

PICADERO CUADERNOS #38

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ DICIEMBRE DE 2020



TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL



#38

En 2017 el director Santiago Doria propuso a un grupo de destacados intérpretes montar *La discreta enamorada* de Lope de Vega. El éxito que alcanzó el proyecto lo llevó a seguir trabajando con piezas del repertorio del Siglo de Oro español y así nacieron los espectáculos *El lindo don Diego* de Agustín Moreto y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. Estas propuestas permitieron la creación de La Compañía Argentina de Teatro Clásico. En esta entrega de **Cuadernos de Picadero** los integrantes de la Compañía repasan su experiencia artística.

ÍNDICE

POR LOS CAMINOS DEL SIGLO DE ORO	5
IGNACIO GARCÍA	
UN PROYECTO AUTOGESTIVO	7
ANA YOVINO	
SANTIAGO DORIA	9
ALMAGRO: RESERVA NATURAL DEL SIGLO DE ORO	10
IGNACIO GARCÍA. DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ALMAGRO (ESPAÑA)	
PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO. EL PÚBLICO.	12
IRENE ALMUS	
EL GRACIOSO EN EL SIGLO DE ORO	14
PABLO DI FELICE	
LOS PERSONAJES DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL DESDE UNA MIRADA PARTICULAR	15
IRENE ALMUS	
ESCENOGRAFÍA VERBAL: UN RECURSO DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO	18
ANDRÉS D'ADAMO	
LA MUJER EN EL SIGLO DE ORO. LO DICHO Y LO CALLADO. LA HISTORIA SE REPITE Y VAN...	21
ROSALÍA CELENTANO	
MUJERES DE ORO	23
ANA YOVINO	
LAS MUJERES DEL SIGLO DE ORO: ACTRICES Y DRAMATURGAS	24
IRENE ALMUS	
LA BALTASARA	26
JAZMÍN RÍOS	
GRANDES PERSONAJES FEMENINOS: FENISA	28
ANA YOVINO	
GERARDA, INÉS Y ÁNGELA	29
MÓNICA D'AGOSTINO	

ÍNDICE

BREVE COMENTARIO SOBRE "BELISA", DE LA DISCRETA ENAMORADA; "QUIÑONES", DE LA CELOSA DE SÍ MISMA Y "BEATRICILLA", DE EL LINDO DON DIEGO	31
IRENE ALMUS	
MI AMIGO LOPE	34
SANTIAGO DORIA	
UNA DISCRETA ENAMORADA DE PREMIO	35
CRÍTICA Y REPORTAJE A SANTIAGO DORIA DE JOAQUÍN MUÑOZ CORONEL PARA LANZA DIGITAL, ALMAGRO ESPAÑA	
GUÍA DE BOLSILLO PARA ABORDAR LA RETÓRICA DEL SIGLO DE ORO	37
GASTÓN ARES	
BREVE RESEÑA SOBRE AGUSTÍN MORETO	40
IRENE ALMUS	
MORETO	41
FRANCISCO PESQUEIRA	
VESTUARIO DE DON DIEGO	43
MAYDEÉ ARIGÓS	
TIRSO DE MOLINA Y LA CELOSA DE SÍ MISMA	45
JAZMÍN RÍOS	
LA EMOCIÓN DE LA MATERIA	48
PABLO DI FELICE	
EL SIGLO DE ORO, EL TEATRO INDEPENDIENTE Y LO POPULAR	49
GABRIEL VIRTUOSO	
¿CÓMO LLEGA EL TEATRO CLÁSICO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL A LA ARGENTINA?	52
GASTÓN ARES	
¿Y LOS CLÁSICOS ARGENTINOS?	53
SANTIAGO DORIA	
Y HE AQUÍ LA COMPAÑÍA ARGENTINA DE TEATRO CLÁSICO	54

POR LOS CAMINOS DEL SIGLO DE ORO

Vienen desde la Argentina
a traernos su tesoro,
que es nuestro Siglo de Oro
bajo su mirada fina;
con su dicción cristalina,
con ingenio y con humor,
porque es esa la mejor
manera de hacer Moreto,
Lope y Tirso: con respeto,
pero libre y sin temor.
Su casa, que es el Corral
de Comedias, de su genio
llenan, de verso y de ingenio,
de frescura sin igual,
de diversión colosal
como en tiempos de sor Juana.
Con Mónica, Irene y Ana,
y con dirección del mago
Doria, de nombre Santiago:
excelencia veterana.
También Andrés y Gabriel,
Pablo, Francisco y Gastón...
Compañía de relumbrón,
elenco florido y fiel,
y siempre a cargo de él
Rosalía Celentano.

Que vengan cada verano
a Almagro es canela fina:
es la Compañía Argentina
del Teatro Clásico hermano.
Hace dos años triunfaron:
su discreta enamorada,
virtuosa y desenfadada
con aplausos atronaron
todos los que disfrutaron
de ese manjar veraniego.
Después *El lindo don Diego*,
delicioso con su prisma:
La celosa de sí misma
será su triunfo luego.
Gracias, amigos del verso,
amigos comprometidos
con los textos más floridos
del hispánico universo.
Nunca ha habido hado adverso
que el triunfo pueda robar
a quien sabe el arte amar
con arrojo y con valor.
Les espera con amor
de La Mancha su lugar.

Ignacio García,
Director de la Fundación y del Festival
de Almagro.
Madrid, 25 de marzo de 2020.

INTRODUCCIÓN

UN PROYECTO AUTOGESTIVO

ANA YOVINO



"AMOR ME DIO LA INVENCIÓN, Y VOS EL ATREVIMIENTO". - FIGURINES DE MAYDEÉ ARIGÓS

Quizás el verso de Lope, que nos habla de los devenires del amor, de la invención y del atrevimiento, me haya inspirado la idea de esta publicación, tan colectiva como nuestros recorridos por los textos, las puestas, las funciones, las experiencias que transitamos en Argentina y en España. "Amor" por nuestra profesión, "invención" en la creación, "atrevimiento" en la gestión del proyecto son la génesis y el sostén de la Compañía.

La convocatoria de Santiago Doria fue el montaje de nuestra primera –y creímos– única obra: *La discreta enamorada*. La lucidez, alegría y juego que nos transmitió en los ensayos fue impregnando la actuación de frescura y solidez, contagiando su amor por "la comedia nueva" del Siglo de Oro.

Recuerdo un brindis en el que Doria nos dijo que íbamos a viajar al Festival de Almagro, España. Brindamos por ese viaje que parecía una visión quijotesca, dado que ni siquiera habíamos estrenado. El Centro Cultural de la Cooperación fue el teatro que nos albergó, haciéndonos sentir en casa tanto en los ensayos como en las funciones donde celebramos junto al público la vida del verso.

Recibimos cuatro premios ACE, al espectáculo, a la dirección, a la actuación femenina y el ACE de oro para nuestro director.

Y, finalmente, llegó la ansiada invitación del Festival de Almagro, reserva del Siglo de Oro, que nos abrió las puertas del Corral de Comedias, pero.... teníamos que conseguir ¡once pasajes! Tocamos muchas puertas en busca de apoyo, sin respuestas institucionales. Finalmente, lo que habilitó la posibilidad de concretar el viaje fue la inversión de nuestro caché en los aéreos, junto con el apoyo de familias, colegas amigas/os, alumnas/os, públi-

co, quienes donaron y compraron ropa, libros, discos en la feria americana organizada por el equipo. Pareciera que ese destino quijotesco era el que nos acompañaría en nuestra gestión. “La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla”. En el camino, desde Madrid a Almagro, fueron apareciendo en la llanura manchega los gigantes de los que prevenía Don Quijote a su escudero, los saludamos desde nuestro Rocinante.

Llegamos al Festival y nos recibió Calderón con sus palabras: “Soñemos alma, soñemos otra vez”. Y fue una fiesta, un descubrimiento, “una esfera donde posa” el Teatro en verso del Siglo de Oro.

Estrenamos en el Corral con su cielo abierto a una noche de eclipse lunar, compartiendo la luminosidad de la existencia con personas atravesadas por la misma pasión: el teatro y su posibilidad poética.

La recepción festiva del público, el premio que recibió Doria como embajador del Teatro del Siglo de Oro, la invitación de hacer *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto y regresar con ese montaje al año siguiente nos alentaron a la creación de la Compañía Argentina de Teatro Clásico. Nuestro grupo comenzaba a bordar su repertorio.

