

El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope

por Milagros TORRES
(París - C.R.E.S.)

... Ce n'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre.
(Valère Novarina)¹

Empecemos a hablar del gracioso desde el escenario, desde ese ámbito perdido de la representación y tan presente, sin embargo, en nuestros textos teatrales del Siglo de Oro. La caracterización de los primeros graciosos lopescos no podría entenderse sin una consideración de la realidad física del teatro, del sustento primigenio de todo acto dramático, el hombre en escena, el actor. Él es el fundamento y el primer destinatario del texto, el que crea y recrea con el público el momento único de lo representado.

Las dificultades con las que topamos al acercarnos al estudio de la actuación, es decir, del movimiento, de la voz, de los ademanes del actor a partir de un texto teatral de finales del siglo XVI como es *Los muertos vivos*, fechada entre 1599 y 1602², son conocidas por todos: acotaciones muy limitadas, escasez de textos teóricos sobre los que apoyar nuestra argumentación. Buena muestra del estado de la cuestión desde el punto de vista crítico es el volumen editado por José María Díez Borque *Actor y Técnica de Representación del Teatro Clásico Español* (1989)³. Con todo, existen rasgos constitutivos en esta comedia –en particular la caracterización física y modos de actuación de los personajes que encarnan la comicidad en los que la imagen y utilización del cuerpo cobra una importancia esencial– cuyo análisis podría iluminar algo más este terreno tan nebuloso del actuar, indispensable para comprender la naturaleza de la llamada «figura del donaire» en los titubeos de sus primeros momentos, así como la verdadera dimensión del acto escénico a finales del siglo XVI. Es interesante pensar que el marcado carácter corpóreo del primer teatro de

¹ Valère Novarina, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Paris, Actes Sud, 1986, p. 16.

² Cf. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 590 y ss.

³ *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Editado por José María Díez Borque, London, Tamesis Books Limited, 1989.

Lope, tanto en las alusiones al goce físico como en su intensa utilización visual del cuerpo en escena, pudiera quizás tener una relación directa con la presencia de actores italianos de la *Commedia dell'Arte* en suelo español, aproximadamente entre 1574 y 1603. Sabemos que Lope estuvo en contacto con estos cómicos, por las alusiones que hace en sus comedias a los personajes más conocidos, Ganassa, Bottarga y Trastullo, y porque sus actividades dramáticas coincidieron por aquellos años en Madrid. Nos movemos, es verdad, en el terreno de las hipótesis en busca de confirmación y este trabajo no podrá dar respuestas definitivas. Pero esta dificultad no anula en absoluto la necesidad de considerar seriamente parámetros movedizos, escurridizos, inaccesibles en parte pero indispensables para el crítico, tales como los códigos gestuales, la voz, el movimiento, los accesorios, rasgos corporales todos ellos que habría que situar en el terreno aún más movedizo y perturbador de la improvisación en el escenario⁴. Por todo lo dicho queda muy clara la enorme carga visual de este teatro, como la crítica, y en particular Victor Dixon, ha insistido en señalar, por suerte, estos últimos años⁵.

I

Los muertos vivos es una comedia construida sobre una complicada trama todavía torpe que podríamos identificar como melodrama jocosos con final feliz. Roseliano, hijo del Duque de Calabria, ama a la hija del enemigo de su padre, el Marqués de Catania, Flaminia. Roseliano, fingiéndose hortelano y hermano del jardinero Doristo, consigue acceder al mundo de Flaminia, su señora. Tras una serie interminable de peripecias y obstáculos políticos y amorosos al encuentro de Roseliano y Flaminia, durante los cuales mueren falsamente ambos, el amor triunfa al final, en buena medida gracias a las intervenciones del jardinero.

Desde la primera lectura de la comedia, salta a la vista la particularidad de las intervenciones de la pareja formada por Doristo y su compañera Gila, criada con la que vive amancebado. Es la pareja que encarna la comicidad en la obra; podemos decir, pues, que son los graciosos a pesar de que Doristo no sea criado directamente unido a un galán y no actúe como su doble paródico. En efecto, existen otros dos criados al servicio de los dos galanes principales, pero no se configuran como graciosos: Telefrido, criado de Roseliano, y Floripo, criado de Armindo. Doristo es un jardinero rústico y refinado a la vez, capaz de recordar por su lenguaje y actitudes al pastor de la comedia prelopesca, cuya caracterización cómica bastante difusa al principio de la obra va intensificándose poco a poco en las intervenciones que realiza junto a su compañera funcional, Gila. Existen tres escenas cómicas claves, en las que Doristo y Gila interrumpen y alegran la acción principal con una especie de números bufonescos bastante aislables dentro del marco de la comedia. Son escenas cuya articulación dentro del hilo central podría permitirnos considerarlas como algo semejante a los *lazzi*, momentos centrales en la comicidad de las representaciones italianas *dell'Arte*. La composición de la pareja no nos permite deducir una inspiración específicamente italiana: el dúo cómico formado por Doristo y Gila puede recordarnos a la pareja de *Zani* de la *Commedia dell'Arte*,

⁴ Vid. Evangelina Rodríguez Cuadros, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», in *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Jornadas de Almagro 1987), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 53-54.

