TIPOLOGÍA DE LOS *LAZZI* EN LOS PASOS DE LOPE DE RUEDA

por César OLIVA
(Universidad de Murcia)

En su libro *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (1969) Othón Arróniz hacía catalogación de las distintas vías de penetración de la dramaturgia italiana en la península. En la siguiente frase se resume la idea que predomina en dicho trabajo : "A une primera ola italianizante de carácter más bien teórico, que se halla representada por la imitación casi textual de los modelos de la comedia culta, sucede una segunda ola, ya no italianizante, sino italiana, orientada a la cimentación del espectáculo teatral por medio de la integración de un público permanente y la creación de teatros estables, adaptados a todas las exigencias de una *tramoya* y de una puesta en escena cada vez más ambiciosas" (p. 209). Propio de la primera "ola" sería la producción escénica —no sólo literaria— de Lope de Rueda, fundamentada, desde luego, por toda una corriente renacentista cuyos modelos escapan incluso al siglo. El segundo tramo viene definido por la conocida llegada de los cómicos y compañías italianas a la península, con modelos escenotécnicos renovadores. Entre ambos períodos cabe situar la muerte de Rueda, quizá en 1568, con todo lo que este dato significa.

Alberto Ganassa, que cruzó nuestras fronteras en 1574, unos seis años después de morir el ex-batihoja sevillano, abrió un período de visitas organizadas de compañías italianas a España. Dicho período alcanza, al menos, hasta 1587, fecha en donde los corrales estaban plenamente organizados, las compañías nacionales habían proliferado extraordinariamente y Lope de Vega, con 25 años, iniciaba su implacable itinerario. Es el año posible de *Los hechos de Garcilaso* y el de su detención por deshonrar a la familia de Elena Osorio. Eso no quiere decir que antes de 1574 no hubieran llegado a España cómicos italianos, sino que lo hicieron de forma esporádica y con motivos muy concretos. Diríamos hoy que las

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...
Centro Virtual Cervantes

apariciones de Mutio en el Corpus sevillano de 1538, o la de El Arico en Valladolid, 1548, representando *I Suppositi*, de Ariosto, eran debidas a las considerables subvenciones que recibieron para cruzar el Mediterráneo, mientras que Ganassa sería quizá el primer empresario en el sentido moderno del término, que puso precio para entrar a los corrales, e incluso que se enriqueció con el teatro.

Esta situación general nos conduce a la consideración de las influencias que Rueda, en particular, recibió de Italia, según estamos viendo, tanto en el plano literario, como en el específicamente teatral. Más que del primero, que cuenta con una apreciable bibliografía (1) a la que es oportuno remitirse, citaremos la novedad que consideramos más interesante del segundo, el teatral, la cual nos aproximará, de alguna manera, a la tesis que pretendemos desarrollar. Se trata de la idea de Vian, en su *Storia della letteratura spagnola* (1979), sobre la influencia de los *lazzi* de la commedia dell'arte en Rueda, estimando que la palabra *paso* equivale a *lazzo*, pues ambas significan, en este sentido, *enlace*. La hipótesis de Vian tiene de interesante que no contradice —como acertadamente ve González Ollé (1981)— "la adscripción de Rueda a una línea de desarrollo del teatro español, la del entremés" (p. 58), pues no cabe duda a estas alturas que influencia italiana y tradición castellana estaban aunadas en Rueda. No obstante, y como veremos más adelante, la propuesta de Vian ha de sufrir determinadas matizaciones. La más importante, la consideración de que *lazzo* no es exactamente una obrita teatral, sino "escenitas bufonescas de rápida y cómica acción, no sólo destinadas a provocar las risas del público, sino también a permitir a los demás actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desarrollo de la acción" (2), en palabras de Boiadzhiev y Dzhivelogov ; es decir, y es una manera de adelantar nuestra tesis, los *lazzi* no son equivalentes a nuestros *pasos*, sino que los constituyen.

Pero volvamos a las influencias que, en general, recibió Rueda del teatro italiano. Del citado aparato bibliográfico, extraemos tres de esas influencias, aquéllas que nos interesa tener presente para nuestro trabajo :

a) en primer lugar, la escasa fijación de sus textos, sobre los que se han pronunciado muchos teóricos, derivada de la no menos escasa motivación literaria

---

(1) Entre la que destacamos diferentes ediciones, como la de Cotarelo Mori ("Obras de Lope de Rueda"), Madrid, 1908 ; Moreno Villa ("Teatro", *Eufemia, Armelina, El deleitoso*), Madrid, 1934 ; García Pavón ("Pasos completos"), Madrid, 1966 ; Cardona de Gibert y Garrido Pallardó ("Teatro completo"), Barcelona, 1967 ; González Ollé (*Eufemia, Armelina*), Salamanca, 1967 (*Los engañados, Medora*), Madrid, 1973, ("Pasos"), Madrid, 1981 ; Alfredo Hermenegildo ("Comedias"), Madrid, 1985 ; Enrica Cancelliere ("I pasos") Roma, 1986.

