

Collection « Voix d'ailleurs »
Études du monde ibérique et du monde ibéro-américain



Le masque : une « inquiétante étrangeté »

Sous la direction de Philippe Meunier et Edgard Samper



Rhône-Alpes

Las máscaras de Calderón

| Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS

Los juegos de duplicidad y ocultamiento de identidad son esenciales en Calderón, utilicen o no máscaras físicas. Y no podía ser de otra manera. La serie genérica en la que se inserta su escritura puede considerarse el primer condicionante. Sin duda, es el teatro el género literario que más implicaciones tiene *a priori* con ellas, hasta el punto de que los participantes de algunas de sus más egregias manifestaciones en el transcurso de la historia – como las antiguas obras de Grecia y Roma, el Noh japonés o la *Commedia dell'arte* italiana – cubrían con ellas sus rostros sistemáticamente. Pero se sirva de accesorios faciales o no, el teatro por prescripción genérica, tiene como cimientos la existencia de personajes que interactúan, con identidades evidentes u ocultas, auténticas o trocadas.

Además, Calderón es un dramaturgo barroco: es decir, participe de una concepción del mundo y del arte en la que el juego de realidad y apariencia es fundamental, como en muy pocos otros momentos de la historia occidental lo ha sido. El teatro es una de las grandes imágenes encargadas de expresar conceptos sustanciales de esa forma de entender la realidad: el engaño a los sentidos, la inestabilidad, la variabilidad. Y, precisamente, nadie como don Pedro le dio la consistencia escénica alcanzada en *El gran teatro del mundo*. Pero para dar con su metáfora vertebral no necesitó forzar la imaginación: fue su época quien se la impuso. « La vida es una comedia; el mundo, un teatro; los hombres representantes; Dios el autor; a Él le toca repartir los papeles, y a los hombres representarlos bien » – decía Quevedo, como si sustanciara el más famoso de los autos calderonianos, en el *Epicteto y Focílides en español con consonantes*, escrito en un tiempo cercano. Una imagen muy próxima en significado es la del sueño, que también logró en el drama del Segismundo calderoniano una de sus plasmaciones artísticas más fastuosas.

Por estas ideas y obras, y bastantes más, Calderón se erige en figura preeminente del teatro barroco español, fenómeno que constituye uno de los grandes capítulos de la dramaturgia universal y del pasado cultural de Occidente, por sus valores intrínsecos y por su fuerza expansiva hacia otras literaturas y culturas. Un teatro que participa de las características del coetáneo en otros territorios europeos, pero que posee unas peculiaridades que aún potencian más el juego de identidades. Se ha destacado – lo ha hecho de manera especial Alexander A. Parker – la importancia que en el género español tiene la acción¹. Pues bien, para su desarrollo, y sea cual sea el tipo de obra – desde las de capa y espada a las históricas o religiosas –, utilizaron como excipiente el enredo: es « elemento nuclear de la comedia, hasta el punto de que no cabe imaginar una pieza en que no aparezca este ingrediente² ». Y un recurso sustancial del enredo es, a su vez, el ocultamiento o cambio de identidades. El género español del siglo XVII está lleno de personajes que intentan no ser reconocidos en su verdadera identidad y para ello recurren a distintos medios verbales o visuales (normalmente van juntos): los hay que se ponen máscaras o mascarillas, pero son más, en el teatro de Calderón y en el de los restantes dramaturgos, los que echan mano de otros procedimientos más rudimentarios, como taparse con el manto, si son mujeres (las « tapadas »), o con la capa o la banda, si son varones (los « rebozados »). Con frecuencia no se trata solo de ocultar la identidad sino de trocarla, de hacerse pasar por otros. Abundan los disfraces transexuales: damas de varones, como Rosaura en *La vida es sueño*, entre muchos otros casos; o, menos veces, varones de damas, como César en *Manos blancas no ofenden*. La voluntad de complicar el enredo y de sorprender al público con ello, llega a casos extremos en esta última comedia, en que al susodicho César, vestido de mujer, le hace la corte a Lisarda, vestida de hombre. Menos son los intentos de trueque interestamental: caballeros y damas que se transforman en campesinos y campesinas, como el conde de Cabra y doña Elvira en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, atribuida a Calderón; o, al revés, que es aún menos frecuente, criados que se hacen pasar por nobles, como Beatriz, la criada de doña Inés en *El lindo don Diego*, de Moreto, que finge ser condesa a fin de atraer al figurón, para que deje en paz a

su señora y se pueda casar con don Juan. Todos los considerados hasta aquí son casos en que es voluntad de los personajes hacerse pasar por otros, pero también puede ocurrir que sean otros quienes se confunden en relación con sus identidades, sin que los afectados hagan nada, incluso sin que ni siquiera se enteren: un componente principal del enredo de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, consiste en que el mentiroso don García toma a Jacinta por Lucrecia. Estas transformaciones, aunque se den en todo tipo de obras, son mucho más comunes cuando éstas entran en las categorías de capa y espada o palatinas. Obra tras obra, los dramaturgos, porque así lo exigía el público, intentaron ofrecerle nuevas propuestas que combinaran las convenciones formularias con el elemento novedoso. Se diría que compitieron entre ellos para ver quién era capaz de manifestar más ingenio a la hora de liar y desliar el enredo. Solo estuvo al alcance de los mejores controlar con exactitud de relojeros las más osadas marañas y, obviamente, el autor de *La dama duende* estuvo entre ellos.