⁵ Cf. Victor Dixon, «La comedia de corral de Lope como género visual», in *Edad de Oro V*, Madrid, 1986, p. 35. Cf. también José María Ruano, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», in *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, London, Tamesis Books, 1989, p. 77.

en la que el primero debía ser atrevido, vivo, ingenioso y divertido y el segundo debía ser tonto, torpe y seguir las intrigas del primero. Pero este tipo de pareja no es exclusivo de la *Commedia all'improvviso*, existe en la tradición española prelopesca. Mucho más posible es la inspiración italiana en la estructura entrecortada y autónoma de sus intervenciones dentro de la acción central, así como en el carácter corporal de su actuación tanto en el texto teatral propiamente dicho como en las acotaciones escénicas implícitas.

Sabemos que la compañía italiana de Alberto Naseli, Zan Ganassa, representó en España a partir de 1574. Su estancia fue más larga que la de ningún otro cómico italiano y su éxito y popularidad fueron enormes⁶. Parece que se hizo famoso representando al personaje de Arlequín con máscara oscura y nariz y mandíbula prominentes. Formó pareja con Trastullo, como *Zani* complementario y con Bottarga, su amo, un pantalón veneciano. Lope de Vega conoció y admiró el arte de Ganassa como se puede apreciar en las alusiones a estos personajes que encontramos en sus obras⁷; no olvidemos que el éxito de los italianos coincidió con el de la primera comedia lopesca en los corrales madrileños⁸. Lo extraño hubiera sido que en este estrecho contacto con los cómicos italianos la comedia de Lope, en busca constante de inspiración, consolidándose en aquellos momentos, no se viera impregnada de algunos elementos que pudieran aportar ideas nuevas o adaptarse, por su similitud, a los nuevos modos lopescos de interpretar: a la comicidad física, al goce corporal, al baile, al movimiento escénico, al gesto procaz, a la acrobacia, de los que el primer teatro de Lope está lleno.

⁶ Según Arróniz «Alberto Ganassa es la primera figura de gran importancia en la escena española que sigue a la desaparición de Lope de Rueda», cf. Othon Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos (col. Biblioteca Románica Hispánica), 1969, p.210. Falconieri piensa a propósito de Ganassa que «... seguramente, la mayor parte de su vida teatral transcurrió en España», cf. John V. Falconieri, «Una historia de la *Commedia dell'Arte* en España», *Revista de Literatura*, 11 (1957), p. 12. Para más información sobre la *Commedia dell'Arte* en general, vid. Constant Mic, *La Commedia dell'Arte*, Paris, Librairie Théâtrale, 1980. Vid. también Edwin B. Place, «Does Lope de Vega's *gracioso* stem in part from Harlequin?», *Hispania*, 17 (1934), pp. 257-270; más que analizar en los textos las posibles deudas de la figura cómica lopesca al personaje italiano, el autor hace un rastreo de la presencia de graciosos y de alusiones a Ganassa en un corpus de obras de Lope que remonta a sus comienzos. Para más datos sobre las referencias a los cómicos italianos en autores españoles del Siglo de Oro, vid. Norman D. Shergold, «Ganassa and the *Commedia dell'Arte* in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, 51 (1956), pp. 359-368.

⁷ Cf. Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega*, ed. Real Academia Española (Nueva Edición), 13 ts., Madrid, 1916-1930. Alusiones a Ganassa: *El maestro de danzar* (t. 12, p. 505); *Los embustes de Celauro* (t. 12, p. 113); *Los amantes sin amor* (t. 3, p. 152). Alusiones a Bottarga: *Los Amores de Albanio e Ismenia* (t.1, p. 37); *Las ferias de Madrid* (t. 5, p. 619).