(2) Boiadzheiv y Dzhivelogov, *Historia del Teatro Europeo*, Tomo I, p. 166.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes

de Rueda, mucho más preocupado por la representación que por la literatura. En este sentido, las palabras de González Ollé [1981] son definitivas : "El ejercicio histriónico adquiere más importancia que el texto, de cuya fijación se puede dudar. En última instancia, el éxito o el fracaso de estas obritas queda fundamentalmente ligado a la habilidad representativa de los comediantes para producir el regocijo, a cualquier precio, entre los espectadores" (p. 25).

b) Dados los años en que llegaron las compañías transalpinas a la península, los elencos esporádicos y los más organizados, y las fechas de aparición de textos italianos en España, parece más que probable que la influencia libresca en Rueda tenga más importancia que la técnica. Es decir, que leyó más teatro renacentista que vió, y probablemente por su amistad con Antonio Pérez y Piccolomini, humanista y político al servicio de los Ausburgo. No obstante, hemos de adoptar las máximas precauciones al respecto, puesto que los datos fiables son bastante escasos.

c) Rueda no es en absoluto un simple traductor al español de comedias italianas. La comparación entre *Los engañados* y *Gl'Ingannati*, de la Academia de los "Intronati" de Siena, o la de *Medora* con *La Cingana*, de Giancarli, demuestran la maestría dramatúrgica del sevillano, pues toma la materia teatral del original y la reelabora dándole un nuevo sentido. La técnica, aunque encierre una modernidad que lo acerca a la manera de Brecht (3), se sitúa inscrita en el principio de la *retractatio*.

El siguiente paso es precisar los cambios dramatúrgicos más sobresalientes entre las comedias de Rueda y los mencionados antecedentes italianos, pues los cambios literarios —decíamos— están bien descritos en la bibliografía citada. Resumimos los cinco siguientes :

1- Distinta medida dramatúrgica, esto es, simplificación de la trama en Rueda en beneficio de una menor complejidad de la acción, y mejor comprensión para el público. Este proceso tiende a eliminar lo innecesario, recortando los modelos italianos. Para ello influiría en el dramaturgo sevillano su profundo conocimiento del espectador, tanto en el orden social como en el espacio urbano en donde se instalaba.

2- Necesidad de un número de actores limitado en la compañía de Rueda frente a las italianas, con búsqueda de posibilidades para el cambio de papeles, cuestión trabajada por Othón (p. 86), aunque no llegue a definir el importante juego del actor al respecto.

3- Rueda procura evitar la división convencional italiana de cinco jornadas, por un corpus dramático más entrelazado, con menos cortes. Timoneda

---

(3) Constatar técnicas de dramaturgia en *Escritos sobre teatro*, selec., J. Hacker, 3 vols, Buenos Aires, 1970.

Centro Virtual Cervantes

llama a esas divisiones menores *scenas*, denominación improbable en el sevillano.

4- Por lo cual simplifica el aparato escenográfico, frente a la complejidad italiana, que sigue utilizando el espacio múltiple para, sin cambios de decorado, estar en sitios diferentes al tiempo y en el mismo palco escénico.

5- Señalemos también, aunque con menor significación para la teatralidad, el cambio de nombre en los personajes, notorio en los papeles cómicos e insignificante en los amos o figuras serias. Y hacemos esta referencia, pues en los pasos —representados siempre por los personajes cómicos— hallaremos "traducciones" escénicas, además de las léxicas. Es decir, frases dramatúrgicas (escenas concretas) propias de la comedia italiana adaptadas a la española.

A pesar de estos cambios entre los modelos italianos y las cuatro comedias conservadas de Lope de Rueda, hay evidencias tan importantes como la citada versión de ciertas escenas de humor existentes en aquéllas, que cumplen funciones de comicidad, y de nexo de unión entre secuencias de orden dramático superior. Eso supone evitar que el escenario quede vacío en ningún instante, y también que se dé tiempo a que los actores cambien su vestuario para hacer otro papel. En el acto 1° de *La Cingana*, al final, hay una disputa entre Garbuglio y Martín Bergamasco sobre la venta de un caballo, que es un auténtico modelo de paso. Rueda, hombre de teatro ante todo, sacará máximo partido a esas escenas, tanto por necesidad —sus actores, cuando los tenía, debían cambiar continuamente de personaje—, como por oficio —él mismo se descubrió como un popular actor de papeles cómicos, como el de Negra.

