

Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón¹

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos
mlobato@ubu.es

El 6 de junio de 1621, víspera del domingo de la Santísima Trinidad, el alquilador de hatos Bartolomé Jiménez debía entregar a Diego Luján, vecino de Toledo, "fechos y acabados en toda perfeccion", "Un bestido para serrana del color de los sayos de los billanos, vasquiña, mandil y aura, las mangas abiertas por los codos y un rostro para la serrana que sea hermoso". En dicha ocasión, el alquilador debía servir igualmente "siete rostros de billanos"². No deja de llamar la atención que la escritura le exija un 'rostro' que sea hermoso para la villana, lo que da lugar a que cada imaginación adapte esa información a su hechura, ¿es que no era hermoso el rostro físico de la villana? o bien ¿se pretendía sobreponer al rostro de la villana otro, que se esperaba fuera bello? Por 'rostro' se entiende en el siglo XVII, 'máscara'³ o 'mascarilla', las cuales junto a 'carátula', esta última en menos ocasiones, aparecen con no poca frecuencia tanto en documentos notariales como en noticias de época y, sobre todo, en las propias obras literarias, en las que sobresalen las teatrales, aunque no son el único género en que aparecen.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias*, referencia HUM2007-60212/FILO y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos.

² Anónimo, 1621. "Alquiler de unos vestidos para la fiesta del Santísimo Sacramento por parte de Diego Luján". Maroto, Mariano, ed. electrónica (Toledo), 1998. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [25-junio-2005].

³ El Tesoro de Covarrubias indicaba como significado de 'máscara': "por otro nombre bárbaro carátula; los cortesanos la llaman rostro. Es un rostro o una cara contrahecha para disimularse los que representan en el teatro, imitando las facciones de la persona que representan". Recoge también la acepción: "invención que se saca en algún regocijo, festín o sarao de caballeros, o personas que se disfrazan con máscaras". Este diccionario no incorpora aún como voces 'carátula', 'mascarilla' ni 'rostro'.

Esos términos, sin embargo, no son sinónimos. Por 'mascarilla' se entiende "la máscara pequeña, que regularmente suele cubrir solamente la frente y ojo" (*Autoridades*), mientras que 'máscara' es "la cobertura del rostro para no ser conocido, que se hace regularmente de tafetán negro u otra cosa, con dos aperturas sobre los ojos para poder ver" (*Autoridades*), pero 'máscara' es también "la persona que lleva el rostro cubierto con la máscara" y, además es "la invención que se saca de algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras" (*Autoridades*). 'Carátula' es, sin embargo, la "cara fingida hecha de cartón o de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural y disfrazarse en las fiestas públicas, en que se permiten semejantes disfraces, la cual regularmente suele ser ridícula y fea" (*Autoridades*).

Como he tratado en un artículo reciente (Lobato, 2007b), máscaras a la italiana aparecen también en la obra cervantina en pasajes que habían pasado inadvertidos a la crítica, como el dedicado al escudero del Caballero de los Espejos, en el que se detalla este apéndice que transmutaba a Tomé Cecial, vecino de Sancho, en criado de caballero andante. Cervantes da a sus palabras el tono de una narración legendaria al describir la nariz que ocultaba la personalidad verdadera de Tomé:

Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más debajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro. (*Quijote* 2: 14, 740).

Máscaras en el *Quijote* y máscaras, con más razón, en el teatro áureo, aunque hayan pasado con excesiva discreción por los ojos de la crítica. Lo cierto es que no conozco trabajos monográficos dedicados a máscaras en el teatro español, como si los estudiosos estableciesen el punto de partida de su inexistencia o su presencia escasa y accidental en el teatro áureo. Decía Ruiz y Valcárcel (en Díez Borque, 2002: 166):

En España —durante este siglo XVII— no tenemos por ahora noticia de que los cómicos llevaran máscara para bailar (como en la vecina Francia).

Pero los comediantes las llevaban en no pocas ocasiones mientras bailaban y también en la representación de las obras teatrales, como se tratará de demostrar en estas páginas. Varias son las fuentes escritas principales que nos proporcionan esa información de forma fidedigna, al margen de las imágenes pictóricas o escultóricas.

1. Inventarios de bienes de los tenderos alquiladores de hatos y documentación de comediantes

En primer lugar, resultan de especial interés los inventarios de bienes de los tenderos que alquilaban hatos a las compañías de representantes y bailarines. En relación con ello, se conserva información en los documentos de los grupos de comediantes, tanto como receptores de estos alquileres como en calidad de poseedores de hatos propios, que eran los bienes propios de la compañía.

