

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

A N N A L I

SEZIONE ROMANZA

LIV, 1



L'ORIENTALE EDITRICE

NAPOLI 2012

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare

Condirettori: Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

Comitato di redazione: Giuseppina Buono, Elena Candela, Maria Luisa Cusati, Valeria De Gregorio, Paola Gorla,

Gerardo Grossi, Augusto Guarino, Rosalba Guerini, Rita Librandi, Salvatore Luongo, Vittorio Marmo

Segretario: Giovannella Fusco Girard - Segretario aggiunto: Jana Altmanova

LIV, 1

Gennaio 2012

ARTICOLI:

- Pierre Masson, *Tuer ou être tué. De l'art d'être un héros dans la littérature française* pag. 9
Jesús Cañas Murillo, *Notas sobre la censura de representación en el teatro público español de la época barroca* 21
Roberto Mondola, *Note sull'anonima traduzione castigliana cinquecentesca del Purgatorio dantesco* 63

CONTRIBUTI:

- Ismael López Martín, *El baile de El corcovado: un ejercicio literario* 85
Laura Rodríguez Fernández, *La erupción del Vesubio de 1631: Libros en español editados en Nápoles* 97
Germana Volpe, *El sufrimiento premiado de Juan Pérez de Montalbán: un inconsueto 'caso de honra'* 123

NOTE:

- Ilaria Resta, *Disfraces y mecanismos de ocultación en la dramaturgia aurisecular* 135

RECENSIONI:

- Juan Antonio Garrido Ardila, *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 490 (Augusto Guarino) 153
Giovanni Dotoli, *Jardin d'Italie*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 320 (Carolina Diglio) 157
Pascale Lismonde, *Le goût de Naples*, Paris, Mercure de France, 2003, pp. 127 (Carolina Diglio) 159
Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, nrf, 2011, pp. 415 (Giovannella Fusco Girard) 161
Pétrarque, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy, accompagnés de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel*, Paris, Galilée, 2011, pp. 79 (Giovannella Fusco Girard) 165
Dario Cecchetti e Michele Mastroianni (a cura di), *La rappresentazione della madre nella letteratura francese del Novecento*, “Studi Francesi”, Rivista Quadrimestrale fondata da Franco Simone, 165, anno LV, Fascicolo III, Settembre-Dicembre 2011, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2011, pp. 480-704 (Giovannella Fusco Girard) 167
Frédéric Tinguely, *Le fakir et le Taj Mahal. L'Inde au prisme des voyageurs français du XVII^e siècle*, Genève, La Baconnière Arts, 2011, pp. 54 (Giovannella Fusco Girard) 172
Giovanni Dotoli, *Dictionnaire des citations de mon cœur – Alphabet poétique*, Paris, Alain Baudry et C^{ie}, 2008, pp. 181 (Maria Giovanna Petrillo) 176
Angela Kershaw, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, New York-London, Routledge, 2010, pp. 233 (Sarah Pinto) 178
Nénonon Noël Ndjékéry, *Mosso*, Gollion, Suisse, Infolio éditions, 2011 (Lorenza Russo) 183
Tahar Ben Jelloun, *Jean Genet, menteur sublime*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 205 (Serena Verola) 187
Tahar Ben Jelloun, *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 107 (Serena Verola) 191
Juan Andrés, *Lettere familiari, Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento*, III, IV e V volume, Introduzione, traduzione e note a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2010-2011 (Rosalina Nigro) 194
Maria de las Nieves Múñiz Múñiz e Jordi Gracia (a cura di), *Italia/Spagna Cultura e ideologia dal 1939 alla Transizione*, Roma, Bulzoni, 2011 (Luca Cerullo) 197
Marina Mayoral, *Deseos*, Madrid, Alfaguara, 2011 (Valeria Cavazzino) 200

ILARIA RESTA

DISFRACES Y MECANISMOS DE OCULTACIÓN
EN LA DRAMATURGIA AURISECULAR

A propósito del volumen *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, M. L. Lobato (ed.), Madrid, Visor, 2011.

Los juegos de identidad representan sin duda uno de los recursos más empleados en el teatro español del Siglo de Oro, por su capacidad de poner en marcha dinámicas dramáticas efectistas. El disfraz, los enmascaramientos, constituyen una fuente primordial del enredo, siendo motivo de equívocos, intercambios identitarios y confusiones que permiten enmarañar la intriga. Juegos de identidad que no pocas veces se asocian a la presencia de embozados y tapadas y que, en alguna que otra ocasión, se relacionan con el uso de antifaces, máscaras, mascarillas y carátulas, retomando una costumbre ensayada desde antiguo en el teatro clásico griego y latino, para llegar a la más cercana –temporal y tipológicamente– *commedia dell'arte* italiana.