Con independencia de su indiscutible calidad artística, Calderón se erige en un buen testimonio de lo que supuso el teatro español del siglo XVII. Por razón de su puesto en la cadena cronológica le tocó desechar, asumir y desarrollar cuantas características había alcanzado ya ese teatro, tras la primera gran oleada de creadores que protagonizaron Tirso y, muy especialmente, Lope. También su capacidad representativa le viene de su larga trayectoria artística, la más dilatada entre los grandes, y quizá menos grandes: 60 años constatados fehacientemente, desde los 22 años en que se puede fechar su primera obra, *La selva confusa*, de la que se hablará más adelante, hasta los 81 en que componía los autos sacramentales para el Corpus madrileño de 1681 cuando murió con la pluma en ristre³. En ese tiempo pudo escribir una gran cantidad de textos, de los que una parte se ha conservado. También esto afianza su cualidad de testimonio ideal del fenómeno teatral español, al ser, después de ese « monstruo de naturaleza » llamado Lope, el autor del que más textos se han conservado. Sus obras extensas, comedias y autos, superan las doscientas.

1. Las tres « máscaras » de Calderón

Lo primero con lo que se encuentra la indagación sobre la máscara en Calderón como en cualquier otro autor de los Siglos de Oro es que no se trata de un término unívoco, sino que son tres los entes que designa, de los que da cuenta el *Diccionario de Autoridades* (1734): a) « Cobertura del rostro para no ser conocido⁴... » ; b) « La invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras⁵ »; c) « Festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas ».

Es decir, las acepciones b) y c) corresponden a actividades de carácter festivo. En c) – que tiene un carácter aristocrático y celebrativo, y, por tanto, ostentativo y promocional, como ocurre con todas las fiestas cortesanas – ni siquiera interviene el objeto facial que oculta el rostro, mientras que sí que lo hace en b), en la que a sus participantes se les llama máscaras y llevan máscaras.

1.1. El festejo nocturno de nobles a caballo

Esta fiesta ecuestre se celebra fuera de escena en varias obras de Calderón. A ella aluden los personajes en el final de la jornada II de *El José de las mujeres*:

JULIA ... que a mirar
 no sales a la ventana
 la máscara cuán lucida
 por nuestros umbrales pasa?
CAPRICHIO Ven, verás nobleza y plebe
 toda vestida de gala.
JULIA Ven, y la ciudad verás
 cubierta de luminarias. (v. 1983-1991)⁶

También en el auto sacramental titulado *Mística y real Babilonia* se hace mención de una celebrada en honor de Nabuco:

Y bien la duda ha vencido
la máscara que ha salido
de él, observando, Señor,
ceremonias de que usaron
otras Militares Leyes,
de quien las Loas quedaron
cuando los hechos cantaron
de sus victoriosos reyes. (III, p. 1059a)⁷

Formulada como mero deseo de uno de los personajes, el gracioso Libio, se menciona esta actividad en *El monstruo de los jardines*, aunque cabría la posibilidad de que se refiriese al baile de máscaras que se verá en el siguiente apartado:

Deja que haya hoy un festín,
que haya mañana un torneo,
esotro justa y paseo,
máscara esotro... (I, p. 1796b)

Hay dos obras que tienen un interés especial en relación con esta práctica festiva, ya que hacen referencia a sendas mascaradas que tuvieron lugar en la realidad. En *No hay cosa como callar* se trataría de la que se celebró en Madrid con motivo de la victoria contra el príncipe Condé en el sitio de Fuenterrabía, acontecimiento que los estudiosos aprovechan para fechar la obra en 1639. Pregunta don Diego a Leonor al comienzo del acto II:

¿Quieres aquesta noche
salir a ver la máscara en un coche,
que hace Madrid, en generosas pruebas
de cuánto estima las felices nuevas
de la mayor victoria,
que ha de durar eterna a la memoria
del tiempo, en duras láminas grabada ? (II, p. 1013b)

El caso calderoniano más notable dentro de esta categoría, porque además es el único en que el festejo se describe, se encuentra en *Guárdate del agua mansa*, segunda versión de la comedia que Calderón tituló inicialmente *El agua mansa*. Esta primera propuesta habría sido elaborada entre 1642 y 1644, y su refundición en 1649. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz señalan en su edición de las dos versiones que el propio dramaturgo habría modificado su obra previa para introducir en cada acto sendas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria⁸. En la segunda, don Félix refiere a lo largo de 260 versos los festejos de Madrid, entre los que está una máscara:

En toda mi vida vi
tan hermosa tropa bella
como la máscara junta,
cuando al compás de trompetas,
clarines y chirimías,
empezaron a moverla
los dos polos que de España
y de Alemania sustentan
la política... (vv. 1315-1323)

1.2. La fiesta de personas que se disfrazan con máscaras

De esta otra « máscara » hay más testimonios en Calderón, tanto por lo que se refiere a alusiones, como, sobre todo, por la inclusión de dicha actividad festiva dentro de la trama de ciertas obras, proporcionando, en algunos casos, elementos sustanciales del enredo de las mismas. A través de lo que en ellas se dice podemos conocer aspectos diversos sobre este tipo de festejos: la propensión a que tengan lugar en Carnaval, pero no siempre, la facultad de hablar y bailar con la persona que se elija, la existencia de una música específica, la utilización de empresas y lemas, etc.

Llama la atención su explotación dentro de los autos sacramentales. Calderón, en su afán de aprovechar todo tipo de materiales que, sometidos a un proceso de alegorización, puedan proporcionar significaciones transcendentales, no desaprovechó estos festejos, que además favorecen la inclusión de otros componentes fundamentales del teatro sacramental, como son la música, el baile y la espectacularidad. Los personajes abstractos de diversos autos y, con más frecuencia aún de los sacramentales, participan en estas máscaras.