El alquilador de hatos trabajaba para las compañías de comediantes, en efecto, pero también para los artistas que acompañaban con sus danzas fiestas de muy variado tipo: algunas vinculadas al calendario litúrgico, como la de la Santísima Trinidad ya citada y desde luego también las del Corpus; además eran frecuentes las máscaras, en ocasiones como sinónimo de 'mascaradas', vinculadas a Ayuntamientos y a celebraciones locales, y —sobre todo— venían de antiguo y se vinculaban con las costumbres de otros países vecinos, las que tenían que ver con fiestas cortesanas, si bien en estas últimas es posible que sus protagonistas no necesitaran alquilar máscaras ni vestuario, por tenerlos ya como propios entre sus pertenencias.

Las relaciones de bienes de tenderos cercanos a grupos de actores y de bailarines han sido objeto de estudio, de forma limitada hasta el momento, pero con un interés mayor en los últimos años. Valga destacar trabajos como los de Esquerdo (1978), Fernández Martín (1988), Agulló y Cobo (1992), y García García (1989 y 1996).

Noticias sobre Luis de Monzón y Gabriel Núñez, por ejemplo, van saliendo a la luz gracias a trabajos como los de García García. De Gabriel Núñez, instalado en la madrileña calle de los Negros y a quien este investigador identifica con el *autor* de comedias de principios del siglo XVII, se citan en su inventario: 109 "*rrostros* viejos y nuevos de diferentes figuras" (AHPM, Prot. 2.559, fol. 253r. Cit. por García García, 1989: 56, n. 54) y, lo que es más curioso, este tendero estaba en contacto con otro alquilador llamado Luis de Monzón al que hacia 1610 ordena se le den "*dos rrostros* de perros" (García García, 1989: 61). El tal Luis de Monzón fue otro de los hombres más activos vinculados a la representación en Madrid entre 1608 y 1624. El primero de esos años alquiló, entre otras muchas cosas, "*nueve rrostros*" (AHPM, Prot. 3.567, s.f. Cit. por García García, 1996: 707) a Diego Granados y Lorenzo Hernández para las danzas que hacían los calceteros y carpinteros en la fiesta de Nuestra Señora de Illescas (Toledo).

Podríamos, en fin, añadir otros ejemplos de esta práctica de alquilar útiles y atrezzos necesarios para la representación, pero parece que los casos que se han expuesto podrían servir de

muestra de que en época coetánea a Cervantes los 'rostros' eran piezas indispensables en el hato de los *autores* de compañías. Adquiere así nuevo sentido la información que propone Cervantes en el capítulo XI de la *Segunda Parte* del *Quijote*⁴, de que el personaje de la Muerte va "con *rostro* humano" en el carro de *Las cortes de la Muerte* y que, con las figuras principales, van otras "personas de diferentes trajes y *rostros*". En resumen, los alquiladores de hatos vivían de hacer transacciones con disfraces y con máscaras, tanto para representaciones como para danzas. Es lógico, pues, que encontremos también referencia al uso de máscaras vinculadas a danzas, aún con más testimonios que las teatrales, porque las *Relaciones de fiestas* cortesanas ofrecen noticias profusas al respecto, pero no será ése el tema de este trabajo.

Va siendo ya numerosa la documentación que se extrae de diversos Archivos, especialmente de los Provinciales y de Protocolos de diversos lugares, en la que constan los detalles del material que las compañías llevaban consigo o utilizaban en una representación determinada. El Archivo Histórico Provincial de Valladolid, por ejemplo, indica que en el inventario de la compañía de Gaspar de Oropesa y de su mujer, Inés de Bustamante, del 3 de marzo de 1577 había:

Tres medias máscaras con una calva de viejo [...]; un rostro hermoso con que hacía la gitana [...]; catorce máscaras de demonio, las doce con la frente y algunas con barbas; cuatro rostros de salvaje con sus barbas; dos máscaras de muerte, una calva grande y otra de hoja de lata blanca; medio rostro de San Pedro con su barba (AHPV, Prot. 549, fol. 82r. Cit. por Fernández Martín, 1988: 22-23).

2. Inventarios de posesiones de las casas nobles y libros de cuentas para palacio

Interesan también los inventarios de bienes de las casas nobles, realizados a menudo tras la muerte del personaje, así como los libros de cuentas de palacio, en especial de los espacios vinculados a la Casa de Austria. En cuanto a los primeros, se citan noticias como las "cuarenta y siete máscaras de diferentes rostros [...] algunas de ellas son medias, tasadas en 3.400 reales" de las que da cuenta el inventario de bienes de la princesa Juana, hermana de Felipe II, el cual se hizo tras su muerte en 1573 (Pérez Pastor, 1914: 377-378). Respecto a los libros de cuentas para palacio han ido saliendo a la luz gracias a trabajos muy meritorios como los impresos en *Fuentes para la Historia del Teatro en España*, realizados por Shergold, Varey y Davis, y publicados en