A pesar de la reconocida importancia de dichos mecanismos, en la actualidad existen pocos trabajos dedicados al argumento. En concreto, la labor crítica se había detenido más bien en el análisis y estudio de la carátula como elemento puramente anexo al vestuario, a partir de los datos procedentes de los hatos de comediantes, de bienes de tenderos relacionados con las compañías de actores, así como de las relaciones oficiales de fiestas cortesanas. Se trata fundamentalmente de estudios *ab extra*, según los define María Luisa Lobato, que si por un lado resultan imprescindibles por inferir informaciones acerca de las tipologías y los mecanismos de las fiestas y espectáculos teatrales y parateatrales barrocos, por otro no agregan mucho acerca de las características y, sobre todo, la funcionalidad de estos artefactos en la comedia. Tal es el caso de los trabajos de

Esquermo, Shergold y Varey, Fernández Martín, Agulló y Cobo, García García y Ferrer Valls¹.

Existe también una serie de enjundiosos artículos y estudios relacionados de manera específica con los mecanismos del disfraz y la ocultación de la identidad en la comedia áurea. Baste recordar, a modo de ejemplo, los de Marín, Oleza, Díez Borque y Carrascón para Lope; Lobato para Calderón; Navarro Durán, Julio y González Cañal para Rojas Zorrilla². Sin contar con otras publicaciones

¹ Vicenta Esquermo, “Indumentaria con que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, cuaderno CCXV, 1978, pp. 447-554; Shergold, N. D. y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982; Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglo XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988; Mercedes Agulló y Cobo, “‘Cornejos’ y ‘Peris’ en el Madrid de los Siglos de Oro (alquileres de trajes para representaciones teatrales)”, en Andrés Peláez Martín (ed.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de Cultura, 1992, pp. 181-200; Bernardo García García, “El alquiler de hatos de comedias y danzas en Madrid a principios del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 10, 1989, pp. 43-64; “El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos”, en *Congreso Internacional La burguesía española en la Edad Moderna (Madrid y Soria, 16-18 diciembre 1991)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-V Centenario del Tratado de Tordesillas-Fundación Duque de Soria, 1996, vol. II, pp. 695-708; “Los hatos de actores y compañías”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 165-190; Teresa Ferrer Valls, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 63-84.

² Castillo Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, Toronto, University of Toronto Press, 1958; Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308; José María Díez Borque, “Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 1988, pp. 61-81; Guillermo Carrascón, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope”, *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 121-136; María Luisa Lobato, “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 3, 2009, pp. 241-255; Rosa Navarro Durán, “Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 155-171; Teresa Julio, “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de*

centradas en específicos y reiterados mecanismos de trueque y cambio de identidad en el teatro del Siglo de Oro, tales como el disfraz varonil y mujeril con los trabajos pioneros de Bravo Villasante y Canavaggio³, o bien el motivo del rebajamiento social del protagonista disfrazado que disimula o ignora su real condición, según se puede ver en los estudios de Salomón, Antonucci, Profeti, Eiroa, Arata y Trambaioli⁴.

En resumidas cuentas, no existe una monografía centrada de manera sistemática en el recurso del disfraz, y en lo específico de la máscara, como componente base del enredo en las piezas áureas que anteceda al presente volumen coordinado por Lobato. De ahí que esta miscelánea se pueda considerar un provechoso punto de partida en el campo del teatro español del seiscientos, alumbrando zonas opacas y recorriendo caminos todavía poco conocidos. Se trata

las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 237-253; Rafael González Cañal, "Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 15, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 171-191.

³ Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglo XVI y XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; Jean Canavaggio, "Los disfrazados de mujer en la comedia", en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 201-213.

⁴ Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 56-66; Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, RILCE, LESO, 1995; María Grazia Profeti, "I viaggi di un principe giardiniere", en María José de Lancastre, Silvano Peloso, Ugo Serán y Roberto Antonello (eds.), *E vós, tágides minhas: miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999, pp. 523-540; Sofía Eiroa, "Los villanos fingidos en Tirso de Molina: técnicas dramáticas y su representación", en Felipe B. Pedraza Giménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 10-12 de julio de 2001)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 241-244; Stefano Arata, "El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro", en Fausta Antonucci, Laura Arata y María Del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189; Marcella Trambaioli, "El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca: entre hortelano de amor, máscara rústica y alter ego dramático", en prensa en *Revista de Filología Española*.

de una visión crítica cuyo objetivo se enmarca en una óptica de definición tipológica de la máscara y su funcionalidad en los mecanismos de la *fictio* áurea. Una visión cuyo foco no se reduce a la carátula en sí, sino que apunta a una perspectiva de envergadura más amplia, examinando un abanico de variantes del juego identitario en la práctica dramatúrgica aurisecular.