⁸ Cf. Arróniz, *op. cit.*, pp. 285-290. Como dato curioso y divertido, recordemos la participación del propio Lope en un desfile de máscaras en Valencia, con motivo de las fiestas de Carnestolendas celebradas en honor de Felipe III y Margarita de Austria en la primavera de 1599, como preparativo a sus bodas. Lope en persona se disfrazó de Bottarga, según palabras de Felipe de Gauna, *Libro copioso y muy verdadero del cassamiento y boda de las magestades del Rey de España don Phelippe tercero con Doña Margarita de Austria en su ciudad de Valencia de Aragón*, ed. de S. Carreres y Zacarés, 2 ts., Valencia, 1926-1927, p. 176: «...qual huno dellos fue conosciado ser el poheta Lope de Vega, el qual venía vestido de botarga, abito ytaliano, que era todo de colorado, con calsas y ropillas siguidas y ropa larga de levantar de chamelote negro [...] y por el vestido que traya y arsones de la silla llevaba colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del carnal, como fueron muchos conexos, perdisses y gallinas y otras aves colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo, que avía mucho que mirar en ell; ...».

Gianinna Spellanzon ya señaló el posible contacto entre los italianos y Lope en su artículo dedicado a *El bastardo Mudarra*⁹, probablemente inspirada, según ella, en el *scenari* *I sette Infanti di Lara*. Y sugiere posibles inspiraciones italianas para las comedias *La Escolástica celosa* y *Los muertos vivos* de Lope. Son interesantes, sobre todo, sus suposiciones sobre los contactos en la vida teatral de cómicos italianos y españoles a finales del siglo XVI:

I comici, tanto italiani quanto spagnuoli, avranno condotto la stessa vita, scambiandosi argomenti, riducendo opere a scenari, traducendo e riadattando alle nuove scene nuovi soggetti. [...] E non erriamo nella supposizione considerando che, nel 600, in Italia, gl'impresari di teatro per attirare la gente alla rappresentazione, mettevano sui cartelli il nomme di Lope de Vega.¹⁰

Parece que existió un *scenari* de Domenico Biancolli¹¹ con el mismo título, *I morti vivi*, del cual podemos leer un resumen en *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, 1769. Desde luego, es probable que existiera una conexión entre la comedia italiana *all'improvviso* y *Los muertos vivos* de Lope. Existieron comedias que se representaron en Italia con el mismo título¹², de fecha anterior a la de Lope de Vega. Pero resultaría prácticamente imposible afirmar con precisión las influencias concretas que los *scenarii* italianos pudieron tener en Lope, en cuanto a temas y personajes. El resumen del *scenari* de Biancolli que podemos leer en la citada *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* presenta algunas semejanzas concretas en la acción y los personajes con *Los muertos vivos* de Lope. Sólo podemos mencionarlas para indicar el conocimiento que el dramaturgo pudo quizás tener del *scenari* a través de alguna representación de los italianos en España. Pero no nos permite asegurar una influencia. Tampoco es éste nuestro objetivo, sino estudiar el carácter marcadamente corporal y los modos de representación que el texto de Lope y, concretamente, las escenas bufonescas de graciosos pudieron tener, a la luz de las representaciones italianas de *Commedia dell'Arte*. En el *scenari* de Biancolli aparece, en una trama extremadamente escueta, base de la improvisación, un Capitán, enamorado de Eularia, que tiene por rival a Mario, al que quiere matar. Podríamos ver un reflejo de este triángulo amoroso en Roseliano, hijo del Duque de Calabria, caballero enamorado de Flaminia –nombre de enamorada frecuente en la *Commedia dell'Arte*– quien tiene como rival político y más tarde amoroso a Armindo, sobrino del Marqués de Catania, rival del Duque. El Marqués quiere casar por fuerza a su hija Flaminia con Armindo, enamorado a su vez de Hortensia. Ante la aparición del rival Mario en la comedia italiana, Eularia se desvanece. En la comedia de Lope Flaminia pierde momentáneamente la razón al final del segundo acto y «hace locuras»¹³, lo que serían gestos, ademanes, aspavientos, movimientos excéntricos melodramáticos y jocosos, que vuelven a aparecer

⁹ Giannina Spellanzon, «Uno scenario italiano ed una commedia di Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, Madrid, 12 (1925).

¹⁰ Cf. G. Spellanzon, art. cit., p. 273.

¹¹ Vid. A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, 1880, p. XXXV de la Introducción. Citado por Spellanzon, art. cit., p. 273.

¹² Cf. G. Spellanzon, art. cit., p. 273, señala la escrita por Degli Oddi, con el mismo título, cuya edición más antigua es la de Perugia, 1576. *Les morts vivants* (1600) es el título de una comedia de Jacopo Pagnini representada en París en 1573. Más tardía es la comedia del mismo título de D'Ouille, representada en la misma ciudad en 1645, así como la de Boursault, *Le mort vivant*, representada en el Hôtel de Bourgogne en 1625.