Toda la loa de *No hay más fortuna que Dios* consiste en la representación de un baile de máscaras. Esta es su acotación inicial: « *Salen los cuatro Hombres y las cuatro Mujeres cantando y bailando las primeras coplas de máscara, y la Fe detrás, y entre las que bailan se introduce la Envidia, también de máscara* » (III, p. 611a). Otro tanto ocurre en la loa de *La vacante general*, en la que se encuentran más detalles de la coreografía que debía desarrollarse: « *Sale la música, y al compás de los instrumentos de máscara, con hachas, y mascarillas en dos bandas, mujeres a una parte, guiadas de la Fe; y hombres a otra, de la Apostasía. Y en habiendo danzado las primeras coplas, interrumpe la Apostasía, quitándose la máscara* » (III, p. 469a). También se alude a esta actividad, con su música y baile, al final de la loa de *La nave del mercader*:

con las hachas encendidas
y acordes los instrumentos,
será bien que desde aquí
en una máscara demos
principio al festín,
que sirva de loa. (p. 230-231)⁹

También la pieza introductoria de ¿Quién hallará mujer fuerte ? desarrolla un baile sobre el tablado, que es denominado máscara justo en la acotación final: « *Prosiguen con la máscara que empezaron, repitiendo toda la música las coplas que cantó cada una de por sí, y acaban la loa cantando todos y bailando* » (p. 235)¹⁰.

Dentro ya del cuerpo del auto, y con mayor profusión de detalles sobre su desarrollo, encontramos un baile-máscara en *La viña del Señor*: « *Las chirimías, y ábrese un carro en que habrá una mesa bien adornada de viandas y aparadores, y en ella la Sinagoga. Sube el Hebraísmo y, sentados los dos comiendo en lo alto, sale al tablado la Malicia con algunos de máscara y danzando los unos y comiendo los otros dice la Música* » (acot. entre v. 1590 y 1591)¹¹. En ella se alude al vestuario y a la actitud de la máscara, y se menciona la existencia de una música específica.

En sus comedias se registra igualmente esta diversión. A veces se trata de meras alusiones: *La selva confusa*¹², *Afectos de odio y amor*¹³, *El alcaide de sí mismo*¹⁴, *Amado y aborrecido*¹⁵. Pero también llegan a desarrollarse dentro del espectáculo.

Algunas de las obras destinadas a fiestas cortesanas ofrecen un uso que difiere poco del que se aprecia en los autos, significación alegórica incluida. Es el caso del baile que cierra la loa de *Fieras afemina amor*, comedia representada en la corte en enero de 1672¹⁶: « *Bajaron los Signos al tablado, y mezclados con los Meses, compusieron una máscara con varios lazos, al compás de esta letra* » (acot. entre v. 415 y 416)¹⁷.

Relevante es la función que se le encomienda a la que cierra apoteósicamente la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, representada en el Buen Retiro en 1652: « *Aquí se descubre la máscara, repartida en dos coros de música, de siete voces cada uno; cada uno cuatro mujeres y tres hombres, y en una tropa de doce mujeres que son las que han de danzar y en lo alto la Fortuna*¹⁸. » Como ha destacado Aurora Egido en su estudio sobre la puesta en escena de la obra, se trataría de prolongar « los ámbitos del palacio de Pígmalión en la propia sala del Coliseo del Buen Retiro, integrando en ella a los espectadores como parte activa del festejo, rompiéndose así la separación producida por el marco escénico¹⁹. » Se producen simultáneamente « el desenlace de la obra y el de la máscara cortesana, fundidos también los espacios teatrales cortesanos, así como el tiempo mítico y el de los espectadores²⁰. »

También en la loa de *El laurel de Apolo*, espectáculo representado en palacio en marzo de 1658, se escenifica una máscara para celebrar con alborozo el nacimiento de Felipe Próspero²¹. Así la plantean las dos primeras acotaciones: « *Salen dos damas y dos galanes de máscara, con unas tarjetas en las manos, y en ellas la cifra del nombre de Felipe, cantando y danzando, vestidos a lo judío* » (h. 189v)²²; « *En habiendo hecho su entrada, se apartan y salen cantando también y danzando otras dos damas y galanes, con mascarillas negras y hachas en las manos, vestidos a lo moro* » (h. 190r). Se trata de que comparezcan todos los continentes, representados por personajes que visten las ropas que convencionalmente se les asignan, para mayor exaltación del celebrado heredero.

En *Ni Amor se libra de Amor*, exhibida en el Buen Retiro en enero de 1662²³, se lleva a cabo otra máscara en la jornada III, aunque con menos precisiones sobre su ejecución: « *Con hachas salen máscaras, danzando, y Astrea, Selenisa, Arsidias, y Lidoro, y detrás Atamas* » (I, 2022b).

Aparte de los cometidos de explotación alegórica o de reflejo del esplendor cortesano que se aprecian en los espectáculos mitológicos citados, los bailes de máscaras pueden tener otros aprovechamientos más dramáticos en el teatro de Calderón. El escritor supo aprovechar las características principales de este tipo de celebración festiva para discurrir lances más o menos pertinentes cara al desarrollo de la acción. Así, es privilegio del enmascarado, aparte de no ser reconocido, poder bailar y hablar a la persona que quiera; lo que propicia situaciones a veces muy rentables para la trama.