En lo específico, el libro recoge el trabajo de treinta investigadores, algunos pertenecientes al grupo Proteo, además de otros especialistas de teatro del Siglo de Oro procedentes de universidades europeas y americanas, cuyo resultado final representa una sugestiva perspectiva del mundo del enmascaramiento y de la ocultación de la personalidad en el teatro español. Lo que se presenta al lector es una reflexión en torno a la identidad fingida, a sus múltiples facetas –enmascaramiento físico e interpretativo, ocultación– y funcionalidades dentro de la obra dramática. El interés por parte de estos expertos no reside exclusivamente en una mera identificación de la presencia del ‘rostro’ y sus variantes en términos de recursos escénicos o de vestuario aptos para el encubrimiento de la personalidad. Su propósito, de hecho, se enmarca en un intento de reflexión puntual alrededor de la función de la ocultación identitaria tras el disfraz y su relación con el(los) momento(s) del acto teatral en que aparece y con la tipología de personajes involucrados.

El volumen se divide en nueve apartados: en muchos casos se trata de estudios de enfoque global relacionados con el análisis de la presencia de máscaras y disfraces en la fiesta dramática y su significado desde un punto de vista tanto diegético como extradiegético. Por otra parte, cabe señalar una cuantiosa presencia de trabajos que examinan los efectos del antifaz y del intercambio u ocultamiento de la personalidad asumiendo una perspectiva crítica intra o intertextual con respecto a un determinado autor.

De los treinta ensayos que componen el volumen, dos ahondan la temática del disfraz desde una óptica no sólo interna, sino también externa al espacio dramático, apuntando a su presencia a partir de un análisis de los documentos relacionados con la actividad teatral áurea. En línea con unos trabajos anteriores⁵, Bernardo García García,

⁵ Ver nota 1.

en el ensayo “Máscaras en el vestuario de representación (1561-1606). Hatos de comediantes, contratación de fiestas y alquiler de accesorios”, centra su análisis en las tipologías de máscaras y otros accesorios funcionales al disfraz o al enmascaramiento presentes en el inventario de hatos de comediantes, entre los que cita el del autor de comedias Gaspar de Oropesa y su viuda Inés de Bustamante. No detecta sólo la presencia de máscaras, sino también de cabelleras, barbas, además de toda una serie de complementos de vestuario descritos en detalle, peculiares para la caracterización y codificación de determinados personajes: «los sayos y caperuzas de bobos, los sayos y pellicos de pastores confeccionados con pieles de cordero o de lobo, una saya de bayeta con sombras blancas para hacer la desvergonzada, vestidos verdes de salvajes, [...]» (p. 40). Lo que se evidencia es el incremento de tales accesorios a partir de la segunda mitad del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, y su incorporación tanto en la fiesta teatral –comedias, autos, entremeses– como en los espectáculos parateatrales, tales como danzas y saraos. Se relaciona temáticamente con este estudio el de María Luisa Lobato, titulado “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón”⁶. Mientras que en la segunda parte del artículo trata de aclarar la significación del uso de la máscara en las comedias de Calderón en las que mayor es su incidencia –y que, según se verá, constituye una valiosa base bibliográfica para diferentes estudios aquí recogidos–, en la primera introduce un estudio afín al de García García. Expone un análisis de los artefactos usados en las representaciones teatrales del siglo XVII a partir de las noticias extraídas de documentación de comediantes, inventarios de bienes de tenderos que alquilaban hatos a las compañías, inventarios de bienes de casas nobles y de libros de cuentas de palacio, así como de relaciones de fiestas u otras celebraciones y escritos de embajadores extranjeros en la corte de los Austrias. Unos datos que permiten apreciar la vasta presencia de este recurso en la fiesta teatral barroca y que consiguen dar un paso adelante con respecto a los estudios de la práctica escénica en el Siglo de Oro.

⁶ El trabajo de Lobato ya había sido reproducido en 2009 en la revista digital *Teatro de palabras*. Ver nota 1.

Pasando a los estudios *ab intra*, que tratan el sentido y funcionalidad de la máscara y el disfraz tomando como punto de partida el análisis de las comedias mismas, en “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia”, José María Díez Borque se ocupa de examinar el impacto del embozamiento apuntando a la recepción, y considerándolo tanto a la luz de sus implicaciones metafísicas, como desde el punto de vista meramente mercantil, es decir de estrategia estudiada para que la comedia tuviera éxito. Contando con una bibliografía relativa a otros trabajos suyos⁷ y de otros especialistas que se han ocupado del teatro barroco como ‘industria de la diversión’ –Orozco, Vitse⁸–, Díez Borque identifica el disfraz como uno de esos «mecanismos de construcción para la recepción» (p. 23). El ocultamiento de la personalidad en las piezas permite el desarrollo de un juego metateatral, involucrando directamente al público en el momento en que el actor-personaje embozado solicita su participación para compartir un nivel de información superior al de otros personajes. Un juego que recoge una evidente alusión al desengaño barroco, fruto de un choque entre realidad y apariencia. Asimismo, evidencia las potencialidades del disfraz y sus variantes como motor de repetidos mecanismos de estímulo-respuesta que satisfagan las expectativas del receptor. La segunda parte de su ensayo, en cambio, se centra en los mecanismos de ocultación de la personalidad en Lope, para el que retoma la distinción operativa entre las dos distintas variantes del disfraz lopiano: una intencional, con un cambio voluntariamente perseguido por el sujeto, y otra no intencional. Una clasificación que representa la base para otros ensayos del volumen, como el de María Teresa Cattaneo, titulado “El cambio de identidad en el juego teatral de Lope”, en el que la hispanista italiana identifica el uso del disfraz por decisión estratégica del personaje en obras como *Laura perseguida*, *La venganza venturosa*, *La vengadora de las mujeres*, *La prueba de los ingenios*,

⁷ María José Díez Borque, “Lope y sus públicos: estrategias para el éxito”, en Enrique J. Duarte y Carlos Mata (eds.), *El “Arte Nuevo” de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: Teoría y Práctica*, RILCE, 27, 1, 2011, pp. 35-54.