En 2019 empezamos a ensayar la obra de Moreto para estrenar en el Centro Cultural de la Cooperación, fuimos apoyados en la producción del espectáculo por el Instituto Nacional de Teatro, Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes.

La Compañía volvió al Festival de Almagro y estrenó *El lindo don Diego* y fue invitada al Festival de Olmedo y al icó-

nico Teatro Niemeyer, en Avilés, con *La discreta enamorada*. A nuestro regreso, la “comedia de figurón”, de Moreto, con la que nos divertimos mucho, recibió cuatro nominaciones y una mención especial en los premios ACE “A la Compañía Argentina de Teatro Clásico por haber conquistado España”.

En el 2020, *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina, comenzó los ensayos en la sala Solidaridad del CCC. Ante el avance de la pandemia, que impidió seguir con todas las actividades tal como las conocíamos, se impuso la tecnología como único canal de comunicación y nos adaptamos a ella ensayando por Zoom. Además, comenzamos a abordar el sainete *Tu cuna fue un conventillo*, de Alberto Vacarezza, un clásico argentino, con actores invitados, y se produjo un material audiovisual para el aniversario de los 100 años de la escritura de la obra que se verá en Teatrix.

Deseamos que esta publicación resulte un aporte para el conocimiento del Siglo de Oro y para el trabajo actoral que requieren estos textos. Que brinde herramientas para las prácticas que se despliegan en un proyecto teatral, herramientas para que la palabra y el cuerpo en la escena estén vivaces y lúdicos. Estas páginas intentan acercar a las y los lectores a los múltiples caminos que nos hizo y nos hace recorrer un gran maestro: Santiago Doria. Herramientas para encarar la dirección, la gestión del teatro independiente. Que sean, además, un servicio, pues toda construcción, al ocupar un lugar en el territorio de lo público, promueve que las experiencias y los saberes que las nutren hagan comunidad.

Larga vida a los clásicos... el teatro lo hace posible.

SANTIAGO DORIA



FOTO GRUPAL DE LA COMPAÑÍA EN EL CORRAL DE COMEDIAS

La aprobación del público de todas las edades tanto aquí como en España, ante nuestro primer espectáculo, *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, hizo que alguien preguntara: ¿vuelve el Teatro Clásico español?

¡Nunca se ha ido! Siempre estuvo y está. Esos textos esparcidos en variadas ediciones esperan que alguien les encienda la luz, los despierte y los convierta en representación, pues para eso fueron escritos.

Los clásicos lo son porque, a pesar del tiempo, siempre tienen algo para decirnos. Con su contenido nos iluminan la mente y con su musicalidad nos acarician el alma. El feliz recorrido transitado hasta hoy ha convertido a nuestra tarea en una misión: la divulgación de los clásicos. De la mejor manera –tal vez la única– su representación.

¡Y aquí estamos! La Compañía Argentina de Teatro Clásico es una agrupación de teatristas destinada a recrear el Siglo de Oro para revisar el ayer, confrontarlo con el hoy y plantearnos un mañana.

ALMAGRO: RESERVA NATURAL DEL SIGLO DE ORO

IGNACIO GARCÍA. DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ALMAGRO (ESPAÑA)



IGNACIO GARCÍA EN CORRAL DE COMEDIAS

FOTO: MARIANO CIEZA

Quiero comenzar dando las gracias a la Compañía Argentina de Teatro Clásico por la invitación a participar en esta publicación. Me siento profundamente honrado de poder compartir aquí mi pasión por el teatro clásico, por poder exponer la ingente labor que desarrolla la Fundación del Festival Internacional del Teatro Clásico de Almagro y reflexionar sobre nuestra misión de puesta en valor de nuestro riquísimo y extenso patrimonio aurisecular.

El Festival comenzó hace más de cuatro décadas con apenas cuatro espectáculos del Siglo de Oro, incluyendo uno de danza y música, y ha ido evolucionando en diversos sentidos y creciendo hasta llegar a las setenta compañías venidas de cuatro continentes que lo nutrieron en el año 2019. Un total de 180 representaciones mostraron la diversidad de lecturas y de concepciones que hoy en día tiene el Siglo de Oro.

Uno de los aciertos que obró este milagro fue el traslado del original Festival del mes de septiembre al actual calendario estival del mes de julio, mucho más amable climatológicamente, pese al calor riguroso. También mucho más competitivo al coincidir con las vacaciones de los espectadores y no chocar con las temporadas de teatros y compañías nacionales y privadas de las grandes capitales. De esta manera y con la presencia sin igual de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que tiene su sede en Almagro y que aquí ha mostrado sus grandes producciones, se ha creado este *Stratford* hispánico.

El Festival de Almagro es la verdadera Reserva Natural del Siglo de Oro, el mayor centro mundial de creación

teatral sobre el teatro clásico escrito en español en los siglos XVI y XVII, patrimonio único en el mundo y una herencia común que nos pertenece a todos.

Es un verdadero hecho excepcional que un municipio de apenas 9000 habitantes albergue el mayor festival sobre este patrimonio hispánico teatral en el mundo, y esto se debe a varios factores que han confluído de manera virtuosa en este municipio y han obrado este luminoso milagro. El primero tiene que ver con lo arquitectónico, con el hallazgo, hace más de medio siglo y gracias a una dichosa casualidad, del único Corral de Comedias que se conserva intacto desde su origen y cuya construcción se ha podido datar de un modo preciso en el año 1628.

Desde 1954, este Corral acoge representaciones teatrales, y desde 1978 es el centro del Festival de Almagro, al que se han ido añadiendo otros espacios pertenecientes al rico patrimonio histórico artístico de la Ciudad: palacios, conventos, hospitales, iglesias del siglo XVI al XIX hacen que hoy en día el Festival se desarrolle en veinte espacios patrimoniales que dan cuenta del pasado glorioso de la Villa de Almagro en sus sucesivas épocas de esplendor.

Pero a las instituciones se han sumado con tenacidad los habitantes de Almagro, que han hecho una labor ejemplar de cuidado y conservación del centro histórico, los artistas que con su cariño y entrega han asistido y asisten cada año para mostrar su talento a veces en condiciones difíciles.

Conscientes de que es un patrimonio de todos los hispanohablantes del mundo y que los almagreños son solo custodios de este tesoro, el Ayuntamiento de Almagro ha elevado al Consejo de la UNESCO la petición para su declaración del Corral de Comedias como Patrimonio de la Humanidad no solo por el valor arquitectónico, sino porque conserva su funcionalidad original de representar comedias y emocionar, conmover y educar a los espectadores a través de la risa y el llanto, cuatro siglos más tarde.

El Festival cumple esa misión de fidelidad a la función originaria del espacio del Corral, ofreciendo en él comedias barrocas escenificadas, y la Compañía Argentina de

Teatro Clásico ha sido y es un socio imprescindible en esta misión.

La Compañía Argentina del Teatro Clásico es un miembro esencial de esa familia y Almagro es, sin duda, también su propia casa. Vaya desde aquí mi inmensa gratitud a esta Compañía y a todos sus integrantes por los esfuerzos titánicos para llegar a Almagro año tras año, un equipo impresionante que hace del Festival una potencia internacional.

En el Cono Sur, en los territorios más lejanos de esta hermandad lingüística y cultural, allá está la Compañía Argentina de Teatro Clásico; pensar en la ingente labor que está llevando a cabo nos llena de emoción.