Estas últimas ideas nos conducen al estado de la cuestión sobre la naturaleza del *paso* (*passo*), perfilada por González Ollé [1981] y Enrica Cancelliere [1986]. El primero insiste en su "independencia temática, a la vez que se muestra patente su condición subordinada a la pieza principal" (p. 52), es decir, la hipótesis de Asensio [1965], del paso como escena breve integrante de una estructura superior, cual es la comedia o el coloquio pastoril. González Ollé aporta nuevas pruebas : en primer lugar, se fija en un entremés de Sebastián de Horozco, intercalado en la *Historia evangélica de San Juan*, escrito probablemente entre 1548 y 1550, en donde una acotación dice : "Mientras vuelve el ciego, pasa un entremés entre un procurador y un litigante" ; después, cita la *Comedia de Sepúlveda*, que en su prólogo señala la función del entremés "que interviene por ornato de la comedia, que no tiene cuerpo en el sujeto de ella" ; asímismo, recuerda la definición que Sebastián de Covarrubias da en su *Tesoro de la lengua Castellana* (1611) : "Representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar al auditorio". Todas estas pruebas se añaden a las más conocidas de los versos de Rufo, Rojas Villandrado, Lope de Vega, la propia definición del Diccionario de Autoridades, y la octava de Timoneda frente a *Registro de representantes*, donde se lee :

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes

... De aquí, el representante que presuma
hazer que sus coloquios sean gustosos,
puede tomar lo que le conviniere
y el passo que mejor hazer supiere.

Cancelliere, después de definir esta teoría del paso como escena dependiente, contrapone la de Mancini [1974], que lo considera pieza autóctona e independiente, cuyo progresivo desarrollo daría como consecuencia la comedia española, y da el ejemplo de *Eufemia*, que se puede considerar "una successione di otto scene autonome legate l'una all'altra solo da un tenue filo conduttore" (p. 14).

Independientemente del debate que puede originar tales supuestos, en los que por ahora ni entramos ni salimos, nos interesa destacar el aspecto dramatúrgico de la discusión : el de la función de los pasos en el espectáculo teatral, y su utilidad para el director de escena. Para ese caso, cualquiera de las dos hipótesis son útiles, pues coinciden en la función de unión, de escena puente entre situaciones más o menos distintas. Es decir, el paso como pieza independiente, dramatúrgicamente necesaria, con personajes de la propia comedia u otros que desempeñan rol similar, o, lo que es lo mismo, cuya caracterización sea tan parecida que no necesiten cambio de vestuario alguno. Por ello son los criados quienes mayoritariamente ocupan tales escenas. Otra cuestión será si el paso se reduce a ser obrita menor o si evoluciona hacia comedia.

Como pieza "de paso", debe cumplir la principal misión de divertir en ese "entremedias de la farsa", además de apartar la atención de la trama principal, fijándola en los *lazzi*. Por lo tanto, el paso debería contar con tanta expresión cómica no verbal como verbal, o más si cabe. Lo que nos lleva directamente a una propuesta que trata de codificar las escenas de humor, anexas o no a situaciones verbales, de la misma manera como se ha podido hacer con los *lazzi* de la commedia dell'arte, sólo que contando con las peculiaridades que el texto de Rueda permite. No obstante, y cerrando la matización a Vian, son *lazzo* no los pasos propiamente dichos, sino situaciones de dominio de la escena como las que ingenia Rueda dentro de ellos. Lo que supone una traducción no sólo de textos y personajes italianos, sino también de esas mínimas acciones dramático-cómicas, al estilo y manera española que cabía esperar de su ingenio. Añadamos, para completar esta idea, las palabras de Ferdinando Taviani que entienden el *lazzo* como "un frammento, un elemento a sé, che serve alla comicità, ma non allo sviluppo della commedia, e che quindi di questa rappresenta un elemento centrifugo [...] Il lazzo, cioè, puó essere una sorta de geroglifico scenico, un emblema capace di concrentrare, nel lampo immobile di un *atto*, il senso dell'azione" (p. 481). A las que podemos agregar las de Duchartre, en la *Commedia dell'arte et ses enfants* (1955) : "[les *lazzi*] sont encore une ressource

Centro Virtual Cervantes

des improvisateurs italiens. Pour égayer une scène, ranimer un jeu languissant ou simplement quand un acteur restait à bout d'éloquence, il avait fréquemment recours aux *lazzi*, ce qu'on a traduit simplement en français par 'tour, jeu italien'. Ce sont aussi bien des actions que des mots ; postures, gestes, grimaces, jeux de scène et jeux de mots, dont le caractère commun est de provoquer le rire par leur côté burlesque ou acrobatique" (pp. 40-41). A continuación da conocidos ejemplos de *lazzi*, y algunos *jeux de scène*, entre los que entencionadamente citamos "Arlequín vestido de un lado de hombre y de otro, de mujer". No parece insensato, pues, pensar que también en los pasos de Lope de Rueda hay situaciones breves que cumplen similares funciones a los *lazzi*.

Se han establecido algunos de esos *lazzi* en la commedia dell'arte, como el de la mosca, el de la pulga, el de los marracones, etc, que aparecían de forma indiscriminada entre la representación, de manera aparentemente improvisada. Sobre este término conviene precisar cierta equívoca interpretación, que viene de igualar el sentido de improvisación de la commedia dell'arte con el de *commedia all'improvviso*. Se sabe que las bases de expresión de la primera de ellas (4) eran más sólidas de lo que se creía. Por otro lado, *commedia all'improvviso* no quiere decir exactamente comedia para improvisar ; lo que se improvisaba regularmente era el espacio en donde actuar, que variaba mucho de un lugar a otro, ya que no estamos en el *luogo deputati* del período medieval.