⁸ Emilio Orozco, *¿Qué es el “arte nuevo” de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad, 1978; Marc Vitse, “El teatro en el siglo XVII”, en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984.

La ocasión perdida. Asimismo subraya otro aspecto singular del enmascaramiento que consiste en un ‘aligeramiento’ de los códigos y normas sociales: es un toque de transgresión dentro del rígido sistema de normas fijadas que, por otra parte, nunca se ponen en tela de juicio.

El mismo aspecto de la transgresión conseguida mediante el juego de confusión identitaria lo analiza Delia Gavela en “Obras hacen linaje o la fuerza de la sangre: identidades ocultas en la producción lopesca”. Sin despegarse de la distinción operativa de Díez Borque, Gavela se centra en el ocultamiento de identidad en el teatro de Lope como elemento de dignificación del protagonista. En especial, tratando piezas como *El domine Lucas*, *Quien ama no haga fieros*, *De cuándo acá nos vino*, en que los personajes son partícipes del engaño para lograr un determinado objetivo –el amor de la dama– Gavela detecta una semi-ruptura de ciertos códigos de honor por parte de actantes que hacen trampas y engañan para conseguir sus objetivos. Sin embargo, lo que subraya es la habilidad del dramaturgo por introducir argumentos dignificadores –ingenio, constancia, esfuerzo y, sobre todo, el móvil del amor– que limpian la imagen del protagonista asegurándole el amor de la dama y el ascenso social.

La comedia *El domine Lucas* también es objeto de análisis por parte de Roberta Alviti en el artículo “*El domine Lucas*: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega”. Alviti, contando con una base bibliográfica marcada por los estudios de Weber de Kurlat, Oleza, Presotto y Carrascón⁹, subraya cómo la alteración de la identidad por parte del galán concierne al intento de conseguir a la dama. Asimismo, tal como Gavela, reconoce en el disfraz un válido recurso para la violación momentánea –pero siempre justificable– de los códigos de honor a la que apela el protagonista para lograr su propósito.

Otro enjundioso ejemplo de enmascaramiento que posibilita una chispa de libertad en las comedias tempranas de Lope se puede

⁹ Frida Weber de Kurlat, “Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la ‘comedia urbana’), *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-138; Marco Presotto, “Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia sobre el primer Lope de Vega”, *Annali di Ca’ Foscari*, 34, 1995, pp. 365-383. Para Oleza y Carrascón ver nota 2.

reconocer en la pieza *La viuda valenciana*, que forma parte del *corpus* analizado por Debora Vaccari en el artículo “*Máscara fue mi locura,/ mis mudanzas acabé: las máscaras en el teatro del primer Lope*”. Vaccari profundiza la funcionalidad de la máscara en la intriga y, en particular, denota que es en *La viuda valenciana* «donde Lope pone la máscara en el centro de la intriga» (p. 200), permitiendo explorar «los límites entre lo admitido y lo vedado socialmente» (p. 200). Además, a diferencia de los demás ensayos relacionados con el disfraz en Lope, Vaccari es la única que se ocupa de detectar la presencia de máscaras o carátulas en su teatro. En concreto, lo que señala es, una vez más, el marco de libertad que rodea el mundo del enmascaramiento y de las fiestas-mascaradas que convierten el espacio escénico en un espacio caótico, confiriéndole un «clima de libertad y anarquía» (p. 205) que atenta contra las normas sociales.

Las mismas características identificadas por los especialistas hasta aquí mencionados con respecto al recurso del disfraz en el taller lopiano se pueden reconocer en otro dramaturgo, seguidor de su escuela, como Antonio Mira de Amescua. En lo específico, María del Valle Ojeda Calvo en el estudio “Juegos de identidad de un loco de capirote: don Sancho de Aragón en *Bueno es callar* de Antonio Mira de Amescua” analiza unos cuantos motivos relacionados con el trueque de identidad que se pueden asimilar a los ya detectados en el Fénix. El amor como argumento para justificar el juego identitario y el disfraz –en el caso específico se trata de un disfraz de loco– vinculado a la posibilidad de franquear los límites del honor y «transgredir convencionalismos» (p. 519) parecen representar el común denominador entre los dos autores.