Seguiremos, entre todos, llenando los teatros y las calles de versos, con una apuesta por las nuevas miradas creativas, con una visión panorámica de géneros, estilos y orígenes, con horarios infinitos. Por todos estos motivos invitamos a los amigos del Siglo de Oro, espectadores, artistas, creadores, patrocinadores, académicos, aficionados y a los ciudadanos de Almagro, de España y del mundo a sumarse a este empeño y que juntos podamos ver cómo el universo patrimonial sigue creciendo y representando lo que somos. Gracias a todos los que nos acompañan en este viaje desde tantos lugares y, en especial, en este caso, gracias emocionadas y de corazón a todos y a cada uno de los miembros de la excepcional Compañía Argentina de Teatro Clásico. Feliz futuro y un feliz teatro lleno de besos y versos.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO. EL PÚBLICO

IRENE ALMUS



FOTO: FERNANDO LENDOIRO

Pienso en ese ritual que es hoy ir al teatro. Vestirse, salir de casa, prepararse para ese acontecimiento. Más tarde, ya en el teatro, sentirse feliz, expectante. Entrar a la sala, acomodarse en la butaca, en el silencio respetuoso de la sala a oscuras y el murmullo apenas audible que se termina cuando la función empieza, y en ese acto, solitario, individual y, a la vez, compartido con los otros espectadores, prepararse para un viaje, un acontecimiento único y singular que es la representación teatral. Qué diferente es este ritual del espectador teatral moderno al público del siglo XVII. Pero para imaginarnos ese público bullicioso y vital, tratemos de entender cómo era el edificio que lo albergaba, en este caso, el Corral de Comedias; aquí va una descripción de la época: “Hicieron tablado para representar vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles, cazuela para mujeres y, finalmente, se empedró el patio sobre el cual se extendía un toldo que defendía del sol...”. Agreguemos a esta descripción que los espectadores del patio eran los únicos que asistían a la representación de pie, de ahí,

y por el “ruido que metían” se los llamaba “mosqueteros”. Las gradas corrían de manera semicircular alrededor del patio y llegaban a abrazar el tablado por los dos costados y esta disposición hacia que los actores estuvieran rodeados de público. Las entradas populares eran para los “mosqueteros” en el patio y las mujeres en la cazuela. Les seguían los bancos para los pequeños artesanos y las gradas para el público más docto: curas, poetas, etc. Por último, estaban los aposentos (precursores de los palcos de hoy), en donde se sentaban los miembros más prominentes de la sociedad, como los nobles.

Pensemos en ese público de todas las clases sociales que rodea a los actores, ese público bullanguero que asiste a esta representación como a un rito, una fiesta, una especie de encuentro colectivo: su loa inicial, sus piezas cortas en los intermedios y su sainete final, así como las necesarias dosis de música y danza. Ese público podía reaccionar fieramente ante cualquier intento de escamotearle una de esas partes que componían el espectáculo, como así también cuando era defraudado en sus expectativas. Ante cualquiera de esas faltas, el público reaccionaba alborotando, y se servía de carracas, silbatos y voces incesantes para expresar su descontento. Según Quevedo, para protegerse de verduras y objetos contundentes que arrojaba el público “el actor era feliz si podía disponer de un escudo para defenderse”. Pero volvamos a nuestros días, a esa pequeña o gran sala que exhibe una obra de

teatro: el público, sentado silenciosamente en sus butacas; si está disconforme o aburrido, lo peor que puede pasar es que caguece un rato y que su acompañante, avergonzado, le pegue un codazo para que se despierte antes que alguien pueda notar tamaña ofensa... y opongamos a esta otra imagen de alguna función en el Corral del siglo XVII: “En las mujeres han estado mesándose y araňándose unas a otras y mofándose los mosqueteros. Han echado entre ellas ratones en cajas, que, abiertas, saltaban, y ayudado este alboroto por silbatos y chifles se hace el espectáculo más de gusto que de decencia”.

Más allá de estas anécdotas, un poco extremas quizás para nuestro gusto de hoy, el teatro era un acto social, una celebración comunitaria, casi ritual, absolutamente necesaria. Como actriz, no puedo más que maravillarme frente a ese público, vivo, expresando todas las pasiones que semejante celebración pueda causar. Escribo esto en tiempos de pandemia en donde se discute el carácter esencial o no de ciertas tareas, y hoy más que nunca seguimos sintiendo al teatro como parte vital y necesaria para nuestras vidas, casi tanto como lo sentían esos misteriosos (para nosotros) hombres y mujeres del Siglo de Oro.

Biografía consultada: *Historia del teatro en España*. Frederic Serralta.

EL GRACIOSO EN EL SIGLO DE ORO

PABLO DI FELICE

El gracioso Siglo de Oro no es más que el desdoblamiento del protagonista de la comedia que viene a compartir sus diálogos y, en ocasiones, a evitar los monólogos. En general, llega para encarnar el contraste del galán para que la seriedad no resulte excesiva.

El gracioso suele quedar fuera de los códigos de honor, nobleza y caballerosidad. Su moral es realista y en la mayoría de los casos es el que aporta el sentido común. En el Siglo de Oro, el gracioso adquiere diferentes características según el autor lo cree. En Lope de Vega, por ejemplo, el gracioso es el encargado de dar juicios prudentes y le dice al galán las verdades. Lope usa al gracioso como crítica social, característica fundamental en el teatro del período Barroco. En cambio, en Tirso el gracioso es de suma importancia en su rol de contrafigura. En general, es el que, aún con su cobardía y sus palabras rebuscadas, evita los malos actos de su amo.

En Alarcón, el gracioso no es el gracioso convencional, antihéroe, pícaro y vulgar. Alarcón estima el servicio que presta a su amo y le otorga dignidad. En general, no se apoya en la manera de pensar del bajo pueblo. Alarcón lo ennoblecen y lo colocan a menos distancia de su amo que otros autores del Siglo de Oro. Alarcón nos suele mostrar que el de peor conducta es el galán y el juicioso, el criado. Y, finalmente, en Calderón el gracioso desconoce el código de honor y sus chistes sirven para interrumpir lo dramático. Según rezan los escritos de la época, Calderón tuvo mucho cuidado con el tratado de estos personajes, ya que Felipe IV jamás permitió reír en público y esto generaba en el autor un serio compromiso.

Para finalizar, el gracioso generalmente caracteriza las cualidades del galán, y presenta su aspecto negativo, su reverso, su caricatura. Tiene la enorme misión de asegur-



DOS PERSONAJES: EL LINDO DON DIEGO CON ESPEJO Y CRIADO

FOTO: FERNANDO LENDOIRO

rar la comprensión de la comedia para el auditorio y subraya, para esto, los rasgos más importantes de la intriga. El gracioso es, en definitiva, en su voz de inocencia, la voz del pueblo y la voz de Dios.

LOS PERSONAJES DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL DESDE UNA MIRADA PARTICULAR

IRENE ALMUS

El momento en el que nuestro director, Santiago Doria, anuncia qué personaje hará cada actor genera mucha expectación. Y ese momento acaba de llegar. Estamos todos reunidos en la hermosa sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación; Gastón Ares, por suerte, trajo mate y ya lo está haciendo circular –el coronavirus no había aparecido todavía...–; Francisco Pesqueira contando qué actor cumple años ese día, o dando detalles sobre una película que, seguramente, es genial pero que nadie vio, Monica D'Agostino ofreciendo alguna galletita o pastilla de miel con su sonrisa cálida y una palabra amable... Gabriel Virtuoso haciendo un comentario sesudo o reflexivo con respecto a... ¡lo que sea! Pablo Di Felice tomando la suficiente distancia como para definir la situación con un comentario muy gracioso, Ana Yovino pergeñando alguna idea para la compañía y tratando de entusiasmar al resto, Jazmín Ríos acomodando papeles, resaltadores y libretos... yo riendo por algo, tratando de dominar una ansiedad siempre presente, Andrés D'Adamo palpándose su rodilla recién operada y comprobando que todo esté bien, y, por supuesto, nuestro director, siempre afable, parado en el escenario, sujetando sus manos por detrás de la espalda, carraspeando levemente y arrugando la nariz en un gesto característico, mirándonos y levantando una ceja mientras seguramente piensa... ¿cuándo se callarán un poco? Puedo afirmar que, a pesar de todo lo dicho, en la mayoría de los casos, en nuestra compañía, el reparto de



FOTO GRUPAL DEL ELENCO DE *EL LINDO DON DIEGO* CON SANTIAGO DORIA

FOTO: FERNANDO LENDOIRO

los papeles no conlleva casi ninguna sorpresa, ya que los caracteres de los personajes en las comedias del Siglo de Oro español son tan específicos que, generalmente, ya sospechamos cuál puede ser el personaje que nos puede de caer en suerte antes que nuestro director lo anuncie formalmente. La dama y el galán, que son, en general, los protagonistas de la acción amorosa, esencial en la comedia, siempre son bellos y jóvenes, de linaje noble, y, en el caso de la dama, con gran audacia y capacidad de urdir engaños y estratagemas, mientras que el caballero es gallardo, generoso y leal. Otros personajes fascinantes en el teatro del Siglo de Oro son el criado y la criada: son los que van a aportar sentido común, experiencia, humor y adecuación a las posibilidades reales frente a una visión del mundo siempre idealizada que tienen sus amos. Son, además, sus confidentes. La gente se ríe a veces del gracioso, pero otras, con el gracioso. Es ridículo, pero también es ingenioso. A veces puede ser crítico. Hay muchas clases de gracioso, marcadas por la diferencia de subalternidad respecto a los personajes a los que sirve. Tenemos también al Viejo. Personaje prudente, cuyosamientos son el valor y el honor. Casi siempre es padre de la dama. En el caso de aparecer en una comedia padre e hijo, suele haber un conflicto entre ellos, o bien, una alineación padre - hijo frente a un peligro externo. Otro personaje es el poderoso, un rey, príncipe, etc. La permanencia de este personaje quizás se deba también al apoyo a esa monarquía que, a la vez, sustenta la dramaturgia. Estos son, en resumen, los seis personajes arquetípicos que aparecen en la dramaturgia del Siglo de Oro: la dama, el galán, el poderoso, el criado, la criada, el viejo. Por supuesto que hay más, los cuales se desprenden de estos seis principales: el hermano de la dama, cuya función es parecida a la función paterna, ya que es hermano y guardián del honor, pero es, a la vez, galán, y la relación con las hermanas es conflictiva, sobre todo en las comedias de capa y espada donde, a menudo, la dama se rebela y se burla del hermano. Tenemos también una segunda

dama, que también es bella, aunque malévola y un poco arpía que, por lo general, le hace la vida imposible a la heroína y le disputa casi siempre a su amado aunque, en honor a la verdad, siempre resulte la perdedora.