En los pasos, las posibilidades de improvisación eran semejantes, y en momentos muy determinados, esperados con entusiasmo por parte del público, que, junto a textos más o menos abiertos, encontraba escenas de comicidad. No es preciso insistir en ese carácter abierto del texto, cerrado sólo provisionalmente por el editor Timoneda, y poco fiable, como decíamos más arriba, desde el punto de vista literario. Porque desde el otro, el teatral, da lo mismo : sus funciones apenas varían. Por consiguiente, estamos ante la evidencia de una serie de escenas de comicidad o *lazzi* dentro de los pasos, con referencias inequívocas de la comedia italiana, aunque en una versión española que precisaremos enseguida. Dichos *lazzi*, en cuanto entes representables, tienen cuatro características fundamentales :

a) Aparecen en pasos o comedias, apoyados o no en textos concretos, pero sí en situaciones determinadas. Dar palos se pueden hacer de varias maneras, pero en el "libreto" figura en un sitio totalmente fijo.

b) La duración del mismo es variable : no coincide el tiempo representado con el de la representación. No existe un tiempo diacrónico. Ese mismo palo durará cada día lo que quiera el actor ; lo que su arte le faculte en ese momento.

---

(4) Ver, sobre todo, *la commedia dell'arte*, de Duchartre, Paris, 1955, y *Il segreto della Commedia dell'arte*, de F. Taviani y M. Schino, Firenze, 1982.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes

c) Su representación, por consiguiente, se relaciona directamente con la capacidad de improvisación del actor, más la respuesta que el público dé a esa destreza interpretativa.

d) Realiza, asímismo, una función de ruptura en los momentos de mayor intriga de trama.

Las situaciones dramáticas que estamos definiendo se apoyan, por regla general, en señales puestas ahí adrede por el autor (didascalias implícitas) que no duran el tiempo simple de emisión verbal. El actor las alarga y prolonga a su arte. Podríamos decir que además del juego verbal previsto por el autor hay que añadir el imprevisto puesto por el actor. De ahí su estrecha relación con el *lazzo* italiano. Todo lo cual acentúa la difícil catalogación de estas situaciones dramáticas, en su sentido estricto, dada la indefinición absoluta de la escena como lugar mesurable y compendiable.

No podemos dejar de relacionar este término con el inglés *gag*, pese a sus diferencias. Portillo y Casado, en su *Diccionario inglés/español, español/inglés de terminología teatral* (1986), dicen de "gag" : "chiste [...] improvisado : morcilla", lo que parece definición parcial, pues el *gag* puede tener "morcilla" si tiene texto que cambiar ; si no es simple chiste que, además, es escénico, no necesariamente verbal. Recordemos múltiples *gag* mudos de Chaplin, Lloyd o el propio Sellers.

Todo lo cual da una última matización a la investigación que muy recientemente efectúa Alfredo Hermenegildo sobre las didascalias en el teatro del siglo XVI (5). Apoyándose en los trabajos de Anne Ubersfeld (6), Hermenegildo llega a precisar, dentro de las didascalias implícitas, las de orden enunciativo, motriz e icónico. Las de más difícil definición son, desde luego, las motrices, aunque llegue a clasificar seis de ellas, todas, y esto es evidente, con señales textuales inequívocas : órdenes de entradas y salidas de escena, más o menos ritualizadas. Una séptima didascalia implícita motriz sería la que designara los movimientos arbitrarios (más o menos también) de los actores por la escena, didascalia inexistente en Hermenegildo por no estar tan precisada en el texto, pero existente en la realidad, aunque sólo modernamente la recojan los cuadernos de los directores de escena.

Los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda pertenecen, desde luego, a la séptima didascalia implícita motriz, en lenguaje de Alfredo Hermenegildo, que es

---

(5) En *Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo : Lucas Fernández*, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Istmos, Madrid, 1986, tomo I, pp. 709-727. También tratará el tema en *Los signos de la representación : la comedia "Medora" de Lope de Rueda*, en el Homenaje a John Varey.

(6) *Lire le théâtre*, Paris, 1977.

Centro Virtual Cervantes

precisamente la que mejor define la teatralidad de estas obras y su especificidad dramatúrgica. Por otro lado, didascalias se encuentran en otros géneros, que no el teatral, y sin anunciar la representación. Los personajes de poemas, novelas, incluso ensayos, se mueven, son guiados —a veces escrupulosamente— por sus autores. Desde luego que, por esas razones, y otras también, obras no dramáticas han sido representadas, pues modernos y antiguos ejemplos tenemos de ello. Los actores crean un movimiento no previsto por el autor, casi imposible de precisar, que constituye uno de los elementos esenciales del lenguaje escénico. Ese sentido motriz indeterminado está en la frontera de las didascalias escénicas y no escénicas, aquéllas que igualan o no los distintos géneros literarios ; pero éste es otro tema.