El tan explotado tema lopesco del disfraz varonil, someramente tratado en este volumen por Díez Borque y Cattaneo, representa el foco del estudio de Guillermo Serés, “La virgo bellatrix y sus disfraces masculinos en *La varona castellana* de Lope”. Se trata de una reflexión acerca de las posibilidades ofrecidas a la dama por el disfraz, en la que el especialista sigue las huellas de Bravo Villasante¹⁰. El enmascaramiento de la protagonista no representa sólo un recurso de funcionalidad en la acción, sino que implica a la

¹⁰ Ver nota 3.

vez una forma de enajenación para el personaje femenino: es lo que le permite salir fuera de sí traspasando, entre otras, las fronteras del honor y de la misoginia. En definitiva, el tratamiento del disfraz en este caso concreto conlleva a la configuración modélica de una mujer asilvestrada –cuyas hazañas el Fénix llega a comparar a las del Cid Campeador–, además de resultar exento de cualquier intento de ridiculización de la dama. Por otra parte, el caso opuesto y vinculado al disfraz mujeril, viene a ser examinado por Alba Urban en “Juegos de identidad en comedias de autoría femenina: galanes con disfraz mujeril”, mediante el análisis de la pieza *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo. Retomando los estudios de Ferrer Valls y Canavaggio¹¹, Urban detecta la presencia de juegos de identidad que conciernen el ocultamiento de la sexualidad del varón y que se presentan bajo la doble vertiente operativa identificada por Canavaggio: cómica –como mero juego lúdico tal como aparece en el caso de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez– y argumental, como parte de la trama y desvinculada de la dimensión festiva en *El muerto disimulado*.

La *Tragicomedia* de Feliciano Enríquez también se incluye en el estudio de María Reina Ruiz, “Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón”. Las consideraciones semióticas de Pavis¹² representan el punto de partida para que Reina Ruiz demuestre cómo la máscara –entendida como signo no lingüístico– adquiere significación exclusivamente dentro de la práctica escénica, mediante la «interacción con otros signos comunicativos: gesto, disfraz, voz, movimiento corporal, etc.» (p. 360). Reina Ruiz selecciona la obra ya mencionada de Feliciano Enríquez, el entremés anónimo *Los negros de Santo Tomé* y la comedia de Calderón *Las manos blancas no ofenden* como modélicas para demostrar la interconexión de signos

¹¹ Teresa Ferrer Valls, “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en Mercedes de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco. Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*, Sevilla, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32. Para Canavaggio ver nota 3.

¹² Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando de Toro (trad.), Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.

en la práctica de la *fictio* y su complejidad y diversificación a la hora de revelarlos. A este propósito, a través de sus reflexiones, la autora subraya la diferente relación entre máscaras y demás signos comunicativos –lingüísticos y no lingüísticos– en las obras escogidas. Nos parece una valiosa perspectiva semiótica acerca del recurso de la carátula en el teatro áureo que recalca la importancia y supremacía de la puesta en escena para una más correcta y completa inferencia del texto.

No sólo de máscaras y disfraces *stricto sensu* tratan los ensayos recolectados en la presente miscelánea, sino también de máscaras simbólicas, como la del padre en Tirso de Molina, objeto de análisis en el artículo de Naima Lamari, “De las máscaras paternas en el teatro de Tirso de Molina”. Además de matizar la singularidad del cambio de identidad en el personaje paterno, Lamari reconoce una discrepancia de uso y significado de la estrategia en las dos piezas estudiadas: *El honroso atrevimiento* y *Marta la piadosa*. Se trata de una metamorfosis identitaria, física y simbólica a la vez por parte del protagonista en la primera comedia; mientras que afecta de manera exclusiva al ámbito simbólico en la segunda. Una diferenciación que atañe asimismo a la función que cobra el trueque. De hecho, en el primer caso los continuos cambios de identidad por parte del protagonista no conllevan un rebajamiento de la gravedad tipológica del barba. En *Marta la piadosa*, en cambio, el mercedario maneja la máscara simbólica con un objetivo opuesto, «mediante estrategias de ridiculización» que reducen el padre «a una máscara, un fante» (p. 292).

Francisco Domínguez Matito, en “El motivo del conflicto de identidades en la conformación del personaje grotesco”, se adentra en el análisis de caracteres que resultan caricaturescos por ser pacientes de juegos identitarios. En particular, analiza dos comedias moretianas, *Lo que puede la aprehensión* y *De fuera vendrá*, junto a *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina y *La fuerza del natural* de Cádiz y Moreto, como manifiesto de una estrategia dramática común a diferentes dramaturgos y que consiste en la transmutación de identidades para desvelar lo grotesco de ciertas figuras. Este ensayo, según revela el mismo autor, se puede estimar como el primer boceto de un estudio crítico más amplio alrededor del conflicto identitario como elemento revelador de figuras grotescas en el teatro áureo. A

este propósito, la lista de obras que Matito menciona al final de su estudio representa una válida propuesta para una investigación posterior y más completa del asunto.