Pero volvamos al momento de la asignación de los personajes... Pablo Di Felice y yo (eternos criados...) enfrentamos el momento del anuncio con pocas sorpresas, ¡ya sabemos lo que nos va a tocar y estamos felices con eso! Es que los criados son personajes sumamente agradecidos, la espontaneidad, el humor y las posibilidades de juego son muchísimas.

La cosa no es tan sencilla con Ana Yovino y Mónica D'Agostino que tienen tipos físicos similares y a las dos actrices les ha tocado el papel de primeras damas. Ana nos encantó con su suave y traviesa Fenisa en *La discreta enamorada* y ahora con su neurótica y adorable Magdalena en *La celosa de sí misma*. Así como también Mónica con su fuerte y decidida doña Inés en *El lindo don Diego* y con sus disfrutables bellas, malvadas e intrigantes Gerarda y Ángela en *La discreta enamorada* y *La celosa de sí misma*, respectivamente.

Francisco Pesqueira se debate entre su pinta de galán (diciendo a gritos al mundo que no solo es una cara bonita) y su increíble talento para el humor, por eso le toca representar tanto a Jerónimo, hermano de la dama (que también es galán) en *La celosa de sí misma*, así como al entrañable personaje de Don Diego en la comedia de figurón *El lindo don Diego*, un personaje que funciona como crítica a Narciso, pero a través del humor más hilarante. Nuestro elenco está repleto de galanes. Andrés D'Adamo es nuestro galán por excelencia: alto, bronceado y...

¡con una memoria increíble! Podríamos decir que en el segundo ensayo ya se sabía esos largos parlamentos de memoria y recitaba a sus Melchor, Lucindo y don Juan de corrido, lo que generaba en el resto del elenco una envidia nada sana. Gastón Ares, con su decir impecable y su juventud, es el segundo galán, siempre dispuesto a desenvainar la espada como en don Mendo o quebrar la

muñeca mostrando un importante (aunque falso) anillo en su meñique con su Sebastián.

Por suerte tenemos un actor en nuestra compañía, Gabriel Virtuoso, que, aunque joven (ejem ejem, de nada Virtuoso) gustoso acepta el personaje de Viejo (don Pedro, el Capitán y Alonso), al que aporta su sabiduría personal y su humor, y, por qué no, su barba entrecana y... ¡su pelada incipiente!

Pero de nuevo me fui por las ramas. Volvamos a ese momento iniciático: El suspenso terminó. Todos tenemos nuestros personajes ya subrayados en nuestros textos. Ahora comienza la etapa de los ensayos. El gran desafío para nosotros, a través de las obras que vamos poniendo en escena, es encontrar las diferencias entre esos personajes que son, en apariencia, tan parecidos. Por ejemplo, y hablo de mis roles, pero, seguramente, mis compañeros habrán experimentado dilemas parecidos, tenemos a Beatricilla en *El lindo don Diego* y también a Quiñones, criada en La celosa... Lo mismo ocurre con los criados que personifica Pablo (Hernando, Mosquito, Venturilla). A primera vista se hace difícil diferenciarlos y poder crear personajes distintos y de diferentes características. Con respecto a "mis criadas", las dos son confidentes de sus amas o tratan de solucionar sus problemas amorosos con los recursos que tienen. Las dos aportan cuotas de humor y de sentido común por partes iguales. Ahora tratemos de encontrar diferencias- Beatricilla, en *El lindo...* es una criada joven, de un nivel sociocultural muy bajo -a pesar de que podía representar una condesa finísima, en fin... ¡licencias del autor!-. Quiñones, la criada en *La celosa...* es más educada y de mayor edad que Beatricilla. Suponemos que estuvo casada y ahora es viuda y no

tuvo más remedio que emplearse como una especie de dama de compañía de Magdalena. ¿Cómo hacer diferentes esas dos criadas? Ya tenemos varios vectores que nos hacen diferenciarlas desde lo dramatúrgico: su nivel social, su grado de subalternidad con sus patrones, su edad, su experiencia y conocimientos. Todos estos aspectos se encuentran allí para tomarlos y poder traducirlos en una voz, un decir y un comportamiento corporal diferente. Este mismo dilema lo tienen mis compañeros con sus respectivos personajes. ¿Cómo diferenciar a los galanes, a las damas, a los viejos entre sí? El reto está planteado. Por suerte tenemos los ensayos y el ojo atento de Santiago para ir probando, descartando y eligiendo. Una tarea fascinante, que supone frustraciones y también grandes satisfacciones. A veces, uno imagina algo que, con el correr de los ensayos, se descarta. Santiago nos sugiere algo que no estaba en nuestros planes, y tenemos que acomodarnos a esa nueva idea, entonces nos enojamos, nos frustramos, no entendemos, pero eso es parte del proceso de los ensayos.

Las cartas están echadas, el juego empieza, la alegría de la creación aparece. Las barras están puestas y los versos resaltados en los respectivos libros. Ya tenemos asignados a nuestros personajes. Ya los empezamos a querer. Solo nos falta adueñarnos de ellos, tarea difícil. Aunque debo decir que cualquiera sea el personaje que nos toque en suerte, es una aventura maravillosa poder interpretarlo, un juego que amamos jugar. Una tarea que tiene un marco complejo, aunque claro, preciso y luminoso: el lenguaje en verso.

Bibliografía consultada: Ignacio Arellano. Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid, Cátedra. 1995.

ESCENOGRAFÍA VERBAL: UN RECURSO DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

ANDRÉS D'ADAMO



ACTORES CON EL LINDO DON DIEGO CON ESPEJO EN EL MEDIO

FOTO: FERNANDO LENDOIRO

“Todo lo que sucede durante una representación teatral sucede en un escenario vacío. Ese espacio vacío, según la famosa frase de Peter Brook, es susceptible de ser transformado por un actor en cualquier lugar fantástico o real. El actor realiza esta transmutación de lugar vacío a ente espacial determinado y específico por medio de sus gestos, palabras y acciones. Luego podrá ser ayudado por decorados y accesorios escénicos. Este principio es tan axiomático para el teatro del siglo XVII como lo es para el teatro moderno”. (José María Ruano de La Haza, Universidad de Ottawa).

