

RESEÑA

María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Akal / Visor libros, Madrid, 2011, 563 pp. ISBN: 978-84-49895-127-1.

ROMINA IPPOLITO (Universidad Autónoma de Barcelona)

El libro que aquí se presenta constituye un avance importante en el recorrido de la investigación acerca del papel del vestuario en el teatro del Siglo de Oro. Más en concreto, este volumen, coordinado por María Luisa Lobato, nos introduce en el mundo de las máscaras como recurso teatral que influye directa o indirectamente en el desarrollo de la acción dramática. Dicho planteamiento resulta ser bastante innovador, puesto que hasta la fecha contamos con una importante variedad de estudios iluminadores sobre el uso del vestuario en el teatro áureo que, sin embargo, deja un vacío a la hora de plantearse la utilización de las máscaras y el papel que desempeñaban en relación a la identidad del personaje que la llevaba y al desarrollo de la obra dramática en su conjunto. Además del papel de las máscaras, se analizan los juegos de identidad de los que se sirven en varias ocasiones los dramaturgos del Siglo de Oro (sin recurrir necesariamente al empleo de una máscara, pero sí utilizando otros tipos de recursos) para crear el *quid pro quo*, el equívoco, uno de los elementos constitutivos de la comedia de enredo cuya puesta en escena tanto deleitó al público de la época. Fruto de la investigación del grupo PROTEO, de la Universidad de Burgos, este libro reúne los trabajos de especialistas que desempeñan actualmente, en un marco internacional, un papel muy relevante en el ámbito de la investigación sobre el teatro y la cultura del Siglo de Oro.

El prólogo, a cargo de María Teresa Cattaneo, sitúa al lector en el universo de las máscaras ofreciéndole un breve pero exhaustivo recorrido sobre su utilización como objeto teatral y sus posibles funciones en el teatro áureo. Si buscamos el término «máscara» en el *Diccionario de Autoridades* nos encontramos con las siguientes definiciones: «cobertura del rostro para no ser reconocido, que se hace

regularmente de tafetán negro u otra cosa, con dos aberturas en los ojos para poder ver»; «se llama también la persona que lleva cubierto el rostro con la máscara» o bien «invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras». La máscara, en todas estas acepciones, ha venido caracterizando el universo teatral desde sus orígenes más antiguos hasta llegar a su máxima utilización escénica en la *commedia dell'arte*. En las primeras compañías de teatro, constituidas por un número muy limitado de actores, la máscara permitía a una misma persona poder desempeñar varios papeles en la misma función. La máscara viene a ser, entonces, un elemento fundamental de la puesta en escena puesto que caracteriza por completo al personaje en cuestión y lo devuelve único a los ojos del espectador. Eso implica, en consecuencia, que se llegue a establecer una relación muy fuerte entre el actor y la máscara: en el momento de ponerse la máscara el actor abandona por completo su identidad para asumir la del personaje que va a representar. A partir de la Edad Media, sin embargo, las compañías se componen de un número mayor de miembros y el actor empieza a tener una técnica de actuación que hacía innecesario el empleo sistemático de la máscara. De ahí que en el teatro áureo la máscara deje de ser una presencia habitual en la práctica escénica para convertirse en un medio concreto al que el dramaturgo decide recurrir expresamente con fines muy bien determinados en relación al desarrollo de la acción. En *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato y los demás especialistas sobre el tema nos explican qué tipo de máscaras y disfraces se utilizaban en el teatro del siglo XVII, en qué momentos de las comedias, con qué función y qué efecto producían en la intriga de la obra.

Este volumen, que reúne treinta trabajos, se presenta dividido en nueve núcleos temáticos que abarcan el tema de las máscaras desde varios enfoques. Así, se presenta la máscara en el contexto de la fiesta dramática, en relación a un personaje en concreto de la obra (como puede ser el gracioso) y se dan unas posibles claves sobre la utilización que de ellas hacían algunos dramaturgos áureos, entre los que destacan Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Agustín de Moreto y Rojas Zorrilla.