⁴ Sobre la teatralidad del *Quijote*, véase Busi (1977), Cattaneo (1987) y Baras Escolá (1989).

varios volúmenes por la editorial londinense Tamesis. Estas noticias nos han dado a conocer buena parte de los materiales con que se confeccionó el vestuario para fiestas teatrales de la corte, por ejemplo comedias de Calderón realizadas por encargo para diversas celebraciones, pero hay que tener en cuenta, como recuerda Ferrer, que fue a partir de 1675 cuando los archivos de palacio empezaron a incluir en detalle los gastos hechos en comedias de producción cortesana (Ferrer, 2007: 72). Como es evidente, no todas las obras compuestas para la corte incluyen referencias a máscaras, antes bien son muy escasas. Entre las que sí lo hacen, por ejemplo, está *Amado y aborrecido*, obra calderoniana representada el 18 de enero de 1676, que recoge los gastos de vestuario de la máscara que la acompañó (Shergold y Varey, 1982: 66-70). Nótese que no se trata en este caso de que los personajes de la comedia actuasen con máscaras en un determinado pasaje de la misma, aunque sí algunos como el mozo de hato "que hizo el león el día de la fiesta"⁵, sino de lo que también se podría denominar una mascarada exenta que acompañó como colofón a la comedia, en la que el teatro recoge lo que era práctica del tiempo en calles y plazas con motivo de acontecimientos festivos.

3. Las relaciones de fiestas y los escritos de embajadores

Son también útiles los escritos de época que dan noticia detallada del desarrollo de una fiesta y presentan de forma muy descriptiva la diégesis de celebraciones vinculadas con la familia del monarca o con hechos destacados de la vida política del tiempo. Estos escritos resultan una ventana abierta a la época y tienen como objetivo salvaguardar para la historia lo ocurrido con motivo de una fiesta determinada, en la mayor parte fiestas cortesanas, pero también organizadas por ayuntamientos y entidades eclesiásticas, todas ellas vinculadas al poder político y religioso y deseosas de propaganda, además de ser las que recibieron suficientes medios económicos como para poder dejar testimonios escritos. Las relaciones de fiesta, sin embargo, no siempre fueron testimonio de lo ocurrido, pues en ocasiones —pocas— describen fiestas que nunca llegaron a celebrarse. Pero en la mayoría de los casos, la descripción pormenorizada de los trajes y máscaras empleados fueron una de sus constantes⁶.

⁵ Por cierto que "media cabeza de león" y "un vestido de león" se utilizaron en la comedia *Los Infantes de Lara*, porque constan en el concierto entre Gaspar de Porres y el sastre y maestro de danzas Gabriel Rubio (AHPM, prot. 2113, ff. 622r-625v. Cit. por García García, 2007: 188-189).

⁶ Para conocer los estudios en torno a relaciones de fiestas, véase la excelente bibliografía de García García (2003).

A esta información se suman otras fuentes, como son las noticias de embajadores extranjeros en la corte de los Austrias, sobre las que vengo trabajando desde hace algunos años (Lobato, 2007), las cuales aportan una mirada externa a España en ocasiones de gran interés. Con menos detallismo, también los embajadores extranjeros que hacían su oficio en la corte de Madrid enviaban a sus príncipes noticias de fiestas de la corte y son un excelente testimonio de lo que allí ocurría. Valga destacar entre ellas cartas como las de Vieri di Castiglione, Enviado Extraordinario del Gran Duque de Toscana Cosimo III a Madrid, con encargo de residencia entre el 12 de enero de 1673 y 5 de enero de 1682, y las del Comendador Ottavio Tancredi que le siguió en el cargo entre el 1 de marzo de 1682 y el 18 de mayo de 1688⁷. A través de ellas tenemos noticias como las de la intervención de las tres personas reales la noche de San Pedro de 1687 en la gran comedia que se representó en el palacio del Buen Retiro, para solemnizar el día del natalicio de la Duquesa de Orléans, la cual se repetiría el lunes siguiente para que la vieran el Cardenal Nuncio y algunos embajadores⁸. Y no resulta excepcional esta participación de la familia real en representaciones teatrales ante sus invitados más ilustres, como ya detallé en otra ocasión (Lobato, 2007c).