¹³ Para las citas del texto *Los muertos vivos* de Lope utilizaremos siempre: Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, ed. Real Academia Española (Nueva Edición), t. 7, Madrid, 1916-1930. Citaremos simplemente la página correspondiente a cada cita. En este caso, p. 666.

al final del tercer acto, cuando encuentra a Roseliano, al que creía muerto. Las intervenciones de Arlequín resultan siempre desproporcionadas y se incluyen como exageraciones cómicas en la acción central, ya de por sí jocosa. Por ejemplo, cuando Eularia se desvanece y él acude en su ayuda, Arlequín maldice al sastre por haberle hecho una saya tan estrecha que le impide moverse. Se suceden en la farsa situaciones en las que los enamorados sufren aparentes muertes jocosas: Mario parece ahogarse, Euralia quiere tirarse a un pozo, Aurelia con la noticia cae al suelo. Todo gira en torno a muertes que dan risa. En la comedia de Lope se suceden las muertes falsas de Roseliano y Flaminia, acompañadas de situaciones de melodrama cómico. Arlequín, en la farsa italiana, anuncia las muertes a Trivelín y al Doctor; todos hacen una caricatura de desesperación. En esto reaparece Mario que hace un número bufonesco con Arlequín situándose detrás de él y sacando una pierna entre las del *Zani*. Este se asombra de tener tres pies y cuatro manos. Al final Mario cuenta cómo le han salvado unos pescadores. Vuelve la alegría y la farsa termina con la boda de los amantes. La simplicidad, el desorden y la confusión de esta acción de farsa no nos permite más que sugerir prudentemente ciertos elementos efectivamente semejantes entre las dos obras. Recordemos para terminar que Roseliano, como el Mario de la farsa, también está a punto de naufragar al final del tercer acto: al enterarse de la muerte aparente de Flaminia se va desesperado y vuelve a aparecer más tarde medio ahogado, nadando hacia la orilla. Así dicen las acotaciones: «(Dice Roseliano de dentro, como en mar)», «(Sale Roseliano como de la mar, todo mojado)» (p. 675).

Más allá de los detalles de la acción, lo que nos parece realmente interesante es la atmósfera jocosa que reina tanto en la farsa como en la comedia de Lope y, en particular, los números cómicos de los graciosos, cuyas intervenciones recuerdan bastante por su estructura las intervenciones arlequinescas en la corporalidad cómica de sus bromas.

II

Tres son los momentos cruciales de la actuación de los graciosos Doristo y Gila. Se trata de tres escenas cómicas bastante autónomas en las que la comicidad está directamente ligada al cuerpo, tanto en las alusiones textuales como en el aspecto representativo. Los modos de actuación posibles de nuestra pareja no son, como sabemos, fácilmente analizables. Contamos con acotaciones breves y poco numerosas. Y con un texto que debemos leer hasta lo más íntimo de sus posibles acotaciones escénicas implícitas. No se trata de hacer ridículas reconstrucciones arqueológicas de aquellas representaciones. Se trata de entender cada vez mejor el arte escénico de la época. Por ello nos vemos obligados a lanzar algunas hipótesis sobre el trabajo corporal de los cómicos en escena, «aunque algunas veces nos equivoquemos», como dijo muy acertadamente en Toulouse César Oliva¹⁴.

En las primeras acotaciones que caracterizan a Doristo, aparecen accesorios que corresponden a su condición de jardinero: «...; sale Flaminia y Albania, y Doristo, jardinero, con unas flores» (p. 644). Y más tarde: «Sale Doristo con una cesta de fruta» (p. 647).

Dichas acotaciones están empezando a caracterizar al gracioso como jardinero de amor. Utiliza el rústico una lengua elevada y adecuada a la relación jardinero-dama que tiene con Flaminia, lengua

¹⁴ Cf. *Debate sobre la ponencia de César Oliva*, en *Criticón*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, 42, pp. 77-78.

cuyo refinamiento se confirma en el soneto de elogio a la mujer que pronuncia: «Maldiga Dios, amén, quien las maldice,/ que aun para contemplar a Dios son buenas,/ si como sus milagros las miramos» (p. 647). Pero, al mismo tiempo, la lengua burda y directa propia del gracioso aparece ya en estos primeros momentos de su caracterización. En el primer acto, después de hacer una exposición detallada de lo que es amor a su señora, como consejero ducho en la materia, termina diciendo:

Y porque sale el compás
del punto de labrador,
digo que es sarna el amor,
que rascando crece más. (p. 645)