Solo para citar algunos ejemplos, José María Díez Borque, en su artículo «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia», nos presenta un estudio acerca del disfraz y de otras tipologías de juegos de identidad desde el punto de vista de su recepción, es decir como estrategias para conseguir un mayor éxito

de la puesta en escena. Se trata de un planteamiento que considera el teatro del Siglo de Oro desde la perspectiva del teatro comercial y de su «dependencia, en suma, de un público que paga». Bajo la etiqueta de «disfraz» se incluyen «los recursos de personalidad fingida, identidades ocultas, cambiadas, confundidas, combinadas», cuyo amplio uso en el corpus de las comedias auriseculares hace que dichos recursos se conviertan en elementos caracterizadores de esa dramaturgia. Díez Borque da cuenta de que «en más de ochenta comedias de Lope de Vega aparece de una forma u otra este tipo de estrategias, lo que ya, en sí mismo, es un dato muy revelador» y pasa en reseña algunas piezas de Lope que cuentan con estos recursos. Nos encontramos con damas nobles disfrazadas de personajes de clases inferiores, niños de alto linaje que crecen y viven como campesinos hasta el momento en el que descubren su verdadero origen y con el caso tan común en la producción teatral áurea de la mujer disfrazada de hombre. A este propósito, Guillermo Serés estudia este tópico del Teatro del Siglo de Oro analizando «La *virgo bellatrix* y sus disfraces masculinos en *La varona castellana*, de Lope». En este artículo, Serés nos presenta la pieza partiendo de su contextualización y fuente histórica. Se trata de una obra que es frontera entre la comedia histórica y la de enredo, entre la comedia de honor y la comedia burlesca y, en última instancia, entre la máscara masculina y la condición femenina, entre lo que la protagonista, María Pérez, finge ser y lo que realmente es. Se nos plantea la máscara como el recurso que «permite franquear esas cuatro fronteras (histórica, teatral, del honor y sexual)». Afirma Serés «[...] se trata de una comedia de frontera, cuyo símbolo más notorio es la máscara, entendida como el quicio entre el personaje real y el que se (auto)representa, entre la historia y la invención teatral».

Igualmente interesante resulta el planteamiento que nos presenta la misma coordinadora de esta volumen, María Luisa Lobato, en su artículo «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón». Lobato toma como punto de partida «los mismos textos teatrales que transmiten la presencia de las máscaras en la obra dramática y permiten ver la función que desempeñan». Su estudio concierne cuatro piezas de Calderón, *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden*, *El pintor de su deshonor* y *El encanto sin encanto*. Estas obras, aparte de presentar «los índices de frecuencias más importantes de términos como “máscara” y “mascarilla”», muestran también otros tipos de paralelismos. Se estudia aquí la máscara como objeto físico y recurso activo en el desarrollo de la acción.

Concluyendo, el aprovechamiento de las máscaras sirve en muchos casos para ocultar o trastocar identidades para que un personaje pueda conseguir sus propios fines. Con esta aplicación la máscara se inserta perfectamente en la práctica escénica del fingimiento, disimulación o engaño, tan difundida en nuestro teatro áureo. En algunos casos, el empleo de la máscara por parte de un personaje resulta ser incluso indispensable para el desarrollo de la acción puesto que influye directamente sobre la intriga y determina el avance de la obra.

Todos estos son aspectos que el lector podrá encontrar amplia y sabiamente tratados en este libro que, sin lugar a dudas, podrá servir como punto de arranque para futuras investigaciones sobre las máscaras y los juegos de identidades en el teatro áureo, terreno hasta la fecha muy poco explorado. Agradecemos, por lo tanto, a María Luisa Lobato y al grupo PROTEO el encomiable trabajo llevado a cabo para poder realizarlo.