Volviendo a los pasos de Lope de Rueda, habíamos definido unas unidades mínimas de comicidad, de bravura dirían los italianos, próxima a los *lazzi*, que vienen a ser auténticos *lazzi* españoles. Dichas unidades tienen unas características propias, cuatro al menos, que hemos definido previamente, y de las que partimos para establecer una primera catalogación de los mismos, en los 24 pasos del autor sevillano, es decir, los presentados como autónomos e intercambiables de *El deleitoso* (siete) y *Registro de representantes* (tres) y los catorce integrados en sus comedias y coloquios, que reseña Timoneda al final de la edición de 1567, como *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras*. Las unidades dramatúrgicas o *lazzi* delimitados, en una primera aproximación, han sido ocho, tres de exclusivo apoyo gestual, dos de marcada relación con el texto y tres en donde letra y expresión actoral se confunden.

Veámoslos :

1- **Dar palos** un actor a otro o entre ellos. Es lazzo de apoyo gestual, al que los personajes suelen responder con la palabra "paso" tras recibir los golpes. Suele ser de muy seguro efecto, dada su repetida aparición en las obras. El actor aquí hace uso de todo su poder gestual, enfatizando la acción convenientemente. Se presenta bajo dos modalidades : al final del paso o enmedio. Al final es bastante usual, pues lo encontramos en el 1°, 4°, 6°, y 10°, y en el de *Pajares y Verginio* (*Los engañados*). Enmedio resulta asímismo frecuente, pues **palos** hay en el 1°, 7°, 9° y 10°, así como en el de *Guadalupe y Mencieta* (*Armelina*), y en el de *Pablos Lorenzo y Ginesa* (*Camila*). Énfasis especial existe en el 10° citado, con repetidos *lazzi* de palos, que justifica el arbitrario nombre que le puso Barrera de *La generosa paliza*.

Catalogamos aquí otro tipo de golpes, imprevistos sin duda, que producen similar o superior efecto en el público, dado el carácter de sorpresa con que se presenta. Ejemplo tenemos en la bofetada que da Alameda a su amo Salzedo, en el 1° de *El deleitoso*, cuando confunde la sombra de su oreja con una araña.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...
Centro Virtual Cervantes

2- También sin apoyos textuales, o muy escasos, son los **soliloquios gestuales**, que se refieren a los ademanes que hace un actor, más o menos apartado del lugar de la acción, sobre un diálogo determinado, que le gusta o disgusta. Sólo hay en él mímica y movimiento. Pueden parecer "apartes gestuales", sólo entendibles por las didascalias implícitas. Hallamos **soliloquios gestuales** en el paso 1° (dos veces) , 4°, 5° y 6°, además de en el de *Polo, Vallejo y Grimaldo* (*Eufemia*) y en el de *La Gitana y Gargullo* (*Medora*).

3- También únicamente gestual, y mucho más difícil de adscribir a momentos determinados de los textos que manejamos, es lo que en el viejo argot actoral se llama **rematar en cuadro**, próximo a lo que sería una gracia, por ejemplo, un amago de caída, antes de concluir una acción. Quizá sea éste el *lazzo* de mayor índice de frecuencia, pero de más comprometida reseña, pues forma parte más de la gramática personal del actor que de la del autor. Señalamos como ejemplo, el tropezar adrede de Alameda con Salzedo en el paso 2°.

4- **Información equívoca** que da un personaje a otro sobre determinado suceso que debe ser dicho a un tercero, y que es tergiversada intencionadamente en su totalidad. Los actores utilizan una serie de recursos expresivos suficientes para transmitir al espectador la sorpresa de oír lo inesperado. El texto juega aquí un papel determinante. Encontramos la respuesta definitiva del *lazzo* en los recursos expresivos del intérprete. En los pasos 1°, 4°, 6° (dos veces) y 8° tenemos fieles ejemplos. También, en el de *Gargullo, Estela y Logroño* (*Medora*), y, parcialmente, en el de *Pajares y Verginio* (*Los engañados*), y en el de *Troico y Leno* (*Timbria*), pues, existiendo la información de un personaje a otro, la de éste al tercero queda anunciada en los límites del paso.

5- **Efecto de bululú**. Es la representación de un diálogo por el mismo actor. Otro *lazzo* de seguro efecto humorístico, recurso que gozaba de amplia tradición entre los cómicos, pues fue manejado comúnmente por los juglares y jaculatoris. Es verbal y gestual, aunque la base de su existencia sea un discurso oral. Este suele ir acompañado de un cambio de posición y de voz del mismo actor, que habla con otro personaje imaginario, ocupando sucesivamente la posición de éste y del primero, estableciendo así el diálogo. En los pasos 3° y 4° hay claros ejemplos.

6- **Disfraz con intención de ocultarse**. El actor maneja también a la vez el lenguaje oral y el del vestuario, alterado con la idea evidente de engañar. De esta manera el protagonista cambia de tipo, a la vista del espectador, que espera con emoción el seguro redescubrimiento por parte de otros personajes. Hay disfraces notorios en el paso 2° y 3°, en el de *La Gitana y Gargullo* (*Medora*), y, en cierto modo, en el de *Mesiflua y Leno* y en el de *Leno y Sulco* (*ambos de Timbria*). Este *lazzo* pasa a la comedia, a veces como eje dramatúrgico, como sucede en los disfraces masculinos utilizados por personajes femeninos (*Medora*).

