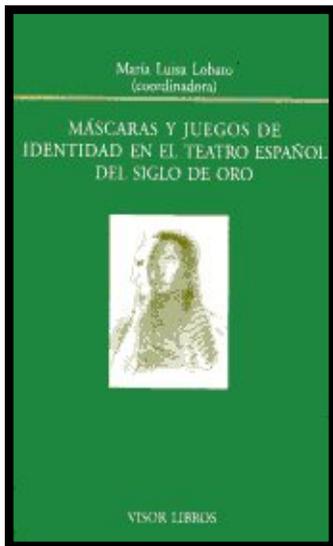


María Luisa Lobato, coord. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2011. 459 pp. ISBN: 978-84-9895-127-1.

Reviewed by Antonio Cortijo Ocaña
University of California



Nos encontramos ante un volumen impresionante en que se reúnen hasta 30 artículos, amén de prólogo y presentación, que indagan sobre el tema de la máscara y la identidad en la comedia española. Comencemos por decir que siempre resulta difícil dar cuenta cabal de un volumen de colaboraciones como éste, y más en el caso presente en que nos las habemos con treinta. Es, pues, momento de pedir disculpas por no haber reflejado quizá con toda su justicia los méritos de algunos de los artículos. Lo es más de indicar que la novedad del presente volumen radica en la exitosa idea de su coordinadora al poner por primera vez en candelero con una publicación extensa el tema de la *máscara* en el teatro aurisecular de manera monográfica, pidiendo a los colaboradores que desde perspectivas diversas indaguen la presencia y significado del disfraz, la máscara, el equívoco y los cambios de identidad en dicho teatro, elemento y resorte de la acción de múltiples consecuencias y extraordinaria relevancia para la constitución y éxito en las tablas de las producciones teatrales auriseculares. Las participaciones giran en torno a varios temas centrales: el disfraz en el contexto de la fiesta barroca, los juegos de identidad en los espacios dramáticos barrocos, máscara, gracioso y personaje grotesco, cambios de identidad en el teatro de Lope de Vega, el disfraz en las figuras de autoridad en Tirso de Molina, el sentido de la máscara en el conjunto de la puesta en escena de algunas obras de Calderón, identidades fingidas en el teatro de Moreto, forma y función de la máscara en el teatro de Rojas Zorrilla, y máscara y representación en varias obras de colaboración de Calderón o en el teatro de Mira de Amescua, Andrés de Claramonte o comedias de autoría femenina. Y es de rigor dar su mérito a quien coordina el volumen, M.L. Lobato (“Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro,” *Teatro de palabra* 3, 2009, 242-55), por haber sabido ofrecer un hilo conductor acertadísimo que hace del volumen un todo compacto.

Abre boca el análisis de J. M. Díez Borque, “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia,” en que, abundando en estudios suyos anteriores, se parte del presupuesto de que el disfraz, los juegos de identidad cambiada, fingida, etc. son parte de las estrategias para el éxito del género de la nueva comedia aprovechados por Lope y del gusto evidente del público. Pertenece a lo que el autor ha llamado en algún trabajo suyo anterior los “calculados mecanismos de construcción para la recepción,”

sintomáticos de un concepto venal de la producción artística, no reñidos con la calidad y el esmero. Basándose en los resúmenes de argumentos de Castillejo, la estrategia de la máscara/identidad cambiada aparece, según Díez Borque, en ochenta comedias de Lope:

Podríamos resumir las posibilidades del siguiente modo: por una parte las distintas variedades del disfraz, que incluiría la repetida situación de la mujer vestida de hombre y, por otra, los recursos teatrales de la personalidad ocultada, cambiada [hasta 25 comedias de Lope con alteración de sexo], confundida, desdoblada, [...], etc. (35)

El excelente trabajo de B.J. García García, “Máscaras en el vestuario de representación (1561-1606)” pasa revista de manera concienzuda a multitud de hatos de comediantes del periodo 1560/70-1600, y por sus páginas se desgranán con profusión y precisión los atuendos (barbas, cabelleras, vestidos, hábitos, etc.) de actores y danzantes, así como sastres, roperos, autores de comedias y maestros de danzas:

Las máscaras, cabelleras y barbas fueron elementos recurrentes en la caracterización de los personajes. Estaban presentes en las representaciones parateatrales [...] pero también en la escena teatral, particularmente en las comedias de santos, los autos sacramentales, y las obras de contenido alegórico, pastoril, bíblico, histórico y cortesano. (57)

J. Farré Vidal, “Máscaras y disfraces en festejos novohispanos,” pasa revista al teatro virreinal, desde las primeras noticias de mascaradas en la Nueva España en 1539, pasando por la famosa de 1565 y que culminó con el arresto de Martín Cortés II. Tras estudiar la presencia importante en ellas de “los disfraces de mexicanos y los mitotes y tocotines” (que gradualmente se incorporaron a festejos callejeros y cortesanos), Farré analiza de manera sistemática las mascaradas asociadas a las siguientes circunstancias:

entrada en el cargo de un nuevo virrey, celebraciones relativas a la monarquía [...], fiestas cívicas [...], conmemoraciones religiosas [...], festejos organizados por la universidad [...], saraos de corte y de convento y, por último, la celebración de los carnavales. (64)

“Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco” de M. García-Bermejo Giner explora el uso del disfraz como mecanismo de cambio de identidad en el primer

teatro castellano (principalmente de Juan del Encina), y lo asocia con coordenadas ideológicas y sociales. Su empleo en Encina

está vinculado necesariamente con un espacio cultural finito y delimitado, una corte, en el que existe un haz ‘de propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o una clase social que se encarnan en él. La transformación de la máscara [...] implica una sustitución de ciertos valores, un nuevo estadio radicalmente distinto al anterior. (89)

Este juego de perspectivas, que serán los dramaturgos del XVII quienes mejor se encargarán de explotar, tiene un primer momento de aparición con el momo salmantino de Encina. En un segundo momento, con Lope de Rueda, el disfraz se reducirá a un mecanismo de la intriga (ya con influjo italiano), carente del valor social añadido anterior. En un tercer momento, casi contemporáneo pero un tanto posterior, se recupera en ocasiones, aunque no en otras, en el mundo de la dramaturgia valenciana, nacido en un ambiente muy cortesano.

M. Trambaioli, en “Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido”, continúa sus estudios anteriores sobre el mismo asunto con relación al teatro lopeveguesco, ahora atenta al de Calderón, Moreto, Solís y Diamante. El disfraz permite al galán introducirse en el palacio de la dama; conlleva un rebajamiento del tipo refinado del hortelano de amor; actúa como portavoz metateatral de la autopromoción del autor histórico. Pero el motivo está muy explotado por Lope, y los dramaturgos posteriores le otorgan sentidos nuevos. A Lope le interesa con esta figura crear un efecto de claroscuro insertando esta máscara pastoril -rústica o refinada- principalmente en la comedia de ambientación urbana.

Sus seguidores optan por engastarla en piezas palatinas, mitológicas y caballerescas, haciendo hincapié en su estilización literaria. Lo único que une a todos [...] es la conciencia de que la figura del falso hortelano resulta especialmente apropiada en obras destinadas a la diversión palaciega, de acuerdo al gusto cortesano por la materia bucólica. (111)

F. Gherardi, en “Embozos, rebozos e intercambios de identidad en *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora,” estudia esta comedia para concluir que

los embozos de vario tipo que cubren las identidades de los personajes, dotándoles de apariencias falsas, corresponden exactamente a lo que hace la metáfora a la hora de sustituir la apariencia de un objeto con otra apariencia, violando el principio de identidad, y, al ser causa de error, impide el conocimiento. He ahí [...] puesto en tela de juicio la función epistemológica de la analogía y la semejanza, he ahí cuestionada la

legitimidad de toda una mentalidad, la que confía, premia y promueve el engaño como conocimiento (128)

A. Madroñal (“En los orígenes de la máscara de Juan Rana”) nos ofrece un excelente estudio sobre las figuras (máscaras) de los actores Juan Rana (Cosme Pérez) y Pero Hernández. Se analiza la proverbialización de dichas figuras (personas reales), Juan Rana en los orígenes de la máscara, el actor Pero Hernández, Pero Hernández como personaje (entre folklore y literatura), alusiones literarias a Pero Hernández y el carácter flemático (indolente) de Pero Hernández (con especial análisis de los entremeses *Pero Hernández y el corregidor* y *Segundo entremés de Pero Hernández*). Concluye Madroñal diciendo que la *flema* es característica definitoria de los dos tipos-personajes-actores, y que Juan Rana la toma de Pero Hernández, cuyos entremeses sin duda vería como espectador (aunque ya no viviera aquél).