Somos la Compañía Argentina de Teatro Clásico. Hacemos funciones en Buenos Aires, pero también viajamos mucho. Fuimos dos veces al Festival de Almagro, también participamos de los festivales de Olmedo y Avilés con *La discreta enamorada* y *El lindo don Diego*, y estamos invitados nuevamente en España para representar allí *La celosa de sí misma*. La idea de viajar y recorrer diferentes escenarios con las dos obras de repertorio, y una tercera en preparación, hizo que el director pensara en una escenografía verbal; esto es, sin elementos escenográficos, donde los decorados los imagina el espectador a través de lo que se dice en el texto y lo que se expresa en el accionar de los actores. Por otra parte, no olvidemos que somos un grupo de autogestión; por lo tanto, la escenografía verbal es un recurso que nos conviene en todos los sentidos y que nuestro director Santiago Doria adoptó sin dudar. En *La discreta enamorada*, Santiago ideó dos bancos que tenían distintas funciones y completaban todas las necesidades escenográficas de la puesta y también delimi-

taban los espacios en el escenario. En el caso de *El lindo don Diego*, el espacio solo estaba delimitado por unos pequeños cortes de alfombra que hacen las veces de mosaicos. *La celosa de sí misma*, nuestra tercer producción, está en proceso, pero la “escenografía verbal” es un recurso al que, sin duda, nuestro director acudirá nuevamente. Los poetas del Siglo de Oro lo utilizaban, ya que sabían que la representaciones eran en corrales donde muchas veces convenía prescindir de escenografía, porque estos escenarios o tablados no tenían embocadura ni telón de boca ni bastidores. Volviendo a los corrales; generalmente el tablado consistía en una plataforma saliente rodeada de público en tres de sus lados. Este tipo de tablado posee la facultad de poner al actor en proximidad inmediata con su público, pero limita el uso de decorados. Por esta razón, el actor adquiere en él una importancia fundamental, a diferencia de un tablado con proscenio, donde los actores se encuentran a menudo compitiendo con el decorado para atraer la atención del público. Es por esto, entre otras cosas, que el poeta ponía en su obra los datos necesarios dirigidos a orientar la puesta en escena. Estos datos son de dos tipos: referencias internas en el propio texto (didascalías implícitas) y acotaciones (didascalías explícitas). Muchos textos indican su localización inmediata, lo que permite, además, prescindir del decorado, creado por la propia palabra. El grado de realización escénica de las didascalías implícitas es muy variable y, a menudo, no podemos precisar si ciertos elementos escénicos tenían en una representación traducción material en el escenario o quedaban en el nivel verbal. Las didascalías implícitas conforman, a menudo, el decorado verbal que sería imposible montar en escena, o suplen acciones que no pueden representarse describiéndolas por medio de testigos (ticoscopia). En el comienzo de *El arenal de Sevilla*, de Lope, se describe el ambiente del puerto: galeras, remeros que bajan de sus barcos, estafas de pícaros, todo el abigarrado paisaje del Guadalquivir que no cabría en el escenario; en *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Cas-

tro, un pastor describe la batalla contra los moros; en *El caballero de Olmedo*, de Lope, o Marta la piadosa, de Tirso, se describen fiestas de toros; un maremoto en *El mágico prodigioso*, y la evolución de diversos cuerpos del ejército en *El sitio de Bredá* de Calderón.

La celosa de sí misma comienza con una gran descripción de Madrid en boca De don Melchor y Ventura, y más tarde también en boca de Jerónimo y Sebastián, indicando lo grande, ruidosa y poblada que es la ciudad en donde sucede toda la obra. También describen los personajes lugares específicos, como la plaza de la Vitoria, la iglesia y los departamentos. Sobre el final, el personaje de don Melchor le dice a su criado Ventura: “Esta es la calle aplazada y la ventana una de estas, agradable oscuridad” y Ventura responde: “Salen la luna y estrellas, pero una cara se asoma por los claros de esa reja”. En *El lindo don Diego* sucede algo parecido, no tanto para describir lo que está sucediendo afuera, sino para crear el lugar donde está sucediendo la acción. Agustín Moreto pone en boca de Mosquito “A la puerta le he dejado y fingiendo yo entrar en el recado subí a ver si ya estaba prevenida y me ha admirado el verde ya vestida, que apenas ha un instante, que desde casa te envié delante”, mostrando un cambio de casa y de decorado. Más tarde, en la misma escena entra Don Juan reforzando esta idea “¿Pues que en la casa buscáis de mi prima la condesa?”. Beatriz en otra escena dice: “Entremos en casa a prisa”, dando a entender que están en una calle o zaguán. También sucede en un diálogo entre Don Diego y Beatriz:

—Pues a prisa escondeos
—¿Dónde puedo?
—Detrás de esa puerta.

Esta puerta, al igual que la ventana, la calle, la luna, etc., quedará en el imaginario del espectador. Algo que sucede muy a menudo es que algunos de los personajes en escena avisa la llegada de algún otro au-

sente que aparecerá unos cuantos párrafos más tarde. Esto da a la idea de ventanas, calles, pasillos de gran tamaño, o quizás de que los actores eran algo distraídos y, al escuchar el nombre de su personaje, tendrían tiempo de prepararse para su entrada como en *El lindo don Diego*: “El viejo viene”, “Don Juan viene por allí” o “Don Juan viene aquí dentro”. En *La discreta enamorada*, Lucindo dice: “En tan dichosa ocasión he tenido atrevimiento de llegar a su aposento, y dejo un coche en la calle que de ese gallardo talle viene a ser alojamiento”. Aquí indica lugar donde sucede la acción y lo que está afuera. En cualquier caso, la puesta en escena era responsabilidad del autor de comedias; es decir, el director de la compañía teatral, y a su albedrío utilizaba los recursos del espacio escénico: los niveles de alturas, el foso, las cortinas, etcétera.

Por supuesto que en el Siglo de Oro no todo era escenografía verbal en los corrales. Los decorados y las escenografías cada vez fueron tomando más lugar. El extremo de las posibilidades escenográficas se dará en el teatro cortesano, que tiene pautas diferentes de desarrollo.

Aquí sí se desplegaron grandes recursos escenográficos. Decorados con cuevas, castillos móviles, montañas, senderos... todo sumtuosamente adornado. Con la llegada de

los primeros ingenieros y escenógrafos italianos, se afirma el gran espectáculo y se amplía la separación entre teatro de corte y de corral. Desde el punto de vista de las compañías, las actuaciones en los palacios solían ser bien pagas y prestigiosas, pero exigían una precisión y trabajo de ensayo muy superior para adaptarse a la complicación de escenografía y maquinaria.

Existe una tercera especie teatral: los autosacramentales, que se acercan en su escenografía al teatro de corte. La subvención de las autoridades les permite disponer de abundantes medios y los efectos son sorprendentes. Aquí podían llegar a disponer de vuelos, trampolines, pinturas, etc., todo al servicio de esta forma de representación. Es innegable la importancia de la palabra poética en las comedias de corral. Y eso es lo que nuestra compañía, con la dirección de Santiago Doria, quiere lograr: poner la palabra delante de cualquier otra cosa, centrándose en el texto, el accionar y la gestualidad del actor para crear estos mundos fascinantes donde el decorado estará en la imaginación del espectador.

Bibliografía consultada:

José María Díez Borque. *Actor y técnica de representación en el teatro clásico del siglo de oro*.

LA MUJER EN EL SIGLO DE ORO

LO DICHO Y LO CALLADO. LA HISTORIA SE REPITE Y VAN...

ROSALÍA CELENTANO

Los historiadores –ignoramos sus razones– se han empeñado en ocultar la presencia de la mujer en las artes. Aunque había sacerdotisas y hasta algunas tribus matriarcales; cuando se habla de las ceremonias tribales –vinculadas a los sistemas productivos–, siempre se muestra a las mujeres más como espectadoras que como protagonistas.

La Santa Inquisición no solo quemó textos de mujeres, sino que también se dedicó a la caza de brujas.

En el Siglo de Oro había muchas mujeres escritoras y, en particular, dramaturgas, aunque muchas de ellas debían firmar con seudónimos masculinos o, en algunos casos, firmaban sus escritos algún familiar hombre.

De las más de 600 obras que hoy se conocen de ese período, muchas fueron conservadas solo porque sus autoras eran monjas y los escritos fueron guardados en los conventos. Algunas fueron sumamente cuestionadas por el contenido de sus obras, como doña María Zayas, aunque estas tenían una enorme aceptación en el público.

Las mujeres no eran solo autoras de comedia como se las llamaba, sino también “directoras de comedia”, tarea que implicaba mucho más que la puesta en escena de la obra. Las primeras “actrices” aparecen mucho después y recién a principios del siglo XIX son nombradas como tales. Desde siempre toda participación femenina en estas áreas ha sido menospreciada y ocultada.

En la época de la colonia en el Río de La Plata hasta 1783, son escasos los personajes femeninos en las obras y casi no



ROSALÍA CELENTANO

actúan mujeres. Es notoria su ausencia en la escritura y esto no es más que un reflejo de la relación impar que existe en la sociedad hegemónica. Hombres y mujeres no tienen iguales derechos ni posibilidades. La condición de la mujer estaba diferenciada, además, según fuese blanca, mestiza, mulata o negra; libre o esclava –a pesar de que en la historia hay un gran número de mujeres de un alto nivel de participación y coraje: solo como un ejemplo de esa época, Isabel de Guevara. Todas escondidas por la historia y recientemente rescatadas–.

Antes de eso y volviendo a las artes, ni siquiera eran bien vistas las mujeres como espectadoras. Se han suspendido funciones por considerarse agravante que unas pocas mujeres se asomaran por las ventanas de una función. Como actriz, su presencia es muy limitada. Es una marginal no solo por ser infame –apodo destinado a los cómicos–, sino por trabajar en una época en que las mujeres blancas decentes no lo hacían.