Centro Virtual Cervantes

Cabe situar aquí el que podríamos llamar disfraz verbal, como sucede en el 6°, cuando un personaje, el ladrón Samadel, se disfraza de Vizcaíno ante el simple Cevadón, al que engaña con un habla totalmente distinta.

7- Los **titubeos expresivos** también tienen una parte oral y otra gestual. En ellos, el actor deja inconclusas determinadas acciones, con evidente intención de provocar hilaridad. A veces lo hace con su propia risa (Alameda, en el paso 1°) ; otras, con acciones (en el 6°, las monedas que no termina Cevadón de dar a Samadel) ; y otras, muy comunes con vacilaciones orales normalmente provocadas por palabras que difícilmente sabe decir el bobo (cilicio por silencio, orina por harina, etc).

8- **Temblar exageradamente** es otro juego expresivo, bien definido por el actor, y que acompaña con destreza al texto. Supone acentuar situaciones concretas, propias de muy determinados estados de ánimo, que se prestan a la exageración mímica. Fundamentalmente, el actor tiembla por miedo o por excitación. Casos de personajes con miedo tenemos : por efectos que cree sobrenaturales (paso 2°) o por pura cobardía (el 8° ; Gargullo frente a Peñalva, en *Medora* ; Polo frente a Grimaldo, en el paso que tienen junto a Vallejo en *Eufemia* ; etc.). Por excitación, la que muestra Gargullo al final de su paso con la Gitana (*Medora*).

El actor también puede utilizar dichos recursos para mostrar un enfado repentino (paso 1°) para disimular exageradamente (paso 6°).

La anterior catalogación, considerada en una primera aproximación referida a la obra concreta de Lope de Rueda, puede colaborar en esa falta que continuamente nos indican clásicos ensayos de semiótica, cuando se solicita un cuadro, más o menos codificado, de situaciones parateatrales, apenas indicadas en el texto, que tienen pleno sentido sólo cuando se entiende el arte del actor. Anima a continuar en esta línea, la constatación de que dicha catalogación puede no ceñirse a un único autor o a un momento determinado de la historia del teatro. Diversas pruebas abren grandes posibilidades para proseguir en ella. Por ejemplo, la constante presencia de *lazzi* en pasos y entremeses contemporáneos a Rueda y, por supuesto, en sus continuadores. Veamos algunos.

El paso 1° de *Registro de representantes*, conocido como *El médico simple*, de autor anónimo, es un auténtico vademecum de *lazzi*. Allí hallamos **palos** (final de Valverde pegando a Monserrate), **soliloquios gestuales** (junto a las palabras que dirige el bobo al público cuando está disfrazado a medias de doctor), **disfraz con intención de ocultarse** (Monserrate disfrazado de "mérdico"), **titubeos expresivos** (las risas del bobo cuando es sorprendido por su amo con el mencionado disfraz ; el dar o no Monserrate su caperuza a su compañero Coladilla) y **temblar exageradamente** (enfado repentino del simple). El paso resulta ser un auténtico modelo de *lazzi*, sin ser de Rueda.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes

El propio Timoneda tiene *lazzi* en sus pasos, no tan cercanos estética y temáticamente a los de Lope. Recordemos el de *dos ciegos y un mozo*, modélico de **soliloquio gestual**, cuando ese último personaje, el mozo, cerca del diálogo entre Martín Alvarez y Pero Gómez, expresa con vehemencia su deseo de coger el bonete donde tiene cosidos los ducados su antiguo amo, y junto al dramaturgo Valenciano, otros, continuadores de esta veta popular, manejaron *lazzi* semejantes, tal y como veremos a continuación.

A modo de conclusiones podemos empezar a proponer las siguientes :

a) Los *lazzi* en Lope de Rueda son entidades intercambiables, sustituibles o suprimibles, según la índole de la representación de un día concreto, e incluso de un público concreto ;

b) Los *lazzi* tienen una específica función dramatúrgica, dentro del propio paso, el cual es alargado o comprimido por su interpretación ;

c) La intercambiabilidad de los *lazzi* ratifica el carácter abierto del paso, como género teatral, y profundiza en la sospecha de Hermenegildo de tomar los textos ruedanos editados por Timoneda como parte de lo que debió ser un primitivo cuadernos de dirección. En el sentido puramente dramatúrgico poco importa la paternidad absoluta de Rueda, como queda dicho, pues tampoco a él le importaría la manipulación de sus textos ;

d) El *lazzo* se limita a muy pocos personajes, cosa propia también del paso, siendo la figura del bobo quien mayor número de intervenciones tiene en aquéllos ;