Esta circunstancia tiene una incidencia ligera en *De una causa dos efectos*, así como en *Mujer, llora y vencerás* o *El encanto sin encanto*. En la primera, Carlos, hijo del duque de Mantua, se vale del ocultamiento del rostro que propicia el festejo cortesano para acudir al palacio del duque de Milán sin ser reconocido. Durante la máscara puede danzar con Diana, hija del duque de Milán, y enamorarla, como ella refiere:

Pues una noche al sarao
entró, la máscara puesta,
un caballero, vestido
de azul y plata, en diversas
cifras mi nombre bordado

de memorias... — Considera
si olvidará al caballero
quien del vestido se acuerda.
Al maestro de la sala.
del festín pidió licencia
para danzar: en secreto
debió de decir quién era.
Sacome a danzar con él
y (¡de cuántas menudencias
tan particulares una
memoria loca se acuerda!)
[...]
y sin que jamás supiera
quién fuese aquel caballero,
quedé en Milán. La tristeza
que desde aquel mismo día
quiere el Cielo que padezca;
las melancolías que paso,
son (aquí de mi vergüenza)
corrida de que en el mundo
haya un hombre que merezca
los suspiros que me debe,
las lágrimas que me cuesta. (II, p. 472a-b)

La confusión con respecto a la identidad del enmascarado soportará un parte del enredo de la obra. Fiesta de máscaras, con el enredo consiguiente, hay también en *Mujer, llora y vencerás*:

Y es que esta noche las damas
diz que un festín han dispuesto
en albricias de La Paz,
cuyo nombre es, si me acuerdo,
« La galería de amor »,
que es un bailete compuesto
de cuantos en el salón
de máscara entran. (II, p. 1431a)

Pero donde las máscaras tienen un mayor desarrollo e influencia en la acción es en *Dicha y desdicha del nombre*, *Las manos blancas no ofenden* y *El pintor de su deshonra*.

La jornada I de *Dicha y desdicha del nombre* se enmarca en Carnestolendas:

Ruido dentro de máscaras, música e instrumentos.

MÚSICA Vaya de baile,
de música y fiesta,
que todos son locos
en Carnestolendas. (II, p. 1807a)

Son bastantes los personajes que llevan máscaras, y su comportamiento se regula por las normas especiales que permiten relaciones imposibles fuera de ese contexto festivo. Así, por ejemplo, la antes mencionada de poder dirigir la palabra a quien se quiera:

LISARDO No la espalda me volváis
sin responder, pues sabéis
cuando de máscara os veis,
la obligación en que estáis.
SERAFINA Vos sois el que la ignoráis;
que aunque es verdad que ha tenido
quien de máscara ha venido,
a quien de máscara va,
licencia de hablar, no está
en estilo recibido,
a quien no responde, hacer
fuerza; y así (¡qué pesar!)
aunque vos podáis hablar,
puedo yo no responder.
LISARDO NA mi me basta saber
que hablar puedo.
SERAFINA ¿No será
locura, a quien sorda está? (II, p. 1809a-b)

En la jornada III de *Las manos blancas no ofenden* también tienen un gran protagonismo el ambiente de máscara y las máscaras que llevan los personajes.

Un buen testimonio de la utilización dramática del baile de máscaras en Calderón lo constituye el de la más conocida de esas obras, *El pintor de su deshonra*, una de sus grandes tragedias de honor. En ella el pintor Juan Roca se encuentra felizmente casado con Serafina, quien en otro tiempo había mantenido una relación amorosa con don Álvaro. Aunque lo creen muerto, este antiguo enamorado aún vive y se las arregla para encontrarse y hablar con ella en Barcelona durante los carnavales. Para ello se vale de la máscara, que le permite acercarse sin ser reconocido:

Aquesta la puerta es
de palacio, a quien la fama
de catalán nombre llama
la plaza del Clos; y pues
es aquí donde a parar
todas las máscaras vienen,
donde los músicos tienen
tablado para danzar,
aquí es donde esperaré
ver aquella disfrazada,
que de Flora acompañada
salió de casa; pues fue
fuerza no haberla seguido,
hasta que desta manera
de máscara me vistiera,
para no ser conocido. (I, p. 985b-986a)

Son las prerrogativas de la máscara, que nos vuelven a recordar los personajes: ni padre ni marido pueden impedir estas galanterías:

FABIO No dudes que aquí, señor,
 ocasión de hablar tendrás,
 pues al máscara jamás
 se le ha negado el favor
 de hablar todo el tiempo que
 el rostro tenga cubierto,
 como no sea descubierto
 quién sea.

D. ÁLVARO Notable fue
 la introducción destes días,
 pues aunque padre o marido
 las acompañen, han sido,
 Fabio, las galanterías
 permitidas. (I, p. 986a)

Efectivamente, se acercará y le dirigirá la palabra. El rechazo inicial de Serafina, tras un cruce de frases cargadas de doble sentido, es reconvenido por su propio esposo:

DON JUAN 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.

SERAFINA Yo danzaré
 si tú licencia me das;
 que yo por ti me excusaba.

DON JUAN ¿Por qué por mí?

SERAFINA Porque estaba
 atenta a tu voz no más.

DON JUAN Esto está permitido aquí. (I, p. 986b-987a)

La conversación pone a Serafina en guardia del peligro que supone el enmascarado y se recoge en una quinta, que presa de las llamas, hace que la mujer caiga en brazos de don Álvaro, quien la secuestra y la lleva a Italia. Federico, príncipe de Urbino, que es galán de la hermana de don Álvaro, al ver a Serafina, quiere hacerle un retrato. El pintor al que se lo encarga es Juan Roca, quien así consigue encontrarlos y darles la muerte.