El trabajo de Abraham Madroñal, “En los orígenes de la máscara de Juan Rana (de la flema de Pero Hernández a la de Cosme Pérez)” es el único caso de aproximación a las máscaras en el teatro breve áureo dentro del volumen que nos ocupa. Es un estudio de peculiar importancia y originalidad relacionado con las fuentes en las que se inspira el personaje interpretado por Cosme Pérez. De hecho, Madroñal añade otra pieza al rompecabezas de las posibles influencias ya detectadas por la crítica¹³, reconociendo en la consuetudinaria actitud flemática de Juan Rana una estrecha parentela con la flema que caracteriza a Pero Hernández, actor cómico y protagonista de entremeses.

Los estudios de Maria Rosa Álvarez Sellers, “Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: *Don Duardos* de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina”, y de Marcella Trambaioli, “Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática”, se centran ambos en el análisis de uno de los disfraces más explotados en el panorama teatral de la Edad de Oro. Se trata de la ‘máscara’ del jardinero u hortelano fingido, con la que las dos investigadoras van a aumentar la escasa aunque valiosa bibliografía relativa al asunto¹⁴. En detalle, los dos trabajos enmarcan el tema del noble disfrazado de hortelano en la primera generación de dramaturgos áureos en el ensayo de Álvarez Sellers, y en la segunda en el de Trambaioli. Una perspectiva que permite al lector tener una imagen más clara y completa del diferente uso y función teatral. Álvarez Sellers analiza la forma en que el rebajamiento social voluntario por parte del galán noble en *Don Duardos* de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar*

¹³ Hannah Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965; Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971; Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995; Francisco José Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

¹⁴ Ver nota 4.

de Tirso de Molina produce una diferenciación en su desarrollo dramático. A pesar del reconocimiento por parte de la crítica anterior de los elementos de afinidad entre las dos obras de Vélez y Vicente¹⁵, resulta novedosa esta interpretación, a raíz de que la autora detecta similitudes en la intriga de las piezas de Vicente y de Tirso: «Don Duardos vicentino y Amón siguen trayectorias paralelas pero enfrentadas, pues una misma estrategia con un idéntico fin desembocará en el desenlace de una comedia o de una tragedia» (p. 263). Por su parte, Trambaioli se profundiza en los elementos de diferenciación del personaje del jardinero fingido tomando como corpus de referencia dos obras de Calderón –*La señora y la criada* y *La fiera, el rayo y la piedra*–, una de Moreto –*Hasta el fin nadie es dichoso*–, una de Solís –*El alcázar del secreto*– y *Pasión vencida de afecto* de Diamante. Lo que sobresale es el asentamiento de una nueva funcionalidad del recurso en el mecanismo escénico de la segunda generación de dramaturgos con respecto al modelo ya explotado por Lope y sus seguidores. Estamos ante la presencia de una perspectiva contraria, en clave cómico-burlesca, del motivo: un verdadero rebajamiento de la figura del falso hortelano, con la cual estos autores reclaman su originalidad de aprovechamiento y reelaboración de la máscara pastoril. En lo específico, en las obras de Calderón analizadas se evidencia un intento de desvirtuación del modelo, en consideración de que en *La señora y la criada* el efecto cómico se busca a través de la transformación identitaria en hortelano no por parte del galán, sino por su criado. Asimismo, en *La fiera, el rayo y la piedra*, si bien la transformación involucra esta vez al galán, también en este caso Calderón se distancia del Fénix presentando a un protagonista ridículo que fracasa en su intento de conseguir a la dama. Calderón va en busca de su originalidad desmitificando el modelo lopiano y abriendo camino para los demás dramaturgos de su escuela, quienes retoman el motivo para buscarle «nuevas perspectivas y funcionalidades» (p. 96).

El recurso del jardinero fingido lo aprovecha una vez más Calderón en *La selva confusa*, analizada por Germán Vega García-

¹⁵ Profeti, *op. cit.*, pp. 523-540.

Luengos en “Identidades trocadas en Calderón: *La selva confusa*”¹⁶. A diferencia de lo apuntado anteriormente a propósito de otras comedias calderonianas, éste no es un caso de desvirtuación cómica; además el motivo del disfraz atañe a una estrategia diferente por parte del galán que consiste en el encubrimiento de la identidad para ‘salvar el pellejo’. A las deslumbrantes consideraciones de Vega García-Luengos sobre los problemas de atribución de la comedia, se suma otro aspecto interesante del análisis textual enmarcado en «la acumulación de trueques» (p. 309) que afectan tanto al protagonista –quien se vale del doble disfraz de pescador y jardinero– como a otros personajes de la pieza. Calderón crea «un entrecruzamiento endiabrado de personajes que no son lo que parecen. Los dramaturgos compitieron entre ellos [...] buscando ciertas variaciones cualitativas, de las que en ocasiones dejan reflejos metateatrales» (p. 309). Unos resortes que, aparentemente, presentan numerosos puntos de contacto con «los juegos contaminadores» (p. 118) de que habla Flavia Gherardi en “*Porque no soy lo que muestro: embozos, rebozos e intercambios de identidad en Las firmezas de Isabela de Luis de Góngora*”. La investigadora italiana detecta en esta comedia un «paradigma de posibilidades muy articulado» (p. 115) que cuenta con redoblamiento de yoes, trueques y suplantaciones de identidad. Es una pieza que brilla por el virtuosismo en la manipulación del recurso del disfraz y la ocultación de la personalidad. Asimismo, se señala la contaminación de varios niveles del drama, ya que el «rebozo» va extendiéndose «desde el nivel temático y de contenido al retórico» (p. 127), convirtiendo el componente verbal en un resorte más para el logro del engaño.