F. Domínguez Matito (“El motivo del conflicto de identidades en la conformación del personaje grotesco”) dedica sus páginas preliminares a hacer matizaciones sobre las figuras del *gracioso*, el *figurón/-a* (*pregigurón*, *paleofigurón*, *hiperfigurón*, *mediofigurón*). “Para el siglo XVII,” afirma, “el concepto moderno de lo ‘grotesco’ vendría recogido más o menos por las palabras *figura* y, más propiamente, *figurón*, aplicadas a personajes de apariencia fea y deforme y proceder ridículo” (160). Sigue precisando que el desbroce de la noción “personaje grotesco” puede ser de gran utilidad como instrumento metodológico para estudiar la comedia áurea, sin que deba necesariamente verse como un ‘personaje risible.’ En *La fuerza del natural* de Cubillo de Aragón, Matito ve al personaje grotesco como “un recurso, y el conflicto o juego de identidades el motivo argumental, finalmente al servicio de la idea del ‘decoro’” (167). Matito analiza con detalle muchas comedias en que se utiliza como tópico argumental el motivo de la competencia entre hermanos, tal como apareciera en dos obras de las incluidas por Cubillo en su *El Enano de las Musas* (*El Señor de Noches Buenas* y *El invisible príncipe del baúl*), donde como fondo se trasluce una crítica –más bien superficial– a la institución del mayorazgo.

M. T. Cattaneo (“El cambio de identidad en el juego teatral de Lope”) estudia el motivo de la identidad fingida en un ramillete de obras de Lope, que “ofrece posibilidades de buen rendimiento teatral a quien, como Lope, posee una excelente capacidad de complicación de la intriga, una sapiencia para enmarañar eventos que se insertan los unos en los otros, sin dejar pausas para la reflexión del público y, menos aún, para la preocupación de la plausibilidad psicológica, que el dramaturgo no siempre refina y lima, dejándose llevar a veces por su entusiasmo enredador” (176).

En “Las máscaras en el teatro del primer Lope”, D. Vaccari estudia la aparición de la palabra *máscara* hasta en 179 ocasiones en 63 piezas, divididas en dos grupos en los que “predominan las piezas escritas entre 1588 y 1605, antes de la publicación de la *Primera parte* (1604)” (190). Lope, dice la autora, usa la palabra en estas piezas en sus acepciones de ‘careta’, ‘persona que la lleva’ y ‘fiesta de nobles disfrazados’. “En cada una de sus acepciones, cuyos ejemplos irá estudiando en su artículo, la máscara

desarrolla una función dramática en la intriga, bien en su significado de medio para ocultar la identidad de un personaje, bien en su tercer significado de juego festivo que enmarca la acción” (191).

R. Alvití (“*El dómine Lucas*: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega”) analiza esta obra de Lope de Vega, escrita entre 1591-95 para el autor de comedias Melchor de Villalba (*Parte XVII*, 1621). Se presta atención especial a un ardid de la comedia de especial éxito en la comedia aurisecular: al galán se le ocurre entrar en casa de Lucrecia como estudiante menesteroso y enfermo, enlazándose así con *El caballero de Olmedo*. Es, pues, una pieza prototípica, que “sirvió de modelo no sólo al mismo Lope de Vega en la casi idéntica *El maestro de danzar*, [...] sino [...] a [...] Tirso de Molina” (216) en *Desde Toledo a Madrid y Marta la piadosa*.

D. Gavela estudia el tema de las identidades ocultas en la producción lopesca en “Obras hacen linaje o la fuerza de la sangre”. “Los cambios de identidad”, concluye, “son un recurso muy útil dentro de la tipología del engaño, aun cuando no constituyen el núcleo central de la historia. La forma que Lope tiene de articularlos muestra algunas estrategias repetidas como el uso simbólico del concepto de ‘sangre’, la multiplicidad de cambios de identidad, los parlamentos sobre las sospechas de la verdadera condición, sexo o personalidad o la atracción de las damas por las travestidas” (233).