1.3. Otros personajes con máscaras físicas

El resto de menciones a personajes que utilizan máscaras en obras de Calderón obedece a razones varias, que, naturalmente, tienen en común evitar que los que las llevan sean conocidos cuando realizan diferentes acciones²⁴. La máscara o mascarilla es accesorio y signo del bandido en tres de los casos. En dos de ellos tienen un tratamiento alegórico. En el auto *Tu prójimo como a ti*, Lascivia, Culpa, Mundo y Demonio se ponen mascarillas y « *las pistolas a los pechos* » en un determinado lance para asaltar a Hombre: « Infelice pasajero,/ rinde la hacienda y la vida » (v. 1194-1195)²⁵. En *La púrpura de la rosa* son otros entes abstractos los que se emboscan con cobertura facial: « *Van saliendo cada una con su verso; el Temor con una hacha, la Sospecha con un antojo de larga vista, la Envidia con un áspid, el Rencor con un puñal, y todas de negro, con mascarillas* » (acot. entre v. 1310-1311)²⁶. Tampoco son bandidos « de verdad » los que se disfrazan de tales en otra fiesta palaciega, *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*: también la mascarilla forma parte del disfraz de ladrón ocasional que se pone Anteo, junto con Ismenia, Golilla y otros, para abordar a Rosarda (I, p. 1342a).

Sin ser bandidos ni querer aparentarlo hay otros personajes a los que no les interesa que se les reconozca y usan máscaras: así ocurre en *El hijo del Sol, Faetón* (I, p. 1947a), *Luis Pérez el Gallego* (I, p. 174a) o *La vida es sueño* – recuérdese lo que dice Clarín de los guardianes de Segismundo en la torre: « ¿Enmascaraditos hay » (v. 295)²⁷. En *Céfalo y Pocris*, los captores se las ponen a unos prisioneros para que no sean conocidos (I, p. 2256a).

Por fin, hay otros dos usos peculiares en sendas obras de Calderón: máscaras de animales. De fiera, posiblemente de oso, en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (I, p. 252a) ; y de lebre, en *Celos aun del aire matan* (I, p. 2228b).

2. La selva confusa o la explotación extrema de otras formas de ocultamiento y cambio de identidad

Tras el deslinde terminológico y la visión panorámica a los que hemos procedido en los apartados anteriores, es claro que la presencia de máscaras físicas en el teatro de Calderón no da una idea de la importancia que en él tienen los encubrimientos y cambios identitarios. Son otros los procedimientos utilizados, como ahora habrá oportunidad de comprobar en la comedia que considero que es donde mayor complejidad alcanzan estos juegos, *La selva confusa*. Su título es bien expresivo de los embrollos que contiene²⁸. Su singularidad no le viene solo del grado que alcanza el conflicto de personalidades, sino también de la posición de primacía cronológica que ocupa en el repertorio calderoniano.

Estos rasgos de excepcionalidad contrastan con la desatención que ha sufrido por parte de los expertos en teatro clásico, incluso de los calderonistas, hasta el punto de no haber contado en ningunos de los proyectos de obras completas del autor que desde su época a la nuestra se han publicado. La culpa debe imputarse a los problemas de transmisión y trueque de autorías en que se ha visto involucrada²⁹. Porque el calificativo de « confusa » lo tiene bien merecido el título tanto por lo que hay en el interior de la pieza como por sus avatares externos. La suerte corrida por esta singular obra es sorprendente y ha hecho que, siendo inequívocamente de Calderón – cómo dudarle si se conserva el autógrafo³⁰ –, haya estado lejos del alcance de los que durante décadas han querido leer a Calderón. También en este caso los problemas de identidad no se han quedado circunscritos a los personajes sino que han afectado al autor, y su comedia se ha atribuido a Lope de Vega. Así pues, supone un buen testimonio de los problemas de transmisión y control que embargan al teatro español del siglo XVII. Y, en este sentido, es curiosa la cercanía del título con la expresión extraída de *La divina comedia* que Antoni Restori eligió para definir la condición de la bibliografía teatral española, de la que es uno de sus ilustres pioneros: « *selva aspra e forte*³¹ ».

Interesa, pues, normalizar su tratamiento en el corpus calderoniano, donde, como se ha apuntado, ocupa un lugar significativo: casi con toda seguridad es la primera obra que escribió Calderón de todas las conservadas, antes incluso que *Amor, honor y poder*, que siempre se ha considerado la primera, al no tomar en cuenta la existencia de esta³². Su atención aquí y ahora puede permitirnos apreciar cuál es el punto de partida del dramaturgo en relación con este aspecto fundamental de la comedia española, como es el de los ocultamientos y cambios de identidad. Según se ha adelantado, desde un punto de vista personal, *La selva confusa*, la propuesta del Calderón más joven, ofrece el más ambicioso de los juegos identitarios que salieron de su pluma, no por la relevancia de su sentido, porque en definitiva se trata de un juego de ingenio, sino por la complejidad de su geometría dramática. Se diría que el recién llegado al parnaso dramático, dominado por los poetas de la vieja guardia con Lope a la cabeza, tuvo empeño por dejar claras cuáles eran sus armas prodigiosas en el

manejo de la acción y los personajes.

La selva creada por Calderón no es confusa por su topografía, ni mucho menos, porque se trata de una selva artificial, un gran jardín de recreo que el Duque de Mantua ha creado a las orillas de un río Po que separa los ducados de Mantua y de Milán, contraviniendo la realidad geográfica. La selva deviene confusa por el monumental lío de identidades que sobreviene en ese paraje.