e) Los *lazzi* abundan en la idea del muy codificado oficio del actor, aunque exactamente no se disponga de una gramática de la interpretación, pues ésta se aprendía con la experiencia, más que con la academia. Siendo la escuela del actor la propia representación, la historia ha sido parca en datos al respecto, que, no obstante, y gracias a estas vías de análisis del texto según la puesta en escena, podemos empezar a escarbar en ello ;

f) Queda abierta la línea de investigación, utilizando formas similares de trabajo, de tratar el texto literario teatral por sus posibilidades escénicas, por ejemplo, viendo las fuentes y desarrollo de elementos dramatúrgicos, como los *lazzi*, y citando sus conexiones con el texto estudiado. Es el caso de un lazzo, como el **disfraz intencionado**, recuperado por Cervantes al ocultar al Galán tras un guadamecí que representa a Rodamonte, ante los ojos de un Viejo celoso. O el **temblar exagerado** de Pancracio ante los misterios de la cueva salmantina. O los **palos** que da el Furrier a todos los asistentes al retablo maravilloso.

Finalizamos dejando abiertas las puertas a la investigación, y a la curiosidad, de los orígenes del *lazzo*, su desarrollo en la comedia española, y el correspondiente proceso que le lleva hasta el teatro del siglo XX. Como orígenes, bien estaría fijarse en ciertos pasajes de la comedia clásica. En *Los Arcanienses*,

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...
Centro Virtual Cervantes

de Aristófanes, la escena entre Diceópolis y Megarense con las jóvenes disfrazadas de cerdas, es un auténtico precedente de *lazzo* (trad. Baráibar y Zumárraga, vol I, pp. 74-83) ; como lo es el momento en que Jantias se disfraza de Hércules gracias a Baco, en *Las ranas*.

Por los datos obtenidos hasta el momento, se comprende la proporción de a menos fijeza del texto más posibilidades de apariciones de *lazzi*, o, lo que es lo mismo, a mayor fijeza, menor número de *lazzi*. La comedia española, que define con presteza la función del viejo paso, creándole un hueco en la fiesta teatral como puente entre acto y acto de la función, deja con astucia un lugar para las "escenas de bravura" de los actores / graciosos, un reducto para la improvisación, dado que al poeta poco agradarían las modificaciones en textos de envergadura. Sólo que, con el tiempo, hasta los entremeses y sainetes se pusieron serios, y definieron perfiles tan intocables como los de don Ramón de la Cruz. El rastreo hasta nuestros días nos lleva, sin duda, a especies inferiores a entremeses y zarzuelas, como es la revista musical, en donde el cómico y la vedette cómica pueden repetir a sus anchas improvisaciones no por sabidas del espectador, menos coreadas y regaladas.

Pese a los ensayos de los actores, a repetir escenas para alcanzar mayor calidad en la representación, la historia nos muestra que el teatro está lleno de *lazzi*, sobre todo en la veta de los géneros populares, en donde el arte del actor tiene tanta importancia o más que el texto. Es en ese teatro donde los intérpretes se encontraban más a sus anchas, ya que en el culto era más difícil improvisar, cambiar frases y hacer valer su oficio en beneficio del espectáculo. Las obras de Lope de Rueda, como las de Shakespeare, nos han llegado gracias a sus amigos, que las reunieron para editar, no por propia voluntad. El desprecio hacia la literatura de estos dramaturgos es digno de reflexión. Parecen decirnos que muerto el actor, muere el teatro.

Estamos, pues, ante un camino que puede conformar la lectura de estas piezas, y proporcionar un sentido, si no nuevo, sí enriquecido por su representación. En un momento en el que se oye hablar de lecturas textuales entendidas por la retórica concreta de la puesta en escena, en vez de la tradicional literaria, cualquier innovación que se aporte, aún modesta, puede beneficiar los estudios que se efectúan sobre textos dramáticos.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes

*

* *

Debate sobre la ponencia de C. OLIVA

1) *"Lazzi", paso, entremés y comedia burlesca*

Contesta C. OLIVA a A. de la GRANJA, que solicita su opinión sobre los pasos, preconizando primero la necesaria catalogación de unidades mínimas de humor, intercambiables, relacionadas con los *lazzi* italianos. Más allá de la diferenciación entre las dos formas del paso —dependiente e independiente— lo que le interesa subrayar es que, si el paso dependiente es una unidad integrada dentro de una estructura dramatúrgica superior, también hay dentro de los pasos escenas de humor que curiosamente se repiten de un paso a otro, en función de su eficacia. Esto, que no sólo está en Lope de Rueda, se da en aquellas zonas de la representación más susceptibles de improvisación (mucho más, por ejemplo, dentro de un paso que en una jornada de Calderón). Conforme se va consolidando el entremés como estructura dramática, va perdiendo posibilidades para la improvisación, pero sólo con Ramón de la Cruz se llegará a un texto más cerrado. El propio Calderón, cuando escribe para Juan Rana, introduce elementos que son auténticos *lazzi* tomados de una tradición de la representación, y no de la literatura.