Si las informaciones de embajadores extranjeros en la corte de Madrid resultan de gran interés, no lo son menos las de embajadores españoles en cortes extranjeras. Es el caso, por ejemplo de Antonio Pimentel, que tuvo ocasión de tratar muy de cerca a la reina Cristina de Suecia. Una carta de su sobrino, Juan Antonio Pimentel de Prado escrita a su padre, Juan Pimentel, desde Estocolmo el 25 de enero de 1653, transmite las noticias del último festejo que tuvo lugar en palacio con motivo del cumpleaños de la Reina⁹. Además de los consabidos fuegos de artificio delante del palacio, que tuvo ocasión de presenciar el autor de estas cartas junto a su tío, Antonio Pimentel, desde un aposento donde también estaba la Reina, resulta de mayor interés el ballet en trajes antiguos en el que la Reina danzó vestida de Victoria. Sobre este ballet, en el que la danza se aunó a la representación, indica la carta que se conserva:

La Reina danzó como hombre tan bizarramente y con tanto aire que daba admiración. A continuación todos vistieron de nuevo sus hábitos ordinarios y, cuando se corrió una cortina, se vio a la Reina sobre su trono, al príncipe Adolfo a sus pies, los caballeros de un lado y las damas de otro; todos, incluida la Reina que llevaba una máscara negra, danzaron.

⁷ Archivo de Estado de Florencia, legajos 4981-4984.

⁸ Archivo de Estado de Florencia, legajo 4984.

⁹ BNE Ms. 2384. Modernizo grafías, acentuación y puntuación.

Cuatro días más tarde hubo juego de sortija, en el que también la Reina estuvo acompañada de Antonio Pimentel y del gran maestro de Dinamarca, tanto durante el juego como en la carroza que hizo el viaje de ida y vuelta hasta allí desde el palacio. Fue un mes después cuando el joven Pimentel y su tío pasaron una larga noche haciendo "un juego de los dioses y diosas del tiempo antiguo", por iniciativa de la Reina, "y cada uno se había de vestir conforme al dios que era". Sobre la relación entre Pimentel y la Reina he escrito ya en otro lugar (Lobato, en prensa), por lo que valga ahora esta breve mención a las actividades de disfraz por parte de la propia Reina, que pueden servir de muestra de lo que también ocurría en otras cortes europeas.

4. Máscaras en las obras teatrales

Pero son sobre todo los mismos textos teatrales los que transmiten la presencia de máscaras en la obra dramática y permiten ver la función que desempeñan. Si bien son ya varios los estudios sobre el vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, como se ha indicado ya, no se encuentran en ellos apenas referencias a las máscaras y a su utilización, por lo que creo que bien merecen estas líneas, que esperan servir de acicate a futuras investigaciones.

Si *ab extra* podemos saber que las compañías de danza y de teatro alquilaban trajes, rostros, cabelleras y demás accesorios para su trabajo, también *ab intra* la lectura atenta de los textos teatrales permite hacerse una idea del *prósopon* (rostro, máscara, personaje) y conocer la presencia y función de esos 'rostros', 'mascarillas', 'carátulas' y máscaras', que de todas esas nomenclaturas —al menos— se encuentran rastros en las obras teatrales áureas¹⁰. Dejando en este momento las múltiples presencias de estas piezas en las mascaradas populares y cortesanas, me centraré en esta segunda parte del trabajo en las que tuvieron un papel importante en el teatro áureo, siendo consciente de que, como indica Lecoq (1996: 53), la máscara influye no sólo en aquél que la lleva sino en todo lo que le rodea.

En nuestra función de lectores e intérpretes del teatro, nos interesan no sólo las referencias generales a estos adminículos, sino también —y sobre todo— cómo aparecen, con qué forma precisa, en qué lugar concreto de la comedia, con qué extensión respecto al total de la obra, a

¹⁰ Las máscaras se vinculan con el interés por el 'doble' en el que aquí no es posible entrar, que llega al mundo barroco en el juego entre realidad y ficción, con una larga trayectoria desde la cultura clásica en la que se inscribía en los códigos de un mundo mágico-sacro. Recordemos desde el *Simposio* de Platón a *Elena* de Eurípides, el *Anfitrión* de Plauto, el Eneas en la *Iliada* de Homero o *Las Metamorfosis* de Ovidio. Está también en la cultura egipcia en la figura de *Ka* y en la leyenda del *Golem* hebrero. Cf. Davico (2004: V-VII).

cargo de qué personajes, involucradas de qué modo en la acción, eficaces o no para el desarrollo o la conclusión de los hechos que se presentan. Deseamos saber, en concreto, por qué razón los dramaturgos eligen incorporar esas referencias a sus obras, qué forma les dan y qué función. Sin duda, las máscaras del teatro español heredan la tradición de la fiesta europea. Si bien no conservamos apenas recursos visuales que nos permitan concretar de qué tipo de máscaras hablamos en las obras teatrales que se citarán a continuación, sí cabe apuntar que, al igual que los actores italianos precedentes, los españoles evitaban emplear máscaras completas y llevaban de modo preferentemente mascarillas que cubrían la mitad superior del rostro e incluso únicamente los ojos, mientras que de momento en las obras que aquí interesan no se encuentran máscaras parciales que cubran únicamente la nariz y parte de las mejillas, como sería —por ejemplo— la que localicé en el *Quijote* sobre el rostro del escudero Tomé de Cecial, a la que me refería al principio de este trabajo.