Ante la ausencia de indicaciones al actor, ausencia quizá voluntaria por evitar la censura¹⁵, es lícito a nuestro juicio suponer que la palabra misma comporta una indicación clara en cuanto al modo de actuar. «Digo que es sarna el amor,/ que rascando crece más», no podría interpretarse sin acompañar el texto de ademanes, movimientos corporales, o de una entonación más o menos atrevidos, más o menos ingenuos y pleonásticos con respecto a lo dicho, sin una explotación gestual máxima de su potencialidad cómica. No olvidemos que nos encontramos en un momento en que la práctica actoral se está convirtiendo en verdadera actividad profesional y que la presencia de los cómicos italianos en tierras españolas, con el éxito y aceptación que tuvieron, provocaría una auténtica exigencia técnica en los actores españoles. Sin duda éstos incorporarían a sus maneras de actuar la destreza, gracia y habilidades corporales del histrión, sometiéndolas al molde de un verdadero texto literario. Se podría, pues, entresacar de las comedias de Lope, y en particular de la que nos ocupa, una red de acotaciones escondidas que sin duda el actor sabría entender e interpretaría a su manera.

El gracioso Doristo es el depositario de una serie de símbolos amorosos visuales, anunciadores de la evolución misma de la acción: coger o morder el fruto amoroso entre Roseliano y Flaminia, lo que se producirá mediante las intervenciones de Doristo. La delicadeza de las primeras flores simbólicas evoluciona hacia una carnalidad metafórica más evidente representada por la fruta presente en escena, que brinda a su señora con el imperativo «tomad» (p. 647). El gracioso es el depositario del texto latente sugerido por el poeta. Sacar a la luz en su actuación lo que está por detrás del texto, lo inconfesable a las claras por ser excesivamente material y corpóreo, será una de sus funciones cruciales como personaje dramático liberador de sentidos.

Buen ejemplo de ello es el primer número cómico entre Doristo y Gila. En el segundo acto el Marqués de Catania, de vuelta de una jornada de caza con Armindo, sobrino al que quiere casar con su hija Flaminia contra la voluntad de ésta, entra en los aposentos de la doncella y descubre al galán enamorado Roseliano, mientras que Flaminia huye subiendo la escalera. Asistimos inmediatamente a una divertida escena en la que Doristo y Gila, que están «dentro», en su alcoba, responden atemorizados a la llamada del Marqués y Armindo, que acusa a Doristo de alcahuete:

(Dentro Doristo) [...]
Doristo - ¡Hi de puta,
he de tomar un lanzón! [...]
Marqués - ¡Ah, villano, ábreme aquí!
O echad la puerta en el suelo.

¹⁵ Cf. Evangelina Rodríguez, art. cit., p. 54.

Doristo - Gila, escúrrrete de ahí.
 (Dice Gila dentro)
 Gila - ¿Qué quieres, que estoy en pelo?
 ¿Es el Marqués?
 Doristo - Creo que sí.
 Gila - ¿Pues qué te puede querer?
 Doristo - Él debe ya de saber
 que yo estoy amancebado
 contigo.
 Gila - Y bien, ¿qué has hurtado?
 Es más que ser tu mujer.
 Doristo - Levántate.
 Gila - ¿Y mi sayuelo?
 Doristo - Allí está, junto a la bota.
 Gila - El vino está por el suelo.
 Doristo - ¡Sal presto!
 Gila - ¿He de ir en pelota?
 Doristo - Por jugalla estoy sin pelo.
 Gila - ¡Verá el diablo! ¡El gato estaba
 en mi saya! ¡Zape aquí!
 (Llaman) (p. 660)

Ante la insistencia del Marqués, salen Doristo y Gila y dice la acotación del impreso¹⁶: «Salen medio dormidos y híncanse de rodillas» (p. 660). Sin embargo, resulta interesantísimo ver que en el manuscrito de la comedia, 14.971 de la Biblioteca Nacional de Madrid, acto II, fol. 8 r., la acotación dice: «Salen medio desnudos»¹⁷.