A propósito de la inserción de las piezas breves en una fiesta global, L. GARCÍA LORENZO, sin olvidar la necesidad de ver el conjunto, prefiere no subordinar estas piezas a las obras en que están insertas. Son unidades cerradas independientes, aprovechadas entre los actos de una comedia. Contesta también a una pregunta de F. RUIZ RAMÓN, que sugiere la relación entre *lazzi* y estructura y diálogo de la comedia burlesca, confirmando la presencia en esta última de toda una serie de elementos de comicidad elemental, muy reiterativa, de índole gestual o verbal, cuyo origen no tiene sin embargo que buscarse directamente en los *lazzi* sino en la vieja tradición carnavalesca, pudiéndose afirmar lo mismo de los factores cómicos contenidos en los pasos.

2) *El actor y sus técnicas*

Lamenta J-M. DÍEZ BORQUE la falta de datos sobre las técnicas del actor, que dificulta la diferenciación entre la comicidad textual y la propia del gracioso. Pero ya sabemos, contesta C. OLIVA, que los actores de ayer como de hoy se llevan a la tumba su arte. Incluso teniendo conciencia de todas las limitaciones, hay que empezar diciendo que los actores hacían algo, hacían cosas

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...
Centro Virtual Cervantes

que no estaban en el texto. Y de ahí, a partir de indicios, anotar sus posibilidades de accionar y fundar en la repetición de ciertos elementos de comicidad las hipótesis indispensables. Hay que empezar a apostar por fórmulas de representación, aunque alguna vez nos equivoquemos. Por ejemplo, reconociendo la importancia, recordada por L. GARCÍA LORENZO, de la música como elemento incluso de comicidad, está seguro de que un Juan Rana, bailando, daba un paso bien y varios mal, con el consiguiente efecto cómico. Lo malo es que para demostrarlo es difícil encontrar algún apoyo textual.

Contestando a F. RUIZ RAMÓN, que le pregunta sobre los aspectos corporales de los monólogos de Segismundo y Clarín, en *La vida es sueño*, M. VITSE subraya también su importancia. Hay evidentemente un manejo distinto del cuerpo ; en el monólogo de Segismundo no hay sitio para los *lazzi*, en el otro sí. Pero no tendríamos que olvidar, prosigue, la tragicidad corporal de los actores, que muy indebidamente, al contrario de la comicidad, no preocupa a los investigadores de hoy.

De todos modos, añade L. GARCÍA LORENZO, gracias a las notas de algunas recientes ediciones de entremeses, a los estudios de María Luisa Lobato y algunos trabajos de escenografía, junto con las indicaciones sacadas de retóricas y poéticas auriseculares, tenemos hoy para evocar las técnicas del actor un material del que no disponíamos hace diez años.

3) *Otros recursos cómicos*

Aparte de los recursos intemporales como el final a palos, la tarta de las películas del siglo XX, etc., lo que preocupa a L. GARCÍA LORENZO son las manifestaciones puestas de moda por la sociedad y aprovechadas por los actores para provocar la carcajada. Existe una serie de referencias, limitadas en el tiempo e incluso en el espacio, que lamentablemente nosotros hemos perdido.

Tampoco hay que olvidar, según J.M. RUANO (que cita a Terry Mason, *Los recursos cómicos de Calderón*) los procedimientos únicamente retóricos que para producir un efecto cómico solían utilizar los dramaturgos.

4) *Los códigos y la comicidad*

I. ARELLANO observa en los recursos de comicidad gestual que, en la comedia de capa y espada, afectan a los caballeros y no sólo a los graciosos. Por ejemplo en *No hay peor sordo* la sorda es la dama protagonista y, según una acotación, "la dama habla desentonadamente y a lo sordo". En otro caso (*Desde Toledo a Madrid*) el caballero Don Baltasar se finge mozo de mulas, y como tal tiene que portarse. Todo esto se opone a la demasiado restrictiva noción tradicional del *decoro*.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...
Centro Virtual Cervantes

Otro problema apasionante, para F. RUIZ RAMÓN, es el que plantea el conflicto entre dos códigos de interpretación de la realidad completamente distintos. Por ejemplo, en *El Burlador*, el enfrentamiento entre la estatua del Comendador (código de la trascendencia) y Catalinón (código de los *lazzi*), ¿ cómo lo interpretaban los espectadores ? ¿ Se reían de la estatua, lo cual sería subversión ? ¿ Podían separar los dos planos ? Para nosotros, la escena resulta subversiva. ¿ Pero entonces ?

Mayor complicación ofrece todavía, en opinión de C. OLIVA, el caso de los galanes que hacen de plebeyos. Los actores se contrataban según su papel en la compañía, luego existía un código para cada uno. El protagonista principal, cuando hace de plebeyo, sigue siendo el galán primero, pero el caso es de una complicación extraordinaria ya que en su papel de plebeyo no actúa ni como gracioso ni como galán. Pero, fuera de estos problemas particulares, concluye el ponente insistiendo en la necesidad de añadir a nuestros supuestos teóricos la realidad del mundo de la representación.

CRITICON. Núm. 42 (1988). César OLIVA. Tipología de los «Lazzi» en los pasos de Lope de ...

Centro Virtual Cervantes