En cuanto a los disfraces y juegos de identidad en Calderón, María Caamaño Rojo, en “Máscara y género en el teatro calderoniano”, da pie a una reflexión sobre el concepto de máscara como recurso lúdico y su diferente funcionalidad en tres obras de

¹⁶ A pesar de conservarse el autógrafo, esta comedia ha planteado unos cuantos problemas de autoría, ampliamente tratados por Vega García-Luengos en la parte introductoria de su ensayo. Por estas razones de atribución dudosa de la pieza, Trambaioli no la incluye en su *corpus* de comedias relativo a la presencia del jardinero fingido en Calderón.

Calderón según el género dramático en el que se inserta. El estudio de Lobato¹⁷ y sus consideraciones acerca del uso de la máscara como determinante para el desarrollo de la intriga en las comedias *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra*, constituyen un indiscutible punto de partida para Caamaño Rojo, quien, sin embargo, llega a nuevas conclusiones reconociendo la relación entre género y función de la máscara: «el género condiciona el modo en que Calderón introduce la máscara y la funcionalidad que les otorga en cada una de sus comedias» (p. 332). Así que mientras en la comedia urbana máscara y disfraz constituyen una clave para intensificar la trama, en el caso de la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden* se subraya su función metateatral, avalando la hipótesis de Cruickshank¹⁸. Para llegar, por fin, al caso de *El pintor de su deshonra*, tragedia en que la máscara como elemento lúdico se inserta sólo «a modo de interludio colorista» (p. 332).

La incidencia de enmascaramientos y trueques de identidad en Calderón y su funcionalidad como agentes de la intriga resulta un elemento sustancial también en sus comedias de consuno, según reconoce Juan Matas Caballero en “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón”. El investigador profundiza el estudio de algunas piezas escritas por Calderón con otros dramaturgos –*Yerros de la naturaleza y aciertos de la fortuna*, *El mejor amigo*, *el muerto* y *La mejor luna africana*– para subrayar cómo la simulación y ocultación de la identidad, a través de máscaras o disfraces, es un motivo recurrente en la intriga de las comedias escritas en colaboración de la misma manera que en el resto del patrimonio dramático del Siglo de Oro. Es sin duda un punto de partida valioso para esta línea de estudios; una línea que, por cierto, se presenta como un ámbito todavía por explorar.

Entre los artículos relacionados con el disfraz en el teatro moretiano, cabe mencionar el de Francisco Sáez Raposo, titulado “Moreto y los juegos de identidad”. Raposo nos da una pista crítica

¹⁷ Ver nota 2.

¹⁸ Don W. Cruickshank, *Don Pedro de Calderón de la Barca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

de acercamiento al uso del disfraz por parte de Moreto en las doce piezas que constituyen la *Primera parte* de su teatro: introduce una clasificación operativa de las obras según la relevancia del recurso – esencial o episódico– así como según la relación del personaje embozado con respecto a la acción dramática. Un análisis que le permite identificar el motivo de la identidad trastocada y fingida como uno de los que priman en el teatro moretiano. Estamos ante un procedimiento estratégico que «el dramaturgo va transformando, ajustando, con el fin de añadir siempre una pincelada novedosa» que evite «producirse una monotonía o estatismo» (p. 385).

Con respecto a los otros ensayos dedicados a Moreto, Brioso Santos, en “El disfraz pundonoroso en la comedia *El caballero de Agustín Moreto*”, analiza el significado del embozamiento relacionándolo con el puntillo de honor que obsesiona al protagonista disfrazado de dicha comedia. En este caso, el ocultamiento se vincula de manera estrecha al carácter pundonoroso del galán –quien de incógnito y falto de identidad concreta se hace pasar por un caballero– propiciando su caracterización de «caballero modélico» (p. 398). Resultan sorprendentes las variantes y estratagemas de encubrimiento adoptadas por el personaje –mascarilla, embozo, ocultación identitaria– y que, en definitiva, representan «el motor de la intriga» (p. 399).

En “Máscaras en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*” de Sofía Cantalapiedra se vuelve una vez más al ya tratado concepto de máscara simbólica en el teatro barroco. La estudiosa reconoce dos diferentes tipologías de enmascaramiento en la comedia analizada: a la máscara o disfraz físico de peregrino explotado por el galán y su criado –indispensable para el desarrollo de la trama– se sobrepone una máscara simbólica que permite «plantear un drama político a través de la mitología» (p. 411). Lo que se evidencia es un uso del disfraz como recurso sincrético, mediante la recuperación de «pasajes que remiten a la obra virgiliana, pero en clave cristiana» (p. 413).