De las lecturas hasta ahora realizadas bajo ese prisma, es posible realizar unas primeras observaciones:

- La escasez del término 'carátula', que solo encontramos en el *Paso segundo* de Lope de Rueda (1 caso) y en *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina (1).
- El mayor empleo de la palabra 'mascarilla', 38 ocurrencias, entre las que destacan las incluidas en *El encanto sin encanto* de Calderón (6), *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla (7) y *Duendes son alcahuetes*, 1ª y 2ª partes, de Antonio de Zamora (10).
- La presencia notable del sustantivo 'máscara' con 266 ocurrencias, que priman de forma especial en el teatro de Lope (106): *La viuda valenciana* (13) y *La traición bien acertada* (12), y en el de Calderón (83): *Dicha y desdicha del nombre* (19), *Las manos blancas no ofenden* (15) y *El pintor de su deshonor* (10). A notable distancia, siguen a Lope y a Calderón, Moreto (18): *La traición vengada* (7), Tirso de Molina (12): *Cautela contra cautela* (3), Rojas Zorrilla (10): *Entre bobos anda el juego* (2), y, en menor medida, otros dramaturgos.

Ahora bien, estos índices de frecuencia no deben llevarnos a pensar que todas las referencias a máscaras tienen la misma importancia absoluta o relativa en la obra en que se encuentran. No nos interesan en estos momentos, por ejemplo, las alusiones a máscaras que forman parte de desfiles callejeros como fondo de la acción, sino aquellas otras en las que personajes enmascarados utilizan ese medio para intervenir en la intriga de la obra, con frecuentes *qui 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. A esta función de ningún modo accidental 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.

Pasemos, pues, a revisar algunos ejemplos concretos. En busca de ellos vamos a concretar la observación en un corpus lo suficientemente definido para que nos permita extraer conclusiones válidas. En concreto, elijamos las cuatro comedias de Calderón¹¹ con mayor presencia de máscaras y enmascarados¹². Se trata de las tituladas *Dicha y desdicha del nombre* (19), *Las manos blancas no ofenden* (15), *El pintor de su deshonor* (10) y *El encanto sin encanto* (6). Y la elección no es arbitraria, sino que procede de que en estas cuatro obras se dan los índices de frecuencias más importantes de términos como 'máscara' y 'mascarilla'. Pero si aguzamos la mirada podemos también observar un sorprendente paralelismo en estas cuatro obras:

- La protagonista se llama Serafina en las cuatro piezas¹³. Calderón emplea este nombre aplicado también a una dama en *Basta callar* y en *El postrer duelo de España*, pero no deja de ser significativa esta hilazón entre Serafina y las máscaras que establece el dramaturgo de forma recurrente. Por otra parte, no es un nombre de mujer muy habitual en el teatro áureo. Además de en las seis obras calderonianas, aparece en tres comedias de Lope, en dos de Tirso, dos de Rojas y en una de Pérez de Montalbán, en las que no hay ambiente de máscaras¹⁴.
- El tiempo en que se enmarca la acción de tres de las obras de Calderón que aquí interesan es el de Carnestolendas. Faltaría *Las manos blancas no ofenden*, la primera en fecha de composición de entre estas cuatro, que está datada en torno a 1640, en la que la acción con máscaras se encuadra en el recurso de teatro en el teatro que representan las damas amigas de la protagonista para celebrar su cumpleaños.
- El espacio de cada una de esas acciones con máscaras varía. Si en la tragedia *El pintor de su deshonor*, anterior a 1650¹⁵, el Carnaval es el de Barcelona recuperado tras las

¹¹ *El pintor de su deshonor* (1969: 887-889), *Las manos blancas no ofenden* (1959: 1111-1124), *El encanto sin encanto* (1959: 1608-1616), *Dicha y desdicha del nombre* (1959: 1807-1812 y 1814-1817).

¹² Escalonilla (2002) ha estudiado el disfraz en el teatro calderoniano, pero sin referirse a las máscaras.

¹³ Sobre la Serafina de *El pintor de su deshonor* existe un magnífico estudio de Vitse (1980). No se detiene, sin embargo, en Serafina enmascarada.

¹⁴ De Lope en *La esclava de su galán*, *El leal criado* y *Los Ponces de Barcelona*. De Tirso en *Del enemigo el primer consejo* y *La villana de Vallecas*; de Rojas en *Lo que quería ver el marqués de Villena* y *Lo que son mujeres* y de Pérez de Montalbán en *El valiente más dichoso*, *don Pedro Guiral*.