Hasta ahí llega por azar el protagonista, Fadrique Esforcia, en su intento de librarse de la muerte que por celos le quieren dar su hermanastro Filippo y sus secuaces durante una cacería. Ambos son hijos del duque de Milán, pero Fadrique es mayor y, además, es más celebrado y querido por todos, incluida Jacinta, la dama milanese a la que ambos aspiran. En la huida se ha tirado al río y ha sido rescatado por unos pescadores que lo llevan moribundo a presencia del duque de Mantua y de su hija Flora. Empiezan los trueques de identidad: Fadrique dice llamarse *El desdichado* y ser pescador, y está dispuesto a servir como jardinero en esa selva. Flora, que está triste porque la quieren casar con Filippo, cuando ella ha oído hablar maravillas de Fadrique, cree, por una serie de indicios, que ese jardinero es noble. Cuando llegan noticias de que el susodicho Fadrique, hermano de su prometido, ha muerto, ella cree que no, que está vivo y que es el jardinero. Fadrique duda sobre la conveniencia de descubrir quién es, y hace un ensayo de cómo se lo diría a Flora cuando cree que está dormida. Pero en realidad está despierta y le oye la declaración. Cuando ella cuenta a su amiga Celia que el jardinero es el supuesto difunto Fadrique, esta considera que su melancolía la ha llevado a la locura, y decide contárselo a su padre, el duque de Mantua y a otros prohombres; también les dice que se exalta si le llevan la contraria, por lo que todos se confabulan para seguir la corriente a Flora. Mandan a Celia que advierta al jardinero que tiene que simular que es Fadrique Esforcia. Pero no hace falta que se lo diga, porque este ya ha decidido desvelar su identidad y sale a escena para decírselo al duque de Mantua, que se admira de lo bien que sabe fingir. Los malentendidos son continuos (por ejemplo, el duque no entiende que el jardinero quiera seguir haciéndose pasar por Fadrique cuando no hay nadie delante).

Hay un segundo frente de cambios de identidad, que en su momento se enredará con el que se acaba de exponer: Jacinta, la dama de la que estaba enamorado Fadrique en Milán, y su criado Marcial han decidido salir en su busca disfrazados de labradores. Logran localizarlo en la « selva », justo cuando Fadrique necesita que alguien confirme que efectivamente es él. Pero no lo consigue, porque Jacinta, despechada por verle en compañía de Flora, decide vengarse y negarlo, afirmando que es un pescador y que se llama Antón. La persistencia con que todos niegan que Fadrique sea quien es termina por volverle loco, hasta el punto de que él mismo no asume que lo sea cuando al final se descubre la verdad y todos quieren tratarle como tal. Supone, pues, un caso extremado de cambio de identidad.

Pero los vistos no son los únicos trueques, hay un tercer frente: Filippo, el segundo hijo del duque de Milán, está destinado, como dijimos, a casarse con Flora, la hija del duque de Mantua, pero siente la curiosidad de conocerla antes de cerrar el compromiso, por lo que discurre hacerse pasar por el embajador que va a tratar la boda con el duque. Antes de llegar a entrevistarse con él, se encuentra con Celia, la amiga de Flora, que decide tomarse las libertades propias del campo y flirtear con Filippo, que, ante las respuestas ambiguas de Celia, termina pensando que es Flora. Al llegar a la presencia del duque de Mantua, este ya se ha enterado de que el embajador es en realidad Filippo y, para escarmentarlo por el engaño, le dice que Jacinta lo ha denunciado como raptor. Filippo se encuentra, así, de manera sorprendente, con la dama a quien pretendía en Milán, y cuyos celos fueron parte en el intento de matar a su hermanastro Fadrique, y con este, a quien creía muerto. Todo acaba bien y Fadrique casará con Flora y Filippo con Jacinta.

En fin, pocos son los que al final de la obra no han pasado por ser otros, voluntaria o involuntariamente. Y no han hecho falta máscaras: han bastado las palabras, las situaciones y, en algunos casos, las ropas. Si los cambios de identidad *per se* no suponen un planteamiento original – hay muchas otras obras que lo presentan – sí que lo es el grado de acumulación de personajes que no son lo que parecen y su entrecruzamiento endiabrado.

La originalidad se aprecia aún más en el tratamiento de la locura en la pareja protagonista. Así lo creyó también Northup, quien le encontró una raigambre cervantina³³. Debe considerarse un acierto la propuesta del personaje de Flora que aparece como loca ante los demás, aunque el público sepa que no lo está. El tratamiento a que la someten, seguirle la corriente, permite engranarse con precisión relojera con la necesidad del encubierto Fadrique de declarar su condición y crea las más hilarantes situaciones. No lo he visto en otras comedias del canon calderoniano³⁴. Asimismo, parece muy bien planteado el caso de Fadrique, quien, a base de oír negar quién es a los que él sabe que lo conocen, termina por hacerle renegar a él también. No se puede estirar más el juego.

Es posible que exagere Vera Tassis en su entusiasta biografía cuando señala que Calderón ya había escrito una comedia a los 13 años, pero, a la vista de la maestría desplegada en la composición de *La selva confusa*,

cuesta creer que no llevara ya bastantes ensayos previos. La obra, que, como he apuntado en otro lugar, anuncia mucho de lo que luego dirán y harán los personajes calderonianos, es a la vez un catálogo de recursos ya vistos en comedias previas de otros dramaturgos. Calderón parece afrontar su reto con el teatro de sus predecesores y contemporáneos sometiendo los materiales previos a una tensión extrema. A veces esta relación emuladora y dialéctica se hace explícita en algunos de los pasajes metateatrales, como cuando Jacinta y Marcial deciden disfrazarse para salir a buscar a Fadrique:

MARCIAL. ¿Vestiraste de hombre?
JACINTA. No.
No me aplico al traje yo
y es muy de comedias eso. (vv. 950-952)

Se trata solo de un detalle menor, sin duda, pero es curioso constatar en el primer hito conocido de su trayectoria dramática esta réplica jocosa del que es con seguridad el recurso de cambio de identidad más explotado del teatro español. Lo que no le impedirá que seis o siete años más tarde vista a Rosaura con disfraz varonil para que salga tras Astolfo en *La vida es sueño*.