Guillermo Serés realiza un análisis esmeradísimo y fino sobre *La varona castellana* de Lope de Vega, sobre la figura de María Pérez (vencedora de Alfonso I el Batallador) que ve construida en torno al *topos* de la máscara y la *liminalidad* en sus varias acepciones o vertientes, tras hacer repaso sobre las leyendas acerca del personaje y los sucesos históricos que dan marco a la trama. La obra franquea cuatro fronteras (histórica, teatral, del honor y social), empezando por lo que las engloba a todas, el *limes personae*. Es frontera entre la comedia histórica y la de enredo, protagonizada por una *virgo bellatrix* que se comporta como un *miles gloriosus*, entre el personaje histórico y el cómico de condición ferina. Es frontera entre la comedia de honor y la de burla o ironía, porque una mujer “fronteriza” asume la tarea de recuperar el honor de Castilla.

Es frontera entre la máscara masculina y la condición femenina, lo que vale decir que lo es entre la autonomía personal y la misoginia, entre el seudónimo y el rol y discurso varonil, que se nos presenta como algo latente: León se hace llamar y tiene que demostrar su virilidad con Celia.
(236)

M. R. Álvarez Sellers (“Príncipes disfrazados y estrategias de pasión”) estudia tres obras en que tres príncipes se disfrazan con el objeto de mudar vida y costumbres en beneficio propio, siendo mujeres las que resuelvan el enigma de su identidad verdadera y encontrando el sentido a un juego que no han elegido. Se trata de *Don*

Duardos de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina. Como ella misma indica,

los protagonistas nacen príncipes pero escogerán ser villanos en momentos decisivos. Porque el disfraz otorga poder: permite observar sin ser juzgado, fabricar espejismos de realidad y obliga a vivirlos a todos aquellos que no conocen el secreto. (262)

N. Lamari, por su parte, (“De las máscaras paternas en el teatro de Tirso de Molina”) circunscribe su trabajo al análisis del disfraz y las máscaras simbólicas del personaje del padre y sus posibles implicaciones en *El honroso atrevimiento* y *Marta la piadosa* de Tirso, recurso mucho menos frecuente que el de los disfraces de galanes, graciosos o damas. Su conclusión es que en *El honroso atrevimiento* Tirso se aleja de los caminos consagrados en cuanto al uso del disfraz, y ridiculiza la tiranía de los viejos y evidencia su necedad frente a jóvenes que reflejan un nuevo estado ideal, construyendo y elaborando al personaje del padre como si fuera un galán impetuoso, enamorado, un héroe mítico que se ve obligado a cambiar de apariencia [...] para huir de la justicia civil y ocultar la vergüenza. Por tanto, Tirso no vacila en recurrir a la inversión de una situación dramática convencional (294).

G. Vega García-Luengos nos desbroza con intuición sagaz los pormenores editoriales y de otro tipo de una obra del Calderón joven: *La selva confusa* (“Identidades trocadas en Calderón”). Dicha obra es “una de las cinco comedias de Calderón registradas que antes de que se publicara la *Primera parte* (1636) habían aparecido en un total de siete ediciones a nombre de Lope de Vega” (306). La obra abunda en identidades trocadas, cambiadas o fingidas; en ella aparecen con muchísima profusión menciones en los versos de títulos de obras de dramaturgos como Lope o Tirso; y, siendo muy temprana en la producción de Calderón, en ella se anuncian o prefiguran numerosos personajes y situaciones que reaparecerán más tarde en otras obras del dramaturgo (lo que da pie para postular como de Calderón la obra titulada *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*).

M. Caamaño Rojo analiza en “Máscara y género en el teatro calderoniano” tres de sus obras, *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra*, aquellas en que aparece con mayor profusión el uso del término “máscara.” Concluye que las tres se desarrollan total o parcialmente en Italia, en las tres la protagonista femenina se llama Serafina, en las tres cobra una importancia especial la música y los tres graciosos presentan una querencia por las alusiones metateatrales y una desmesurada afición por intercalar facecias. A ello se añade la aparición de las máscaras y de los juegos de identidad, que la autora compara en sus similitudes y diferencias entre las tres obras.