No se conocen dramaturgas en el territorio argentino, la única excepción en América es en México, sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) eligió “lo más desproporcionado y lo más decente”, según sus palabras para describir el convento versus casarse y acabar con su vocación si su marido no la aceptaba o quedarse soltera: opción no disponible en la época.

Las primeras actrices en nuestro territorio vienen en las compañías españolas que traen justamente los textos del Siglo de Oro. Como las compañías en general estaban formadas por familias, algunas mujeres artistas eran un poco más aceptadas porque estaban en la compañía con sus maridos o progenitores, pero las otras eran calum-

niadas. Esta condición de la mujer en las artes escénicas fue heredada por las compañías nacionales, una vez que el clásico español deviene en nuestros clásicos naciones: El Sainete y el Grotesco.

La historia continúa con enormes desigualdades de todo orden: sueldo, cartel, posibilidades de presentarse libremente en lugares públicos, etcétera. Ha sido una larga, lenta, dolorosa pero intensa lucha que ha dado como resultado la situación actual. No crean que todo está logrado: la diferencia salarial a igual categoría de personajes si se es hombre o mujer persiste en más lugares de los que creemos. Las disputas de cartel son iguales. Pero hemos avanzado mucho. No solo tenemos mujeres en los escenarios y al frente de compañías, sino también tenemos militantes y dirigentes.

En nuestra Compañía Argentina de Teatro Clásico hemos abordado obras escritas hace más de 400 años en las que los autores describen esa situación de sometimiento de la mujer. Nos hemos permitido hacer una relectura de esos personajes femeninos y encontrarles la potencia de llevar sus acciones adelante desde la decisión, la pasión y el deseo. Sin tocar el texto o la época, utilizamos la potencia creadora para tomarla como motor y reencontrar ese lugar de la mujer que es de esta sociedad y de todas las de la historia. Nos afirmamos sobre cada una de las mujeres que se animaron a oponerse a lo establecido. Y en el Siglo de Oro, aunque no sean tan conocidas como Lope o Calderón, fueron muchas.

Bibliografía consultada: Seibel Beatriz. *De ninjas a Capitanas*. Omnibus. Editorial Legasa. Octubre de 1990.

MUJERES DE ORO

ANA YOVINO

Poetas, dramaturgas, escritoras han creado desde la sombra y sus palabras nos siguen iluminando. Recorro sus poemas, que saltan el muro de los tiempos y siguen resonando. Las dificultades que aquellas escritoras tuvieron que afrontar o los temas tan actuales que abordaron, como la violencia contra la mujer, la institución matrimonial, las normas sexuales, la honra, el rol de la mujer en la familia, la capacidad de las mujeres para los estudios, los límites a la libertad femenina... siguen siendo temas esenciales para la sociedad de nuestros días. Estas intelectuales y artistas son apenas mencionadas en los manuales de literatura, en contraste con el protagonismo de escritores como Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso, Quevedo o Góngora. Las más conocidas son Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz –ambas, religiosas–, María de Zayas, Ana Caro, una de las primeras autoras que vivió de su oficio, o Catalina de Erauso. Pero fueron muchas más las mujeres que escribieron en aquella época dorada de las letras españolas y son apenas recordadas: Leonor de la Cueva, Olivia Sabuco, Leonor de Meneses, Ángela de Sotomayor, Catalina del Barrio y Angulo, Cristobalina de Alarcón, Elena de la Paz, Isabel Correa, Madre Ana de Jesús, Mariana de Vargas y Valderrama, sor Hipólita de Jesús... Hay unas cuantas monjas porque

los conventos eran reductos que permitían una cierta libertad en aquella época. También desde el convento, Marcela del Carpio, la hija no reconocida de Lope, con el que de todas maneras tenía buena relación, escribió obras conventuales y una autobiografía que tuvo que quemar luego, instigada por su confesor. Aquí algunos extractos de poemas de estas mujeres, que ojalá nos inspiren a seguir leyéndolas.

Ana Caro Mallén

Que aún quieren poetizar las mujeres,
y se atreven a hacer comedias ya...
Semíramis, ¿no fue heroica?
Cenobia, Drusila, Draznes,
Camila, y otras cien mil,
¿no sirvieron de ejemplares
a mil varones famosos?

Sor Juana Inés de la Cruz

“En perseguirme mundo, ¿qué interesas?
En qué te ofendo cuando solo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento a las bellezas”.

Santa Teresa de Ávila

Ay, ¡qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que está el alma metida!



FOTO: LUZ SOL

LAS MUJERES DEL SIGLO DE ORO: ACTRICES Y DRAMATURGAS

IRENE ALMUS



FOTO: FERNANDO LENDOIRO

El rol de la actriz mujer en el teatro del Siglo de Oro es tan controversial y dinámico que impone muchas miradas y muy diversas. Joseph Oehrlein sostiene: “En una fase muy temprana se les permitía actuar en la escena con los mismos derechos que sus compañeros hombres”. Pero... ¿esto fue realmente así? Hagamos un poco de historia para entender mejor los hechos. La primera inclusión de mujeres en un elenco se remonta a fines del siglo XVI, el 15 de noviembre de 1587 para ser más precisos, cuando dos mujeres se integran a una compañía teatral por directa influencia de la Comedia Dell’arte italiana. Teresa Ferrer Valls nos cuenta que, en un hábil intento de jugar el mismo juego que las autoridades, se adujeron motivos moralizantes para conseguir estos permisos en aquellos primeros años. Las mujeres sostenían que con su participación en las obras los hombres no iban a tener que vestirse de mujeres, costumbre que, aunque popular, era muy denostada por la Iglesia, y también alegaban que, acompañando a sus maridos actores, no dejándolos solos, no les daban oportunidad para que se “corrompan” fuera del matrimonio, hecho del cual inferimos que las mujeres entraron al ámbito teatral de la mano de sus maridos y solo así, ya que tenían que ser esposas de algún actor de la compañía o del autor de esta. Las dos grandes condiciones para aceptar a las mujeres como integrantes de las compañías de título –oficiales– eran que estuvieran

casadas y que no representaran papeles masculinos. Toda mujer mayor de 12 años debía estar casada para integrar una compañía de título.

Superado este primer momento, las actrices comenzaron a brillar en la escena teatral. Algunas tenían una gran influencia y eran adoradas por el público, pero, siguiendo una doble moral de la época, por otro lado, eran despreciadas. Dice Elvira Menéndez que “en general el oficio de cómico era deshonroso, pero las mujeres sufrían más esta exclusión, ya que se las consideraba poco menos que prostitutas”. Agustín Rojas describe una de aquellas compañías diciendo que “hay gente muy discreta, saben de mucha cortesía, hombres muy estimados y “aún” (el encomillado es mío) mujeres honradas”. El padre Jomperosa nos relata las vicisitudes de un ensayo habitual en esa época: “A las mujeres les leen los hombres, por no saber leer, ensayan luego todos juntos, promiscuamente, es preciso estar las mujeres como de casa, medias desnudas”. En ese momento el nivel de analfabetismo de las mujeres era de un 67 % contra un 33 % de los hombres; por lo tanto, los hombres tenían que leer los parlamentos de las mujeres en alta voz para que ellas los memorizasen. Aún con lo sesgado de este relato, podemos darnos cuenta cuán lejos estaban las mujeres de una supuesta igualdad. Fray José de Jesús las califica de “impuras” y les niega el derecho a participar de las fiestas de Corpus: “No puede ser que la mujer represente un día las torpezas de Venus y otro, la pureza inmaculada de la Virgen”. Pese a esto, y abonando esta mirada variada y diversa acerca de la mujer actriz en el Siglo de Oro, podemos decir que el teatro era para ellas un insólito espacio de libertad, si comparamos la situación con la de Inglaterra en donde su actuación estaba prohibida, o con Francia, donde estaba muy mal vista.

Un ejemplo de la doble moral antes mencionada lo ilustra “La Calderona”, famosa actriz de la época. Fue una mujer de origen muy humilde que para ingresar a una compañía se casó con un actor homosexual, fue un arreglo conveniente para los dos: el actor podía hacer su vida

y ella, integrar una compañía de teatro. En esa época era común que los nobles llamaran a las compañías para que realizaran actuaciones privadas en sus palacios. La Calderona llegó así a ser amante de Felipe IV y tener un hijo con él, don Juan José de Austria, y, a raíz de esto, fue encerrada en una Abadía. Cuenta la leyenda que el cerro de Valencia “la Calderona” lleva ese nombre porque en sus últimos años nuestra heroína fue la cabecilla de un grupo de bandoleros de esa zona... pero eso ya es harina de otro costal.