En efecto, uno de los aspectos que parecen destacar del perfil dramático del joven Calderón es su actitud de emulación, de autoafirmación ante los dramaturgos más significativos del panorama teatral, con Lope a la cabeza. Tal actitud le llevaría a querer medirse con él en su propio terreno y reescribir algunas de sus comedias. No es el caso de *La selva confusa*, a pesar de la teoría peregrina de Heaton (1929) de que el autógrafo calderoniano supone una versión de una comedia previa del Fénix, pero sí el de un caso seguro no tenido en cuenta hasta la fecha, *Saber del mal y el bien*, que sería reescritura de *Mudanzas de Fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*; y otro probable – y el margen de duda lo suscita la atribución a Calderón de la comedia citada en primer lugar –: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, que lo sería de *Las almenas de Toro*³⁵. Esta actitud constituye también un fenómeno de gran interés por lo que se refiere a las identidades, en este caso no de los personajes sino de sus creadores: Calderón intentaría medirse con Lope mediante la apropiación y manipulación de sus propias criaturas.

Los testimonios de comedias completas de Lope reescritas por Calderón son supuestos extremos de « confrontación », pero los hay de radio menor, consistentes en la utilización de elementos menores que se refieren al universo dramático de Lope de Vega, también al de Tirso de Molina. Esto es lo que podría ocurrir en *La selva confusa*. Así, por ejemplo, la presencia en ella de un número llamativo de versos que remiten a títulos de Lope. Aunque la mayoría consisten en expresiones proverbiales o coloquiales ya acuñadas, resulta difícil creer que tantas coincidencias sean gratuitas y no guiños al espectador. Ya conocemos la propensión a citar títulos que tienen todos los dramaturgos, lo que llega hasta el punto de cultivar un género específico de piezas de títulos de comedias³⁶. También es práctica de Calderón, que se autocita con cierta frecuencia o, como en el caso presente, que parece tener fijación con los títulos de Lope. Cuando Flora dice « ya estoy hecha/a amar sin saber a quién » (v. 670-671) es casi seguro que tiene en mente *Amar sin saber a quien*, comedia para la que además S. G. Morley y C. Bruerton proponen una fecha muy cercana: 1620-1622³⁷. Más adelante se registra un « lo fingido o verdadero » (v. 1843) que hace pensar en *Lo fingido verdadero*; « Entre obligación y amor » (v. 1948), más relajadamente relacionable con *La amistad y obligación*; « El tiempo es mejor maestro » (v. 2032), que sí que está muy cerca del título lopista *El mejor maestro el tiempo*; « De cuando acá » (v. 2412) podría apuntar también hacia *De cuándo acá nos vino*. Pero, puestos a encontrar sentido a la mención de títulos de resonancias lopistas, no puede por menos que notarse el sobrenombre con el que es conocido el protagonista Fadrique:

Milán, señora, es mi patria,
aunque en ella humilde y pobre
mis bienes son mi fortuna
y El Desdichado mi nombre (vv. 500-503)

El Desdichado es el título escueto con que se nombra en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604) una comedia perdida del Fénix, y quienes se han acercado a *La selva confusa* no han dejado de preguntarse sobre cuáles serían sus relaciones con ella³⁸.

¹ – « The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age », *Tulane Drama Review*, IV, 1959/1960, p. 4243. No puede negarse la importancia de ese factor, aunque sí que deba matizarse – y en ese sentido se han pronunciado las principales réplicas – el detrimento que bajo esa teoría experimentan otros componentes de la fórmula teatral, como el personaje.