En cuanto al teatro de Rojas Zorrilla, el estudio de Teresa Julio, “Tras la máscara: función del personaje encubierto en la dramaturgia de Rojas Zorrilla”, se enmarca en una perspectiva crítica de clasificación tipológica y funcional del recurso del antifaz y de los intercambios de personalidad en la trayectoria dramática de dicho

autor. Julio trata de explorar el *modus operandi* del toledano a partir del análisis de un extenso grupo de comedias. Lo que señala, en particular, es la posibilidad de categorizar las máscaras en dos vertientes: la física y la interpretativa, diferentes con respecto a su función. Las del primer tipo vienen a ser determinadas por un carácter polifuncional –meramente festivo o indispensable para el enredo–; a la máscara interpretativa, al contrario, sólo le corresponde el propósito de enmarañar la intriga.

Otro estudio general de las obras de Rojas Zorrilla, pero encaminado desde una óptica diferente a la de Julio, es el de Rosa Navarro Durán, titulado “El enredo está servido: equívocos en comedias de Rojas Zorrilla”. La de Navarro Durán es una aproximación al disfraz –o bien a la ocultación de la identidad– como generador de equívocos hilarantes en las obras cómicas de este comediógrafo. Subraya la importancia del recurso evidenciando una utilización –sobre todo bajo las fórmulas de confusión de identidades o personajes escondidos– que resulta desligada de un planteamiento siempre idéntico en el marco del enredo, con efecto cómico asegurado en el público. Éste, compartiendo el mismo grado de información con el personaje disfrazado, se queda al margen del enredo ya que «entiende las confusiones y puede reírse de ellas» (p. 445).

Centrados en el análisis de obras determinadas del toledano, en cambio, son los trabajos de Francisco Florit Durán, “Cambios de identidad en la comedia *Santa Taez*, de Francisco de Rojas Zorrilla”, y de Alberto Gutiérrez Gil, titulado “Juegos de identidad y ocultación en *Primero es la honra que el gusto* de Rojas Zorrilla”. Florit Durán trata el cambio de identidad en una comedia hagiográfica. Identifica dos transformaciones identitarias: el momentáneo disfraz del ermitaño en galán «para alcanzar un fin moralmente provechoso» (p. 453) –la conversión de la pecadora– y, por otra parte, una transformación de personalidad determinante y definitiva de la protagonista en santa. Gutiérrez Gil, en cambio, partiendo de una bibliografía sobre los mecanismos de ocultación en el teatro de Rojas Zorrilla basada sobre todo en los estudios de Julio y González Cañal¹⁹, detecta una doble vertiente tipológica de embozamiento en la comedia

¹⁹ Ver nota 2.

analizada: por un lado la ocultación de la identidad mediante el disfraz y, por otro, la ocultación física. Con respecto a este segundo nivel de embozamiento, Gutiérrez anota la importancia de la escenografía y del espacio dramático como elementos indispensables para el logro del ocultamiento.

Está dedicado a la figura poliédrica del dramaturgo y autor de comedias Andrés de Claramonte el estudio de Anna Benvenuti, “*Como allá con mascarillas todas las madamas andan: máscaras y disfraces en el teatro de Andrés de Claramonte*”. A través del análisis de cinco piezas, Benvenuti trata de evidenciar las pautas que caracterizan el uso de máscaras y disfraces y su función con relación a la intriga en el teatro claramontiano.

Sólo nos falta mencionar los excelentes trabajos de Miguel García-Bermejo Giner y de Judith Farré Vidal. En “Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)”, García-Bermejo Giner alude a la presencia y al significado del enmascaramiento en el teatro quinientista. Farré Vidal, por su parte, en “*Yo lo que apetezco es calle,/ricas galas, pasatiempos: máscaras y disfraces en festejos novohispanos*”, investiga el uso de máscaras y disfraces en la fiesta barroca de las colonias americanas.

En resumidas cuentas, el volumen se presenta como una valiosa pista para quienes quieran aproximarse al singular y enredado mundo de antifaces y juegos identitarios en la dramaturgia barroca. Los trabajos aquí recogidos constituyen una aportación original al estudio y comprensión global de este recurso, no limitándose exclusivamente a la detección de disfraces y trueques de roles e identidades –con todas sus variantes y formulaciones–, sino también apuntando a una clasificación tipológica y operativa de los mismos en la práctica escénica. Se trata de contribuciones que permiten desatar ciertos nudos intra e intertextuales relativos a esas obras en las que se pueden observar mecanismos de ocultación. Aproximaciones que, aunque no pueden darse por definitivas, sin lugar a dudas vienen a inaugurar una línea investigativa acerca de un motivo al que hasta la fecha no se le había concedido el debido interés.