M. L. Lobato “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro” nos ofrece un acertado repaso sobre los significados de los términos máscara, mascarilla, carátula, rostro, etc., para pasar a hacer un catálogo del uso y aparición de la máscara entre los

actores del teatro áureo español, a pesar de que dicho tema no haya acaparado la atención de un volumen monográfico dedicado a dicho tema (hasta la fecha). Son de interés a este respecto los inventarios (no estudiados con exhaustividad) de bienes de los tenderos que alquilaban hatos a compañías de representantes o bailarines; los inventarios de bienes de las casas nobles, así como los libros de cuentas de palacio; las relaciones detalladas de fiestas y las noticias que los embajadores extranjeros mandan a sus gobiernos al respecto. Pero interesan en particular las menciones a máscaras en obras de teatro, sin que sean todas ellas de importancia igual, como las alusiones a máscaras que forman parte de desfiles callejeros como fondo de la acción, “y aquellas otras en las que personajes enmascarados utilizan este medio para intervenir en la intriga de la obra, con frecuentes *quid pro quo* –tan del gusto de la comedia de enredo– que tendrán un papel en ocasiones decisivo para la marcha del argumento e incluso en su conclusión” (343). A esta función se suma a veces el ambiente de enmascarados como fondo del cuadro, “pues bien presentes tienen los dramaturgos los orígenes de su arte y la espectacularidad que este tipo de escenas brindan a la obra” (*id.*). Pasa a continuación a estudiar cuatro piezas de Calderón, tituladas *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden*, *El pintor de su deshonra* y *El encanto sin encanto*, donde la protagonista se llama Serafina, el tiempo en que se enmarca la acción (en 3) es el de Carnestolendas, la acción vinculada a las máscaras establece un ambiente de confusión que facilita los desmanes, la atmósfera y hechos vinculados a la máscara ocupan un lugar relevante en la concepción y desarrollo de la pieza, la extensión de dichos pasajes es notable y la máscara es excusa para hacer avanzar la acción, entre otros elementos de interés.

M. Reina Ruiz (“Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón”) enfatiza en su trabajo la importancia del aspecto visual de la máscara, signo no lingüístico que alcanza plena significación en su ámbito espectacular y visual. Tras un análisis de *Los campos sabeos* y *Las manos blancas no ofenden* concluye que la importancia en ellos de la máscara “radica en la interacción [de este signo] con otros signos comunicativos: gesto, disfraz, voz, movimiento corporal, discurso verbal, etc. [...] Por tanto, la lectura y comprensión de la utilización de las máscaras sólo existe en la práctica escénica, es decir, en presencia, cuando el hecho teatral ocurre” (360).

F. Sáez Raposo, en su “Moreto y los juegos de identidad”, se comienza preguntando sobre la definición del término *identidad* en la época moderna, y concluye que en él se dan dos parejas de conceptos que sólo aparentemente se oponen entre sí: “el yo y el otro, por un lado, y el individuo y la colectividad, por otros” (366). Pasa acto seguido a analizar las doce piezas incluidas en la *Primera parte* (1654) de las obras de Agustín Moreto. Salvo en una pieza en dicho repertorio,

paradojas, engaños, ironías, asesinatos, anagnórisis, enamoramientos, afán de medro, etc. el fingimiento de una identidad ajena se muestra como uno de los principios dramáticos fundamentales del teatro de Agustín Moreto.

[...] Uno de los ingredientes que introduce de manera regular en su proceso de creación [...] es el de la identidad aparente de algunos de sus personajes. [...] De este modo, lejos de producirse una monotonía o estatismo, hay siempre una voluntad decidida por evitar que el público advierta una semejanza entre comedias diferentes. (385)

H. Brioso Santos analiza en su “El disfraz pundonoroso en la comedia *El caballero de Agustín Moreto*” el subgénero al que Felipe Pedraza llamara *comedia pundonorosa*, reflejo de un momento y época en que los gustos del público pedían un enredo más labrado, una máquina escénica más concreta, un juego de agudezas más evidente. En *El caballero* se observa una

inclinación a lo pundonoroso y a los complejos y elegantes juegos de identidad [que sirvió] de inspiración a otros autores coetáneos, no menos interesados que él en una teatralidad decorosa, aristocrática, artificiosa y con un punto de inverosimilitud (407)

que hacen de Moreto el dramaturgo más representativo del tercer cuarto del siglo XVII.

