). A este propósito, cabe recordar, siguiendo al mismo Kroll, la frecuencia en *Peor está* del empleo de la «referencia polivalente», es decir, la elección, exhibida por algunos personajes en momentos clave del enredo, de sintagmas indeterminados que contribuyen a generar la confusión de identidades sobre la que se construye la intriga (Kroll, 2017, pp. 113-114). Piénsese, por ejemplo, en la carta inicial, en la que el padre de Flérida, en lugar de referirse a su hija empleando el nombre propio, utiliza un genérico «hija mía», omitiendo así un dato que contribuye de manera esencial a crear «las confusiones» (término muy frecuente a lo largo del texto) y los malentendidos de los cuales el gobernador será víctima a lo largo de la comedia.

Más en general, se trata de recursos que el dramaturgo tiene a disposición para infundir dinamismo y suspenso al enredo, cuya complicación, citando a Arellano (1988, p. 38), es «el objetivo» en este género de textos. Asimismo, para guiar al público a lo largo de este complicado entramado y para ofrecerle oportunamente las informaciones necesarias para disfrutarlo, el dramaturgo recurre con frecuencia a la fórmula de la recapitulación de los sucesos que se acumulan a lo largo de la comedia (Arellano, 1988, p. 33). En nuestro texto hay varios pasajes de este tipo. En dos momentos en del segundo acto, por ejemplo, los personajes ponderan los acontecimientos sucedidos en el primero, ofreciendo perspectivas distintas y complementarias de los hechos. Al inicio de la segunda jornada (II.1), Nise, la criada de Lisarda, invita a su ama a recapitular lo que le ha pasado anteriormente:

NISE. Pues ¿qué tramoyas son estas?
 ¿Tú, presa en tu misma casa?
 ¿Tú, alcaldesa de ti mesma?
 Declárame este suceso,
 que estoy por saberlo muerta (vv. 963-967).

En la escena siguiente (II.2), desde la prisión donde está recluso su amo, el gracioso Camacho, con el tono prosaico y desencantado que corresponde a su personaje, ofrece su versión alternativa, juzgando duramente la actitud de la misteriosa tapada, es decir, de Lisarda,

culpable de haberlos «entregado a la justicia» (v. 1315). Luego será el turno de César (vv. 1335-1347), cuyas conjeturas desempeñan esta misma «función ponderativa» (Arellano, 1988, p. 34). Por último, al principio del tercer acto, don Juan, todavía muy turbado por haber encontrado la noche anterior a su amigo César en la casa de su prometida Lisarda, volverá en su parlamento sobre los sucesos ocurridos la noche anterior (vv. 1896-1916).

Cabe recordar que una importante consecuencia de estos momentos con función de resumen es que la acción dramática se detiene, contribuyendo de este modo a reforzar el efecto de inverosimilitud del enredo típico del subgénero, lo que nos lleva a no perder de vista su finalidad esencialmente lúdica.

3.2. *Comicidad y personajes*

3.2.1. Los galanes

La comicidad de la comedia de capa y espada —y *Peor está* no es una excepción— descansa, en primer lugar, en un llamado implícito dirigido al público, al que se propone lúdicamente que intente desambiguar y adivinar las identidades de los personajes. Asimismo, conforme avanza el enredo, el efecto cómico que surge se debe al retraso cognitivo de los personajes respecto al espectador, en lo que se refiere a la trama de los equívocos. Pensemos, por ejemplo, en un diálogo del tercer acto (III. 3. b), en el cual don Juan, después de haber visto a Flérida, felicita a don César por la hermosura de su amada, sin saber que la mujer que ha visitado su amigo es, en realidad, su prometida, es decir, Lisarda, cuya superioridad defiende a continuación con una serie de metáforas preciosas e hiperbólicas. Tampoco César lo sabe, a diferencia del público que, a estas alturas del enredo, ya está informado de todo. En suma, los dos amigos terminan por alabar a la misma mujer, en uno de los intercambios más divertidos de la comedia:

DON JUAN [...]

 Bella es la presa vuestra.

CÉSAR

¿No es muy bella?

DON JUAN Sí, mas junto a Lisarda
 es junto al día una tiniebla obscura,
 es una nube parda
 junto al sol; es un mar de la hermosura:
 ninguna se le atreve,
 que como arroyos fáciles los bebe (vv. 2370-2376).

Esta brecha cognitiva da un tono ridículo a los personajes que suscita la risa del espectador, según una relación inversamente proporcional: a menor información, mayor efecto cómico. De ahí que, como ha observado Arellano (1998), la responsabilidad de la comicidad en el subgénero de capa y espada no recaiga exclusivamente en la figura del donaire, en nuestro caso en el gracioso Camacho, sino que se distribuya en el resto de los personajes, aun siendo nobles.

En efecto, todos los personajes de *Peor está* colaboran en la comicidad de la obra. En primer lugar, los galanes, don Juan y don César, a los que, como hemos anticipado, el dramaturgo atribuye una función cómica en varios momentos del enredo. El papel risible de don Juan se debe, más en general, a su ignorancia respecto a la postura de su prometida, quien se desvive por romper el compromiso matrimonial organizado por el padre. En este sentido, don Juan es un personaje caracterizado por una ridiculez constante que ni siquiera el desenlace procura remediar. Pensemos, por ejemplo, en el primer encuentro con Lisarda (II.1. c), en el que el galán dirige a su prometida todo tipo de cumplidos preciosos. El público ya sabe que a la dama le interesa otro hombre, y puede por tanto apreciar las irónicas alusiones mitológicas que emparentan a don Juan con Marte (puesto que viene de la guerra), mientras Venus-Lisarda tiene los ojos puestos en su Adonis-don César (vv. 1224-1231). El mismo efecto ridículo se advierte en la última escena de la comedia cuando, para ayudar a don César, don Juan acepta recibir en su propio cuarto a la misteriosa dama de su amigo. Para su gran sorpresa se topa allí con Lisarda, quien se juega su última carta acusando a su prometido de traicionarla con otra mujer, o sea Flérida, en una escena en que la comicidad se construye una vez más a expensas del galán.

En cuanto a don César, su comicidad se debe, en cambio, a las frecuentes trasgresiones de los valores caballerescos a los que debería atenerse. No solo ha abandonado a su primera dama, Flérida, como le reprocha derechamente Camacho (vv. 600-604), sino que a la primera ocasión de peligro en que se encuentra Lisarda, preferiría morirse