¹⁵ 1650 es la fecha de su *editio princeps* en la *Parte Novena de Comedias Nuevas*.

victorias contra los franceses, en *El encanto sin encanto*, unos diez años posterior, es el de Marsella —aunque suene un villancico de San Juan— y sólo en *Dicha y desdicha del nombre*, anterior a 1662, son las Carnestolendas italianas, las de Milán en concreto, el marco espacial donde transcurre la acción.

- La acción vinculada a las máscaras establece un ambiente de confusión que facilita los desmanes¹⁶, como en *El pintor de sus deshonra* donde, tras la fiesta en la casa de don Diego de Cardona y el inicio del fuego, don Álvaro aprovecha para raptar a Serafina a la que han dejado supuestamente a salvo sola un instante, lo que será el comienzo del deshonor del marido que hará avanzar la trama. En ocasiones son los enmascarados mismos los que llevan a cabo el rapto de otra Serafina, la de *Dicha y desdicha del nombre*.
- En las cuatro obras la atmósfera y los hechos vinculados a las máscaras ocupan un lugar relevante en la concepción y desarrollo de la pieza, y se sitúan al inicio de la misma provocando una apertura muy vistosa de la representación (*Dicha y desdicha* y *El encanto*); un lugar central en el clímax de la segunda jornada (*Dicha y desdicha* y *El pintor*) o bien en el desenlace (*El encanto* y *Las manos blancas*). Como se puede observar, varias de estas obras se abren y cierran con personajes enmascarados; en otros casos la apertura con máscaras se prolonga también en la segunda jornada. Solo en *Las manos blancas no ofenden* se concentran en la tercera jornada, porque están circunscritas a la comedia que se representa dentro de la comedia como homenaje a la protagonista en su fiesta. Ninguno de los momentos en los que hay enmascarados es, pues, una microsecuencia ni tiene carácter anecdótico sino que se extiende a lo largo de los versos en pasajes amplios y demorados, en los que a la espectacularidad de la vista se une un importante avance en la trama, apoyado en personajes con este recurso.
- La extensión de los pasajes es, pues, notable: En *El pintor de su deshonra* abarca toda la segunda mitad de la segunda jornada (Calderón de la Barca, 1969: 887-889); en *Las manos blancas no ofenden* el permiso de Serafina de que entren "aventureros de máscara disfrazados a su fiesta" se da al inicio de la jornada tercera y la abarca casi por completo—(Calderón de la Barca, 1959: 1111-1124); en *El encanto sin encanto* los personajes se ven inmersos en ese ambiente ya desde el inicio de la primera jornada

16

No en vano en la vida diaria, las máscaras tuvieron fuertes detractores, entre los que se cuenta Fray Francisco Alcocer, del que se imprimió en Salamanca el año 1599 su *Tratado del juego* en el cual, al mismo tiempo que muestra la fuerte crítica existente hacia la costumbre de enmascararse, también recoge opiniones ajenas sobre casos en los que se podrían permitir. Resulta también muy útil y explícito el libro titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* (1641).

(Calderón de la Barca, 1959: 1577-1580), y de nuevo se retoma ese ambiente de enmascarados en la segunda parte de la tercera jornada (Calderón de la Barca, 1959: 1608-1616); en *Dicha y desdicha del nombre* la máscara envuelve la acción una vez iniciada la primera jornada (Calderón de la Barca, 1959: 1807-1812), y se prolonga en la segunda (Calderón de la Barca, 1959: 1814-1817).