Sofía Cantalapiedra Delgado, en “Máscaras en *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*”, estudia dicha obra de Moreto, publicada en la *Segunda parte* de sus comedias (1676), aunque estuviera ya impresa desde 1648, obra que en parte es reescritura de una de Lope de Vega. Concluye que Moreto escribió un drama político, si bien al dictado de la sensibilidad barroca con su juego de perspectivas, de máscaras, de disfraces y recursos dramáticos, afianzando, en cambio, el renacimiento de un nuevo Eneas para restablecer un orden político manchado por la tiranía y, sólo así, alcanzar la bienaventuranza del Amor (425).

Rosa Navarro Durán (“El enredo está servido: equívocos en comedias de Rojas Zorrilla”) analiza la producción de este dramaturgo. Para esta autora, si dos son los mecanismos que están en la base del enredo, el equívoco y la traza, Rojas Zorrilla apenas recurre a la segunda, “no gusta de llevar las riendas del enredo con sus trazas” (429). En cambio es muy aficionado al equívoco, construyendo con él comedias y dramas.

Domina la técnica del equívoco, la usa a su conveniencia: en un pasaje, en la escena central o en toda la comedia. Puede suceder que la mayoría de los personajes desconozcan el *quid pro quo* y se adentren en las nieblas de la confusión, pero también que aparentemente no exista y que la voluntad de una dama o un caballero enamorado lo invente. Si el enredo está servido, todo es posible en escena, y el equívoco es el instrumento que maneja con maestría el comediógrafo toledano. (445)

F. Florit Durán (“Cambios de identidad en la comedia *Santa Taez* de Francisco Rojas Zorrilla”) analiza uno de los cambios de identidad que mayor intensidad y fuerza tiene en las tablas áureas: “el tránsito del pecado a la gloria, [...] pasar de una vida de pecado a una de penitencia” (447). En la obra estudiada de Rojas Zorrilla el autor destaca que “lo importante era mostrar el cambio de identidad experimentado por las pecadoras, el proceso que les lleva de una vida no santa a otra cifrada en el arrepentimiento y en la penitencia extrema [...] De esta manera cierto sector de la comedia española del Siglo de Oro cumple, aunque acaso no sea ése su propósito principal, una tarea de instrucción, de formación de conciencias” (548).

T. Julio (“Tras la máscara: función del personaje encubierto en la dramaturgia de Rojas Zorrilla”) analiza la producción del toledano y llega a la conclusión de que en su obra aparecen dos tipos básicos de máscaras, las físicas y las interpretativas. Dentro de las primeras distingue las festivas, sin más función en la comedia que formar parte de la indumentaria del personaje, y la ocultativa, que enmascara el rostro del personaje encubierto para crear enredo o resolverlo. [...] en el rostro de la mujer crea intriga por descubrir la identidad de quien la lleva; [...] en el hombre va asociada a la maldad y a las acciones innobles. (474) La interpretativa responde al propósito de generar enredo o mostrar la dualidad del mundo “y la visión múltiple del teatro en personajes como Bruto en *Lucrecia y Tarquino*” (474).

A. Gutiérrez Gil (“Juegos de identidad y ocultación en *Primero es la honra que el gusto* de Rojas Zorrilla”) observa en el teatro de Rojas el mecanismo de la ocultación que se apoya en la reducción de espacios que albergan la acción y analiza los recursos de atrezo utilizados para el escondite y desaparición de personajes, como son los juegos con los espacios contiguos y el empleo de puertas y cortinas. Se centra después en el análisis de las razones por las que los personajes se ocultan en la comedia indicada en el título de su trabajo, que divide entre ocultamiento físico para evitar ser sorprendidos en una situación comprometida o lograr información, y ocultamiento de la propia identidad con el fin de sortear los peligros de que se conozca identidad, conseguir objetivos amorosos o defender su honor. Ambos procedimientos marcan una “metodología extensible a cualquier comedia de capa y espada” (487).