Nuestra historia, la que aquí narramos, tiene un final impensado: algunas mujeres actrices a partir de la segunda mitad del siglo XVII no solo fueron grandes y prestigiosas figuras, sino que, en un reducido número, llegaron a ser autoras –siempre entendiendo el término como se usaba en esa época, directoras y productoras de las compañías oficiales– y entraron, claro está, de la mano de sus maridos, ya que algunas eran las esposas de los autores y ejercían el cargo extraoficialmente. Otras, después de enviudar, seguían ejerciendo el rol que había sido de sus esposos. Lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XVII se puede ver autoras mujeres dirigiendo sus propias compañías con gran éxito, como el caso de la famosa Amarilis.

Denostadas, valoradas, despreciada y adoradas. Todo a un tiempo. Actrices mujeres en el siglo XVII gozando, sobre el tablado, de un maravilloso espacio de expresión y realización, y haciéndolo sin ocultarse de la vista de todos. Esto no deja de sorprenderme, si tomamos en cuenta que estamos hablando del siglo XVII y de una de las sociedades más conservadoras y religiosas de Europa. El maravilloso mundo del teatro y el tesón de aquellas mujeres lo hicieron posible.

Bibliografía consultada: Frederic Serralta. *Historia del teatro en España*. Alfaguara, Madrid, 1990.

LA BAL TASARA

JAZMÍN RÍOS



JAZMÍN RÍOS

Ana Martínez, de nombre artístico Francisca Baltasara de los Reyes, conocida como “La Baltasara”, fue una actriz del Siglo de Oro español. Nació en el Madrid de Felipe III (fines del s. XVI). Se desarrolla como actriz en la compañía de Juan de Heredia. Allí conoce a Miguel Ruiz, actor que interpretaba los papeles de “gracioso”, con quién luego contrae matrimonio. Luego formarían su propia compañía teatral.

Era una actriz muy popular del siglo XVII, especializada en interpretar papeles de hombre. Sus contemporáneos la nombran como una célebre “histrionisa” y, tras su retiro, como “santa anacoreta”.

Su gran popularidad inspiró coplas como aquella que recoge Casiano Pellicer (autor de uno de los estudios más importantes sobre los usos y costumbres del teatro en la España de los siglos XVII y XVIII):

“Todo lo tiene bueno La Baltasara,
todo lo tiene bueno, también la cara”.

Así Luis de Eguílaz (dramaturgo español), siguiendo lo escrito por Pellicer, la presenta como primera dama de las compañías en las que representó. Y señala: “Era de ver la gentileza y sin par donosura con que ora en hábito de hombre guiando por el tablado un brioso caballo echaba retos y blandía la espada, ora con arreos femeniles lloraba las ausencias de algún gallardo mancebo, a quien había hecho dueño de su corazón” (1852).

Así, sobresalió La Baltasara no solo por su belleza y gallardía, sino por su versatilidad. Desempeñando igualmente papeles de primera dama como de valiente galán. No hay registro de su repertorio, pero es probable que haya interpretado varias obras de Lope de Vega, puesto que el fénix era amigo de don Heredia, dueño de la compañía.

Según investigaciones realizadas por Díez Borque (catódratico español del s. XX, erudito sobre el Siglo de Oro), el matrimonio con Miguel Ruiz se debía más a cuestiones profesionales que amorosas –no debemos olvidar que la ley indicaba que solo las actrices casadas podían actuar– y que La Baltasara tuvo varios amantes.

Desde los primeros estudios sobre La Baltasara, se señala la fama y admiración que despertó entre sus contemporáneos por su talento como actriz y como mujer virtuosa tras su retiro. Su actuación siempre producía expectación y entusiasmo en el público, y su presencia en la escena era tan vital para los intereses de la compañía que, si se retiraba de ella, no quedaba quien pagase las deudas del autor. Tan apreciada fue del público, que se decía que, si ella hubiese dejado de trabajar algunos días, el teatro donde actuaba habría tenido que cerrarse.

En la época de La Baltasara, muchos nobles, siguiendo el ejemplo del rey y de la Calderona (otra actriz del Siglo de Oro), tomaron como amantes a las cómicas, situación que habría de dar origen a no pocos duelos y contiendas entre los hombres y entre sus familias.

Cuando se hallaba en el apogeo de su fama, aclamada por el público, en el esplendor de sus galas, sobrada de admiradores y de amantes y halagada por una gloriosa carrera, se sintió la Baltasara “iluminada por la Divina Gracia”. Al parecer, le sucedió a la célebre actriz un día, en plena representación frente al público, en el corral de la Olivera. Se separó entonces de la compañía en la que actuaba para ir a retirarse a una ermita dedicada a San Juan Bautista, en las cercanías de Cartagena.

La teatralidad de semejante episodio debió de incitar la imaginación de Antonio Coello y Ochoa, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, ya que los tres dramaturgos barrocos escribirían una comedia titulada,

precisamente, La Baltasara (publicada en 1652), donde se trataba la vida, conversión y muerte de la actriz.

En su retiro llevó una vida de penitencia. Al morir, habría sido enterrada en un nicho abierto en la roca que durante mucho tiempo se conoció como “Cueva de la cómica”. Tan ejemplares parece que fueron sus últimos años de vida que, tras su muerte, se le atribuyeron ciertos sucesos prodigiosos. Su esposo la acompañó hasta el final.

Concluye Casiano Pellicer en su minucioso tratado que la existencia legendaria y milagrosa de La Baltasara tuvo su colofón de fenómenos extraños cuando en el momento de su muerte ocurrió el de “haberse tañido espontáneamente las campanas”.

En 1665, el papa Clemente IX tradujo y adaptó La Baltasara de Coello, Zorrilla y Guevara a comedia musical para marionetas con el título *La cómica del cielo*, pieza que fue representada durante el Carnaval de 1668 en el Palazzo Rospigliosi de Roma.

Fuentes virtuales consultadas:

- Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/60762/francisca-baltasara-de-los-reyes>
- Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Francisca_Baltasara
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-baltasara-2/>
- Angel Fernandez de los Rios - *Semanario pintoresco español* - Madrid (1852) http://bit.ly/Semanario_Pintoresco_Espanol
- Lola González - *La mujer vestida de hombre* - https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_075.pdf

GRANDES PERSONAJES FEMENINOS: FENISA

ANA YOVINO



ANA YOVINO – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

Poner en cuerpo las palabras de Fenisa, protagonista de *La discreta enamorada*, escrita por Lope de Vega, me despertó preguntas acerca de las máscaras sociales que las mujeres estaban obligadas a asumir y los mandatos que en la actualidad perduran acerca de nuestros cuerpos deseantes: ser obediente, servicial, sostener un ideal de belleza hegemónica siguen siendo, para la sociedad patriarcal, valores desde donde somos miradas, juzgadas, oprimidas.

Fenisa juega el personaje de “obediente”, obligada por su madre a aceptar el pedido de mano del anciano Capitán, mientras trama su acercamiento a Lucindo, del que está verdaderamente enamorada. Ella asume un trabajo dramático y actoral, creando una dulce y sumisa Fenisa, actuando el rol que se espera de ella mientras planea los encuentros con Lucindo y la propuesta de escapar juntos. Reconoce en esa máscara la grieta por donde rodear su deseo y concretarlo. La joven dicta a su amado las acciones por desarrollar para salir airoso en la trama. “Amor me dio la invención, y vos el atrevimiento”. Fenisa tiene el talento de una brillante dramaturga, capaz de diseñar su propio personaje de niña modosita, confundiendo a todos con enredos. El brillo interior descubierto en el recorrido de su acción deviene no solo de la dicha de estar cada vez más cerca del amado, sino de la autorrevelación de su talento, del descubrimiento del poder personal, de su ingenio y creatividad. Fenisa es una brillante dramaturga, escribe su historia, torciendo el destino que le había sido asignado.

GERARDA, INÉS Y ÁNGELA

MÓNICA D'AGOSTINO



MÓNICA D'AGOSTINO – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

En la *Discreta enamorada* de Lope de Vega tengo el honor de dar vida al hermoso personaje de Gerarda, gallarda cortesana, rival de Fenisa (protagonista de la comedia).