- En cuanto a la justificación de este recurso al ambiente carnavalesco y de disfraz dentro de la comedia, existen diversas razones, aunque no siempre explícitas. Entre las que sí lo están valga reseñar la de ocultar la identidad, como es el caso de don Álvaro en *El pintor de su deshonra*, cuando sale de gala con máscara a la plaza del Clos de Barcelona, en la que se reúnen los enmascarados en tiempo de Carnaval, y dice: "pues fue / fuerza no haberla seguido, / hasta que desta manera / de máscara me vistiera, / para no ser conocido" (Calderón de la Barca, 1969: 888). Por lo mismo Serafina idea en *Las manos blancas* dejar entrar a enmascarados en su fiesta "con cuya ocasión podría, / ser que el príncipe viniese / de embozo, porque pudiese / lograrse nuestra porfía" (Calderón de la Barca, 1959: 1111). De la máscara se sirve Teodoro para ponerse en presencia de Federico y preguntarle si vive César, príncipe de Orbitelo, o bien si murió en el naufragio: "Y así, a vuestras plantas / os suplico, pues no puedo / descubrir a otro la cara, / me hagáis merced de decirme / si esta nueva es cierta o falsa" (Calderón de la Barca, 1969: 1114). Entre las razones por las que conviene reservar la identidad está la de cometer hechos luctuosos de forma impune, como ocurre en *Dicha y desdicha del nombre*, donde son un grupo de enmascarados a las órdenes de Lisardo los que raptan a Serafina (Calderón de la Barca, 1959: 1810). La mascarilla asociada al disfraz contribuye, además, a trastocar identidades, vistiendo a unos de otros y trayendo también aparentes cambios de sexo. Por ejemplo, en *El encanto sin encanto* Libia sale con el vestido de Serafina y Serafina con disfraz, y añade la acotación que van "todas con mascarillas" (Calderón de la Barca, 1959: 1608). En *Las manos blancas* transmuta a mujeres en hombres; es el caso de Lisarda que, vestida de varón, desea poner celosa a Serafina y vengarse de Celia (Calderón de la Barca, 1959: 1115). El descubrir la mascarilla trae anagnórisis tan eficaces como la de *Las manos blancas no ofenden*, en la que Libia quita la máscara a Serafina ante Enrique, que no puede creer lo que está viendo y solicita poder tocarla: "tengo de ver / ¡vive el Cielo!, / si es verdadero o fingido / este objeto" (Calderón de la Barca, 1959: 1610-1611).
- Las máscaras, además, concedían a quien las llevaba diversos privilegios, por ejemplo el de hablar mientras no se era conocido, como declara don Álvaro en *El pintor de su deshonra*: "al máscara jamás / se le ha negado el favor / de hablar todo el tiempo que / el rostro tenga cubierto" (Calderón de la Barca, 1959: 888) con la condición siguiente:

"como no sea descubierto / quién sea" (p. 888). El personaje podía, por tanto, disfrutar de privacidad, pues quien observaba al enmascarado no podía darse por entendido de quién era el que se ocultaba tras la máscara; así, Serafina en *El encanto sin encanto* quiere sujetarse mejor la mascarilla, porque teme que el aire se la levante, ya que no está bien prendida entre los rizos, y no desea que eso ocurra "por no dar / ocasión a que esos necios / se me declarasen más / que a seguirme; pues aunque / tras mí no ignorantes van / de quién soy, mientras cubierta / esté fuera necedad / el darse por entendidos" (Calderón de la Barca, 1959: 1579). El enmascaramiento ofrece también la virtualidad de bailar con "el máscara", sin que el elegido pueda negarse, como recuerda don Juan Roca a su esposa Serafina en *El pintor* ante la petición que hace don Álvaro: "El máscara te ha pedido / danza; si te ha conocido / o no, ya es fuerza el danzar; / si te conoce, porque / sería descortesía, / y si no, porque sería cuidado" (Calderón de la Barca, 1969: 888-889). La máscara actuaba también como visado para acceder a lugares donde no se podría entrar sin ella, como declara Fabio en *Las manos blancas*: "mejor es que vaya / (pues la máscara me da / paso) a esperarle en la sala / del festín" (Calderón de la Barca, 1959: 1115) y facilita la mezcla de personajes pertenecientes a grupos sociales diversos, como reconoce en aparte el criado Franchipán recién llegado: "Con éstas me he de mezclar / puesto que las mascarillas / son licencia general" (Calderón de la Barca, 1959: 1578).

- Pero el hecho de llevar máscara o mascarilla imponía también ciertas restricciones, por ejemplo, la de no dar a entender que se ha reconocido a quien va enmascarado, como expresa Celio mientras sigue en silencio y lleno de celos a Serafina en *El encanto sin encanto*: "Pues por entendido / no me puedo, ¡ay de mí!, dar /de que es ella, mientras que puesta la máscara va, / conténteme con seguirla, / tras sí, llevando su imán..." (Calderón de la Barca, 1959: 1578). Portar una máscara impedía también llevar armas, porque los enmascarados "en fe / del seguro, va sin armas" (*Dicha y desdicha del nombre*, p. 1811). Por eso extraña tanto que en la misma comedia, no se respete ese pacto, tal como indica Lidoro: "Este hombre ha hecho / temeridad tan extraña / como romper el seguro / que la fe pública guarda / a los máscaras, con pocos / ejemplares de que haya / alguno que para ellos / sacase jamás la espada; / y esto por una mujer, que más el delito agrava, / pues da a entender que el haberla / conocido disfrazada / le empeñó" (Calderón de la Barca, 1959: 1811).
- La máscara era, además, una excelente excusa para hacer avanzar la acción, como cuando Serafina en *El encanto sin encanto* trata de prenderse bien la mascarilla, dice la acotación, y se le caen los guantes al componerla, lo que motiva que los dos galanes, Florante y Celio, recojan un guante cada uno y que se entable una cuestión de celos, la

cual se disputará en un duelo fijado en el bosque de Miraval, propiedad de Serafina (Calderón de la Barca, 1959: 1579-1580). También en *Las manos blancas no ofenden* se da el recurso a la caída de los guantes por parte de Serafina y su recogida por los dos pretendientes, Carlos y Federico, lo cual es, por otra parte, un motivo tópico en el teatro áureo.