J. Matas Caballero se refiere en “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón” a la ocultación de la identidad en tres comedias escritas en colaboración por Calderón y otros dramaturgos: *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, *El mejor amigo*, *el muerto* y *La mejor luna africana*. Interesa a este crítico analizar si los procedimientos que los dramaturgos emplean en su teatro escrito en solitario, se repiten en estas obras de consuno y concluye que, en efecto, así ocurre. Además, frente a la falta de propiedad que en ocasiones la crítica ha achacado a estas comedias, “los poetas han sido coherentes en el empleo de la técnica el disfraz, pues no ha habido olvidos, ni equivocaciones, ni interrupciones en todo lo relacionado con la técnica del transformismo” (513) al pasar de una jornada a otra, de un dramaturgo al siguiente.

M. del V. Ojeda Calvo (“Juegos de identidad de un loco de capirote: don Sancho de Aragón en *Bueno es callar* de Antonio Mira de Amescua”) examina esta comedia palatina a la luz del esquema de la “ocultación de la identidad que lleva a las aventuras de la identidad oculta y la recuperación final de la identidad” (527). En este caso lo que se proporciona al espectador es una locura fingida que busca lograr la consecución del amor por medio del ingenio, manifestado aquí por el empleo que hace el protagonista de diversas identidades para sortear los obstáculos que aparecen en el camino. Termina el trabajo con la observación del distinto sentido que Lope de Vega y de Mira de Amescua dan al restablecimiento del orden con la recuperación de la identidad.

A. Benvenuti examina la función de la máscara en cinco comedias en su aportación “*Como allá con mascarillas todas las madamas andan: máscaras y disfraces en el teatro de Andrés de Claramonte*”, con la peculiaridad de que ninguna de ellas se sitúa en ambiente de Carnestolendas. Entre estas funciones del disfraz están las que la autora llama decisivas porque se sitúan en un momento crucial de la acción, entre ellas están las que traen delito o venganza. Le siguen otras en las que el disfraz es elemento fundacional de la acción dramática, los casos en que potencia la espectacularidad de la obra o la singularidad de que el disfraz defina dos personalidades de un mismo personaje, como ocurre en *El valiente negro en Flandes*.

Por último, A. Urban Baños (“Juegos de identidad en comedias de autoría femenina: galanes con disfraz mujeril”) analiza ocho comedias escritas por mujeres laicas. Sorprende en ellas que haya dos, escritas respectivamente por Feliciano Enríquez y Ángela de Acevedo, en las que se produce travestismo masculino, ya que es un recurso muy poco habitual en el teatro áureo escrito por dramaturgos. La finalidad de la nueva apariencia de los varones está clara, pues “ambos serán acogidos en la casa de la mujer a la que aman y formarán parte de un universo que estaba totalmente vedado a los hombres” (549).

¿Qué tenemos, en suma? Un volumen que marcará época en los estudios sobre los juegos de identidad en la comedia áurea española. En un campo donde se prodigan y multiplican las publicaciones, donde se ha avanzado un sinfín en el análisis de autores concretos y temas monográficos, *Máscaras y juegos de identidad* aborda un tema hasta cierto punto poco tratado y desde una perspectiva totalizadora y abarcante. Desde análisis concretos de comedias, pasando por revisiones de autores en su conjunto (Lope de Vega, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Tirso), hasta planteamientos de mayor calado sobre el estatuto en general en las tablas auriseculares de lo *grotesco*, de la *risa*, de la *máscara* o de la *identidad*, pasando por llamadas de atención a indagaciones en archivo sobre hatos de comediantes, etc., este volumen ofrece al estudioso un *status quaestionis* que abrumba por su exhaustividad. Notamos en falta, sin que sea demérito, alguna colaboración sobre el género de la comedia

burlesca, aquel en que la máscara, por la esencia misma carnavalesca de las obras, ocupa un papel sumamente relevante. Notamos, asimismo, que hubiera sido de mucha utilidad una bibliografía final que ayudara al estudioso a sortear el escollo que supone bucear por entre la que aparece en las notas. *Peccata minuta*, en último término. Sí contamos con un índice utilísimo de obras analizadas en el libro (557-63), ya de por sí sintomático de lo abrumador del esfuerzo interpretativo del volumen. Nos queda felicitar a M. L. Lobato por el acierto de recabar de quienes han participado sus reflexiones sobre un tema de actualidad (el de la *identidad*) que necesitaba de un volumen monográfico, con el que desde ya contamos.