No es extraño que una escena que tiene lugar en la cama se desarrolle «dentro». Sin embargo, este mismo hecho realza aún más, como hace Lope en otros casos¹⁸, la potencialidad visual de la palabra, mejor dicho del grito o del hablar fuerte, pues el diálogo no podría oírse con claridad de no ser así. El esconder los cuerpos se ve burlado por el resorte cómico de hablar a pleno pulmón de los graciosos para hacerse oír y entender por el público. La rapidez, la vivacidad y lo picante de la escena deja suponer una perfecta compenetración entre los dos actores-personajes en este verdadero diálogo bufonesco. Podríamos encontrar precedentes en la tradición española, pero sería extraño que las representaciones italianas de *Commedia dell'Arte*, tan propicias a lo procaz, a lo obsceno incluso, no hubieran intervenido en buena medida en la evolución escénica de la Comedia, liberando su corporalidad. La burla del pudor femenino ridiculizado en las intervenciones ingenuas de Gila: «que estoy en pelo», «¿Y mi sayuelo?», «¿He de ir en pelota?», pone en evidencia la desnudez de su cuerpo, aunque sólo imaginada burdamente. Además la expresión «en pelo» se define en el Diccionario de Autoridades como sigue:

¹⁶ La edición citada de *Los muertos vivos* (cf. *supra*, nota 12) se basa en el impreso de la *Decimaseptima Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Viuda de Fernando Correa, 1622.

¹⁷ Agradezco a Victor Dixon sus sugerencias al respecto.

¹⁸ Compárese con la escena de marcado carácter erótico, al final de la Jornada tercera de *El maestro de danzar* (cf. ed. Real Academia Española (Nueva Edición), t. 12, p. 507) en la que Lope juega con lo revelado al espectador en el escenario y lo imaginado fuera de él, desde «dentro». Vid. mi artículo «Métaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega», in *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Colloque International du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Paris, 1-4 de octubre de 1990, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 311-323.

Modo adverbial que se usa hablando de las caballerías: y vale sin ningún aderezo, adorno ni lo demás necesario para servirse de ellas, o montarlas: y por extensión se dice de otras cosas quando no tienen lo necesario, u lo que han menester ...

La alusión a las caballerías hace evidente el significado implícito de la expresión de Gila refiriéndose al comercio erótico que se estaba realizando en la alcoba. Los cuerpos de Doristo y Gila en esta escena se acercan a lo grotesco en el sentido bakhtiniano: «Le corps grotesque est un corps en mouvement»¹⁹. Es decir, es un cuerpo inacabado, en comunicación y tráfico permanente con otro cuerpo o con el mundo:

C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses endroits, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps: le ventre et le phallus; ce sont ces parties du corps qui sont l'objet de prédilection d'une exagération positive, d'une hyperbolisation.²⁰

Las continuas alusiones a la desnudez no vista de Doristo y Gila, así como la asimilación a la población animal por medio de la expresión «estoy en pelo» y al movimiento que lleva consigo, están presentando una configuración corporal definida implícitamente por sus protuberancias y profundidades, configuración que más tarde se verá intensificada en las escenas sucesivas con alusiones directas a la preñez de Gila²¹ y al miembro viril de Doristo²²:

Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains.²³

Cuerpos unidos entre sí, en movimiento fusional con elementos naturales como el vino o el animal, el gato, creando una escena no vista, escondida e imaginada por el público, lo que permitiría una hiperbolización máxima²⁴. La actuación de Doristo, dominante, vivo y rápido, se complementa con la sumisión, lentitud e ingenuidad de su compañera. Este reparto de funciones no es exclusivo, claro está, de la pareja formada por el primer y el segundo Zani. Está presente en la composición tradicional de parejas cómicas de diferentes orígenes, no sólo italiano. Pero es muy probable que el modelo escénico más cercano que Lope tuviera fuera el de la *Commedia dell'Arte*²⁵. La escena está inmersa en una atmósfera llena de una divertida rusticidad orgiástica, apoyada, claro, por el indispensable vino, derramado por el suelo, y la bota, elementos inseparables del gracioso. Una vez más Lope está incitando a su público a ver lo que imagina. El cuerpo de los graciosos, su integridad física sacada violentamente al escenario tras la escena en la alcoba, es, por su sola

¹⁹ Mikhaël Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

²⁰ *Ibid.*, p. 315. Subrayado en el texto de Bakhtine.

²¹ Cf. *Los muertos vivos*, p. 679.

²² Cf. *Los muertos vivos*, p. 679.

²³ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 316.

²⁴ *Ibid.*, p. 317: «... de manière générale, la thématique des injures et du rire est presque exclusivement grotesque et corporelle; le corps qui figure dans toutes les expressions du langage non officiel et familier est le corps fécondant-fécondé, mettant au monde-mis au monde, mangeur-mangé, buvant, excréant, malade, mourant».

²⁵ En cuanto a la *formalización* de las imágenes grotescas en la *Commedia dell'Arte* y en la literatura, vid. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 43.

presencia, motor de la risa, pero, al mismo tiempo, exterioriza la materialidad esencial de lo humano.