- Si bien en esta aportación es necesario limitarnos a la materialidad de la máscara en sentido estricto, no se puede perder de vista que otras prendas del vestuario, como por ejemplo el manto, podían también servir de máscaras para encubrir la identidad, como desde luego también lo hacían los diversos 'disfraces' que llevan otros personajes que sirven de fondo al cuadro. Así, en *El pintor de su deshonra* dice don Álvaro: "Ea, ya en la plaza entrando, / diversos disfraces vi" y responde Fabio: "Verlos podrás desde aquí / pasar tañendo y cantando" (Calderón de la Barca, 1969: 888). Y en *Dicha y desdicha del nombre* Flora anima a su señora Serafina a que se disfrace, dándole como razón: "que en Carnestolendas / las señoras de más prendas / se disfrazan" (Calderón de la Barca, 1959: 1807) y le propone como partes del disfraz: "un capote, un sombrero, / una hacha, una mascarilla" (Calderón de la Barca, 1959: 1807), lo que, en resumidas cuentas, la convierte en máscara en su sentido más general.

Para concluir este primer acercamiento a las máscaras en el teatro del Siglo de Oro, que en esta ocasión ha tomado como ejemplo las 'mascarillas' que disfrazan a Serafina y a una serie de personajes que la circundan en cuatro obras de Calderón, cabe destacar que los episodios en que se inscribe este uso resultan determinantes para el avance de la acción y que su empleo no se restringe a personajes del fondo del cuadro, sino que son los protagonistas mismos quienes las portan como medio idóneo para conseguir sus fines. Si bien es cierto que la vistosidad de las máscaras es un atractivo más para los dramaturgos áureos, también lo es que las máscaras en escena son ya el ámbito de una acción cortesana que a menudo se tiñe de violencia. Como si los enmascarados subieran desde los ambientes festivos a los tablados de corral y a los espacios cortesanos, conquistan el escenario y crean un doble juego de confrontaciones y de identificaciones entre público y comediantes.

Referencias bibliográficas

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, "*Cornejos y Peris* en el Madrid de los Siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)", en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, ed. Andrés

- Peláez Martín, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de Cultura, 1992, p. 181-200.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, "Teatralidad del Quijote", *Anthropos*, XCVIII-XCIX, 1989, p. 98-101.
- BUSI, Frederick A., "Cervantes. Use of Character Names and the *Commedia dell'Arte*", *Romance Notes*, XVII, 1977, p. 314-319.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*. Tomo I. *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.
- *Obras completas*. Tomo II. *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- CATTANEO, Maria Teresa, "Don Quijote: la maschere della finzione", en *Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1987, p. 79-87.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
- DAVICO BONINO, Guido, ed., *Io e l'Altro. Racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi, 2004.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002
- ESCALONILLA, Rosa Ana, *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona, EUNSA, 2002.
- ESQUERDO, Vicenta, "Indumentaria con que los cómicos representaban en el siglo XVII", *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, cuaderno CCXV, 1978, p. 447-544.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988.
- FERRER VALLS, Teresa, "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en *El vestuario en el teatro del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2007, p. 63-84.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., "El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del siglo XVII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 10, 1989, p. 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 Duques de Soria, 1996, II, p. 695-708.
- "Bibliografía", en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, eds. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, p. 293-377.

- "Los hatos de actores y compañías", en *El vestuario en el teatro del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2007, p. 169-190.
- LECOQ, Jacques, "La geometria al servizio dell'emozione", en *Maschera e mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*, catálogo de la exposición al cuidado de Donato Sartori y Paola Pizzi, presentación de Dario Fo (Padova, 1996), Padova, Il Poligrafo, 1996.
- LOBATO, María Luisa, "Miradas de mujer: María Luisa de Orleáns, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)", en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007a, p. 13-44.
- "'Narigante escudero', Máscara y representación en *Don Quijote*", *Bulletin of the Comediantes*, 59, 1, 2007b, p. 39-67.
- "Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias", en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007c, p. 89-114.
- "Juegos de corte: Antonio Pimentel, embajador de la reina Cristina de Suecia (1652-1656)", en *Homenaje a Luciano García Lorenzo*, Madrid, C.S.I.C., en prensa.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914), *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, Imprenta de Sucesores de Hernando, 1914.
- SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos, Fuentes para la historia del teatro en España I*, London, Tamesis, 1982.
- Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daños. Ilustración de la real Premática de las Tapadas*, escrito por Antonio de León Pinelo e impreso en Madrid por Juan Sánchez, 1641.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 1980.