- 2 – Son palabras con que Felipe Pedraza, organizador y editor de las Jornadas de Almagro dedicadas a « La comedia de enredo » en 1997, sustancia las conclusiones del encuentro (« El enredo y la comedia español », en F. Pedraza y R. González Cañal, eds., *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997). Almagro, 8, 9 y 10 de julio*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 7.). Lo que de alguna manera queda reflejado en la definición que del término da el *Diccionario de Autoridades* (1737): « Enredo. Significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los teatros, mezcladas de varios lances y tejidas con arte para tener suspenso al auditorio. »
- 3 – Mayor es la trayectoria que contempla su primer editor y biógrafo, Juan de Vera Tassis, quien en la *Fama, vida y escritos de d. Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño*, de los preliminares de la *Verdadera quinta parte de comedias* (Madrid, Francisco Sanz, 1682) dice: « empezó grande con la de *El Carro del Cielo*, de poco más de trece años, y acabó soberano con la de *Hado y Divisa*, de ochenta y uno ».
- 4 – En estrecha conexión con esta acepción, *Autoridades* ofrece una cuarta: « Se llama también la persona que lleva cubierto el rostro con la máscara ».
- 5 – Esta definición reproduce básicamente la que ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* (1611).
- 6 – Cito por Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en « El José de las mujeres »*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- 7 – Si no se advierte otra cosa, las citas a las obras de Calderón se harán por *Obras completas*, t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; t. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952. Las referencias harán constar el tomo, la página y la columna.
- 8 – Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano y V. García Ruiz, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, p. 29 y ss.
- 9 – Esta loa aparece al frente del auto susodicho en *Autos sacramentales, alegóricos y historiales de... Don Pedro Calderón de la Barca... Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier... Parte primera*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717, p. 230-231.
- 10 – *Autos sacramentales, alegóricos y historiales... op. cit.*, p. 235.
- 11 – Cito por *La viña del Señor*, ed. I. Arellano, A. L. Cilveti, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1996.
- 12 – Aquí las máscaras se mencionan entre una larga lista de ocupaciones cortesanas: « Si sales a la carrera,/ tú solo eres a sus ojos/airoso y galán en ella,/ y en máscaras disfrazadas/siempre es la mejor tu empresa » (v. 130-134). Cito por G. T. Northup, « *La selva confusa*, de Pedro Calderón de la Barca », *Revue Hispanique*, 21, 1909, p. 168-338.
- 13 – La expresión jocosa del gracioso Turín ofrece un dato coreográfico: « ¡Buenas cuatro caras para/una máscara de a cuatro! (II, p. 1781b).
- 14 – De nuevo se menciona dentro de una enumeración de actividades lúdicas: « todo era máscaras, motes,/ festines, saraos, y juegos » (II, p. 806a).
- 15 – Forma parte de una celebración nupcial: « la máscara que han dispuesto/para las bodas de Aminta » (I, p. 1725a).
- 16 – Su representación estuvo prevista para el cumpleaños de la reina, el 22 de diciembre de 1671, pero se aplazó (Margaret Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707: estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1997, p. 34-60, 61-65, 100-128).
- 17 – *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Edition Reichenberger, 1984.
- 18 – Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 252.
- 19 – *Ibid.*, p. 239.
- 20 – *Ibid.*, p. 253.
- 21 – La celebración es tardía porque el nacimiento de Felipe Próspero se había producido el 28 de noviembre de 1657 (Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967, p. 319-320).
- 22 – La edición de A. Valbuena Briones (I, p. 2173-2195) prescinde de la loa. Citamos por la *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo García Morrás-Domingo Palacio y Villegas, 1664 (vol. VIII de *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A facsimile edition*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Gregg International Publishers-Tamesis Books, 1973). Se ha modernizado la ortografía. En esta edición, la loa no tiene un epígrafe que lo indique.
- 23 – John E. Varey y Norman D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis (Fuentes para la Historia del Teatro en España, IV), 1973., p. 239.
- 24 – Una buena clasificación de los distintos usos que se dan a las máscaras en el teatro áureo ofrece Miguel Zugasti en « Damas y galanes en apuros: la máscara como elemento perturbador en el teatro clásico español », ponencia presentada al *Congreso internacional sobre Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, celebrado en Burgos en mayo de 2010, y que se publicará en sus actas.
- 25 – *Tu prójimo como a ti*, ed. Eva Illescas Salinas, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- 26 – *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don W. Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Edition Reichenberger, 1990.
- 27 – *La vida es sueño*, ed. M. Rodríguez Cáceres, introducción de R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.
- 28 – Fue editada por G. T. Northup, « *La selva confusa*, de Pedro Calderón de la Barca », *Revue Hispanique*, 21, 1909, p. 168-338. Su introducción es rigurosa, pero no tanto la fijación del texto. También la publicó Ángel González Palencia, con atribución al Fénix, en el tomo IX de *Obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1930. Eric Coenen lleva a cabo en la actualidad una edición crítica de la obra, y además ha dirigido una puesta en escena de la misma, que se ha estrenado en 2010. También está proyectada su edición en el tomo X de *Comedias de Calderón* de la Biblioteca Castro, que dirige Luis Iglesias Feijoo.
- 29 – Sobre el problema de autoría, además de los estudios introductorios de las ediciones de la obra citadas de G. T. Northup y Á. González Palencia, ver J. C. Heaton, « On *La selva confusa*, Attributed to Calderón », *Publications of the Modern Language Association*, 44, 1929, p. 243-273; A. E. Sloman, « *La selva confusa* restored to Calderón », *Hispanic Review*, 20, 1952, p. 134-148. De los problemas de autoría y de otros aspectos de la comedia me ocupó con mayor detenimiento en « *Identidades trocadas en Calderón: La selva confusa* », ponencia leída en el *Congreso internacional sobre Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, celebrado en Burgos en mayo de 2010 [en prensa].
- 30 – Biblioteca Nacional de España: Res/75. Su reproducción digital está disponible en línea en el Portal de Teatro del Siglo de Oro de la BNE: <http://teatrosiglodeoro.bne.es/>.
- 31 – *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, Leo S. Olschki, 1927, p. 44.

- [32](#) – Documentos hay que pueden apoyar que la compañía de Manuel Vallejo la representó ya en 1622, mientras que *Amor, honor y poder* se exhibió en 1623 (ver Don W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 74-75).
- [33](#) – *Op. cit.*, p. 177.
- [34](#) – Aunque sí en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, comedia publicada a su nombre en la « falsa » *Quinta parte* (1677) y rechazada por el propio Calderón y los calderonistas, pero que presenta serios indicios de que no le es ajena, como he tratado de apuntar en distintos lugares (ver, en especial, « Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura « calderoniana » de *Las almenas de Toro* », *Anuario de Lope de Vega*, 11, 2005, p. 243-264). La cercanía en el tratamiento de la locura de ambas protagonistas se constituye en un indicio más, y no menor, de que pueden compartir autoría.
- [35](#) – Ambos casos los analizo con detalle en « Calderón, reescritor de Lope », *Anuario Calderoniano (Otro Calderón. Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*. A. Cassol y J. M. Escudero, coords.), 3, 2010, p. 371-403.
- [36](#) – Ver Antonio Restori, '*Piezas de títulos de comedias*'. *Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, Editore, 1903.
- [37](#) – *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 270-271.
- [38](#) – Northup, *op. cit.*, p. 204, González Palencia, *op. cit.*, p. XXXV, Sloman, *op. cit.*, p. 147, Morley y Bruerton, *op. cit.*, p. 555-557.