Los dos personajes cómicos siguen siendo complementarios en sus otros números. Tras la escena que acabamos de comentar, Doristo y Gila son llevados presos a una torre por su inmoralidad. Más tarde aparecen los dos «*en lo alto*»; imaginamos que están en lo alto de la torre. Obsérvese la intencionalidad cómica implícita de la acotación, basada en el hecho de que la pareja aparece unida en la mayoría de las situaciones jocosas o ridículas, apoyadas por el decorado o los accesorios; su sola aparición sería, pues, sentida por el público como un gag: «Vanse los dos y asómanse a lo alto Doristo y Gila, presos» (p. 669).

Según podemos deducir del diálogo, Doristo está intentando escapar por medio de una cuerda que está sujetando Gila, lo que pone de manifiesto la utilización de la acrobacia y la destreza corporal, aquí también con fines cómicos, tan presente en los lazzi de la *Commedia dell'Arte*. La escena se une a la acción central pero tiene una autonomía cómica evidente. La caracterización psicológica del gracioso se hace cada vez más clara; ante las quejas de Gila que dan lugar a una multiplicación de réplicas cómicas: «Gila - Dónde vas me di. Doristo - A ver el mundo me voy. Gila - ¿Pues está enfermo?» (p. 670), Doristo responde haciendo gala de la proverbial cobardía del gracioso y dando una indicación interesante en cuanto a su configuración por contraste con el galán:

Doristo - Gila, yo no soy galán
 puesto que razón te sobre.
 Ese bellaco de Armindo
 que a Hortensia amaba y la deja
 a la sombra de una reja
 preciado de amante y lindo
 puedes culpar, y no a mí,
 que yo soy un mazacote
 metido en este capote
 en que villano nací. (p. 670)

Como broche final a la escena, e ilustrando la característica fundamental del amor ligero y crudo del gracioso, Doristo y Gila -víctima cómica-, se despiden en estos términos:

Gila - En dejarme aquí tu intento
 es más traidor y villano.
 Doristo - Por Dios, Gila, que en verano
 es muy fresco ese aposento. (p. 670)

No faltan en la caracterización del personaje de Doristo elementos carnavalescos presentes en la tradición española prelopesca, pero también muy desarrollados en las representaciones de *Commedia all'Improviso*, como la obsesión por la comida y el vino. Así, cuando Doristo consigue escapar tras la escena anterior, encuentra en el campo una cesta de comida que se apresura a devorar. Entre los manjares, el consabido queso carnavalesco²⁶:

Doristo - Lloran las tripas de hambre
 por falta de dos raciones;
 por de dentro sabañones

²⁶ Cf. Julio Caro Baroja, *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1983, p. 103.

y por de fuera calambre.
[...]
Cogido me han por la gula,
con queso como a ratón. (p. 673)

Eran frecuentes en las farsas italianas los *lazzi* ligados a la comida, como el famoso de los macarrones. Los alimentos en el tablado eran accesorios habituales en estas representaciones. Asimismo, las palabras que utiliza Doristo para brindar por sí mismo, pertenecen a una especie de latín rústico deformado, lo que, sin ser exclusivo de los italianos, recuerda su abundante utilización de lenguas y dialectos burlescos:

Quiérome brindar a mí.
Brindis, ¡hola!, que te aferre
totis, cotis, comi, herre. (p. 673)

Faltan en la comedia alusiones a la configuración precisa del cuerpo de los personajes y, en consecuencia, de los actores que tendrían que representarlos. Es éste un aspecto fundamental en el estudio de la corporalidad del teatro lopesco y nada fácil de analizar. ¿Era Doristo gordo, delgado?. En todo caso, la redondez del vientre por preñez o por comida es uno de los rasgos definidores de la corporalidad de nuestros graciosos. Así habla el jardinero de su hinchazón, al menos momentánea:

Yo topé esta mesa amiga
y di en comer y en hartarme,
tanto, que pueden matarme
un piojo en la barriga.
Y del vino que he bebido
desta bota, ¡rica pieza!
voto al sol que la cabeza
está como pie dormido. (p. 673)

La locura no está ausente, junto con el disfraz, en esta atmósfera jocosa. Particularmente divertida es la escena que pone fin al segundo acto, en que la propia dama, que ha perdido el seso por amor, encarna otro momento cómico fundamental. Es interesante observar que la frivolidad melodramática que inspira la obra propicia la dispersión de la comicidad fuera de los personajes convencionalmente cómicos, alcanzando a los nobles, como ocurre en otras obras²⁷. Así ocurre con Flaminia que cree muerto a Roseliano a manos de Armindo:

Flaminia - ¿Casarme a mí con Armindo?
¡Oh, qué lindo!
Albania - No seas loca
que te oirán; calla la boca.
Flaminia - ¿Con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!
[...]
Albania - Ella ha perdido el sentido;
seguirla será forzoso [...]

²⁷ Recordemos el caso del galán Celio ridiculizado por su miedo en *El galán escarmentado*. Vid. mi trabajo «El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope: *El galán escarmentado*», in *L'individu face à la société: quelques aspects des peurs sociales*, Toulouse (24 novembre 1989), Université de Toulouse-Le Mirail, en prensa.

Flaminia - ¿Casarme quiere el Marqués
con el verdugo? ¡Oh, qué lindo! (p. 667)

Terminaremos con una alusión a la última escena conjunta de Doristo y Gila en la que la acotación proporciona un dato interesante con respecto al vestido: «Sale Doristo de soldado a lo gracioso con una espada mohosa y Gila con él» (p. 679).

La espada mohosa, parodia de la del galán, no puede por menos de recordarnos la porra que solían llevar los *zani* para utilizarla en sus peleas bufonescas con un significado sexual más o menos claro. Este es su último diálogo:

Gila - ¿Quién te mete a ser soldado?
Doristo - ¡No hay más, yo he de pelear!
Gila - ¿Por qué te quieres soldar
si nunca fuiste quebrado?
Doristo - Los campos tienen sus puestos.
Gila - Huyamos por este risco.
Doristo - ¡Gila, por Santilisprisco
que he de matar veinte éstos!
(*Mete mano*)
Gila - ¡Tente!
Doristo - No tiene remedio.
Gila - ¿No miras que estoy preñada?
Doristo - ¿Pues qué he de hacer del espada
que me costó real y medio? (p. 679)

A parte de ser la escena una parodia del comportamiento fanfarrón del *Capitane*, una vez más el cuerpo del gracioso produce la explosión cómica esperada. La preñez de Gila permite a Doristo jugar con el doble sentido de su «espada», desarrollando de nuevo un humor, sumamente ingenuo, basado en el impacto visual y psicológico de la deformación corporal y de sus causas.

Después de todo lo dicho, haremos para concluir las siguientes observaciones:

A pesar de la dificultad que presenta, el estudio de los modos de actuación en el teatro lopesco de finales del siglo XVI no sólo es necesario para acercarnos más a la comprensión del acto escénico, sino que permite una lectura de los textos que tiene en cuenta toda una serie de indicaciones implícitas al actor, sin la cual perderíamos una parte de su significado²⁸.

El cuerpo del gracioso, en su dimensión textual y escénica, es base de la construcción del personaje. Hemos visto que su actuación gira en torno a su presencia física, desarrollando una comicidad visual basada en lo grotesco o ridículo o caricaturesco de su figura y se prolonga en la corporalidad de sus textos. Muy probablemente Lope encontró en la técnica histriónica del *Zani*, un apoyo representativo que su proyecto dramático necesitaba.

La comicidad guiñolesca del gracioso en *Los muertos vivos* se halla aún muy lejos de las fases más evolucionadas del personaje. Que su cuerpo escrito sea para nosotros faro que nos ayude a leer lo que ellos vieron.

²⁸ En cuanto a la importancia de las acotaciones implícitas, *vid.* María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pp. 98 y ss.

TORRES, Milagros, *El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en «Los muertos vivos» de Lope*. En *Críticón* (Toulouse), 60, 1994, pp. 49-60.

Resumen. A partir de los datos e indicaciones intra-textuales de la comedia de Lope *Los muertos vivos*, intento de acercamiento a la actuación corporal implícita en los diálogos de las *figuras del donaire*, los *graciosos* Doristo y Gila, y probablemente influida por el modelo escénico de la *Commedia dell'arte*, llegando a la conclusión de que «el cuerpo del gracioso, en su dimensión textual y escénica, es la base de la construcción del personaje».

Résumé. A partir des données intra-textuelles de la pièce de Lope *Los muertos vivos*, tentative de mise en lumière de la gestuelle implicite dans les dialogues des *graciosos* Doristo et Gila et probablement dérivée du modèle scénique proposé par la *Commedia dell'arte*, pour affirmer en conclusion que «le corps du *gracioso*, dans sa dimension textuelle et scénique, est la base de la construction du personnage».

Summary. With the help of the data provided by the text of Lope's comedia, *Los muertos vivos*, this essay tries to highlight the gestures and bodily actions implied in the dialogues of the *graciosos* Doristo and Gila, which are probably derived from the type of acting traditional in the *commedia dell'arte*. Our conclusion will be that the body of the *gracioso* is, in its textual and scenic dimensions, the groundwork on which the character is built.