La sociedad española del siglo XVII estaba marcada por valores aristocráticos y religiosos, tales como el honor y la dignidad. Estos valores fueron reivindicados por todos los grupos sociales y las mujeres continuaron siendo presas de las consecuencias que esto traía aparejado.

Lucindo: Padre, señor, considera que es una mujer de amores.

Lope solía mostrar a sus personajes femeninos como transgresores, quizás para confrontar una realidad: la de una total sumisión al hombre.

En Lope la mujer es poseedora de fortalezas y representa el desorden dentro de la escena, ideando estratagemas para conseguir sus objetivos. Por eso Gerarda no se muestra en la *Discreta enamorada*, ni pasiva ni sumisa.

Un recurso muy utilizado en el teatro del Siglo de Oro es la mujer vestida de varón. Gerarda sale en la última escena con traje varonil para perseguir a su amante y de esa manera intentar recuperarlo. Podríamos pensar que el vestuario de varón suponía liberación. ¡Osadía y valor!

Los personajes femeninos tienen muchísima presencia en el teatro del Siglo de Oro español. Las mujeres resuelven. Anteponen el amor al honor.

En *El Lindo don Diego*, de Agustín Moreto, subo al escenario de la mano de Inés, una joven de carácter, capaz de expresar sus sentimientos al enterarse de la intención que tiene su padre de casarla con Don Diego, personaje grotesco y caricatural. Su corazón ya había sido conquistado por don Juan.

Mi padre no puede ser
en mi amor tan poco atento.

Moreto presenta también las soluciones extremas que podía pensar una mujer al no ser escuchada:

Pues don Juan, si tu temor
da mi peligro por cierto,
resolvernos a morir
será el único remedio.

Moreto culmina esta comedia con la felicidad de cada personaje femenino al acceder al matrimonio con caballeros a los que amaban, y autorizadas por sus padres.

Inés y todos los personajes del Siglo de Oro fueron creados en un contexto social en el cual a la autoridad, a la razón y al juicio se les atribuyó valor masculino, y, por medio de ello, el varón mantiene el poder en la sociedad. En cambio, en *La Celosa de sí misma*, Tirso de Molina presenta a Ángela, una dama que niega absolutamente la posibilidad de casamiento.

¿A quién no turba un marido?
¡Al matrimonio rehuso!
Gallardo para soltero
pesado para marido.

Aunque en la actualidad podríamos pensar a Ángela como feminista, la comedia de Tirso debía tener un final adecuado a los cánones de la época. Por lo tanto, Ángela, luego de involucrarse en los enredos ocurrientes de la criada, se conforma con el pretendiente que le consigue su hermano, la figura que asume el patriarcado sobre ella.

Quizás estos autores escucharon a las mujeres y jugaron en la escena el hacerlas vivir en plenitud, con sus anhelos, deseos, amores y frustraciones. Quizás ellos leyeron en sus ojos, en sus lágrimas, en sus labios, en sus risas esas ansias de justicia y de valoración. Ansias de ser y hacer a su antojo.

Nuestras damas de Oro

Inés, Gerarda, Ángela. Mujeres
que al Siglo de Oro han pertenecido.
Con enredos de amor han encendido
su afán de libertad y de placeres.

Leonor, Fenisa y Magda son primores,
que con todo su ingenio y su locura,
con engaños sin daño, con ternura
lograron darle luz a sus amores.

Y Belisa y Beatriz y La Quiñones
que siempre andan en medio de las tramas.
Contamos hasta aquí las nueve damas
con las que compartimos emociones.

BREVE COMENTARIO SOBRE “BELISA”, DE LA DISCRETA ENAMORADA; “QUIÑONES”, DE LA CELOSA DE SÍ MISMA Y “BEATRICILLA”, DE EL LINDO DON DIEGO

IRENE ALMUS



IRENE ALMUS – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

Los personajes femeninos de las obras que representamos con la Compañía Argentina de Teatro Clásico son irreverentes, brillantes e ingeniosos y es un placer immense para mí el poder interpretar algunos de ellos. Si tomamos como ejemplo en primer lugar a *La discreta enamorada*, vemos que mientras Fenisa, la joven protagonista, es la transgresora de un orden social y de convenciones creadas por los hombres, Belisa, su madre, (mi personaje), en especial en las primeras escenas, juega el rol del padre, ausente en esta obra, al ser la que establece “la ley paterna”; esto es, los límites, el recato y la prudencia a su hija Fenisa. A continuación algunos ejemplos: “Baja los ojos al suelo, porque solo has de mirar la tierra que has de pisar”. “Una doncella altanera es en la calle una fiera de cazadores cercada, piérdese cuando la alaban, ríndese cuando suspiran, que cuantos hombres la miran, con tantas flechas la clavan”. A pesar de ésto, en las siguientes escenas asistimos con sorpresa al cambio de Belisa cuando se libera de convenciones y ataduras siguiendo solo su más profundo deseo y canalizándolo en un hombre joven y totalmente inconveniente para su edad y posición: “Ay, mi Lucindo, si tú mequieres cuanto soy te rindo”. Belisa se ha olvidado de todas las cautas advertencias hechas a su hija y ha decidido seguir los impulsos de su corazón: “Llegado a que me queráis confieso, que me das un juvenil regocijo”. Tal vez la razón

de este cambio obedece a las exigencias de la trama y al juego del humor, pero, sin dudas, Belisa... ¡sale ganando! La mujer en la comedia áurea tiene el permiso para comportarse en forma opuesta a lo que exigían las convenciones y costumbres sociales de la época, pero tal vez sea éste un retrato del real comportamiento de esa mujer en la intimidad, puertas adentro.

Pero hablemos ahora de otros personajes igualmente fascinantes y llenos de desparpajo: las criadas. Ellas, por lo general, no tienen que responder a un comportamiento de clase acorde con un estamento social y un grupo de pertenencia privilegiado. Aquí el amor romántico desaparece y las nociones de honor y lealtad también cuando prima lo económico. En *La celosa de sí misma*, Quiñones, la criada de la joven Magdalena, no siente ningún pudor en traicionar a su ama para buscar su bienestar económico y urde un plan arriesgadísimo y totalmente desenfadado sin el menor resquemor o culpa. De las puertas para afuera, Quiñones se identifica con el decoro y honor que supuestamente su ama debe poseer y le da consejos como éstos: "No me espanto todo aquello que está en ajeno poder tiene el gusto por más bello, y el valor suele perder en llegando a poseerlo". Es sensata y prudente y, por sobre todo, leal y amorosa con su ama: "Cosa es ni vista ni oída, pero tú la ocasión das. Envidiosa de ti estás y niegas lo mismo que eres". Este es el razonable y empático comentario que Quiñones hace a su ama, pero, al mismo tiempo, pergeña una complejísima trama para quedarse ella con un beneficio y traicionar a su ama aunque nada en la obra haga suponer ningún arrepentimiento o remordimiento por su conducta. Sin dudar y obedeciendo una necesidad, Quiñones antepone el beneficio económico ante valores como lealtad, transparencia, etcétera: "Si doña Ángela se casa con don Melchor, en casa se quedará todo el provecho, pues me quedarán obligados y mi interés satisfecho". Ni el autor a través de ninguno de sus

personajes ni la misma Quiñones cuestiona este comportamiento, incluso el personaje tiene un final feliz cuando se casa con Ventura y recibe 2000 escudos. Muchas veces, en el transcurso de los ensayos, le pregunté a nuestro director, Santiago Doria, cómo era que mi personaje intentaba traicionar a su ama de esa manera y quedaba impune, pero, a lo largo de los ensayos, fui entendiendo que no podía juzgar a Quiñones a través de mis valores, sino comprenderla en sus necesidades y circunstancias.

Por último, tenemos a Beatricilla, la criada de *El lindo don Diego*. Beatricilla es la "socia" en el plan que urde su novio, Mosquito, para unir a su amo con Doña Inés, y para ésto Beatricilla, la más pobre de las criadas, se tiene que hacer pasar por "Condesa" y engañar al candido don Diego. Aquí vemos cómo Mosquito la felicita por su "performance": "Dame cuatro mil abrazos, ingeniosa Beatricilla, que has hecho el papel mejor que pudiera Celestina". Éste desdoblamiento supone un desparpajo, ingenio y osadía enormes que, por una parte, es lo que se espera del rol de la criada comica, pero también podemos leer en su actitud habilidad y fortaleza para enfrentar una situación difícil, ya que Mosquito es el único que tiene el poder de interceder ante su amo para que le dé trabajo nuevamente y a Beatricilla no le conviene negarse a su pedido: "¿Qué te ha dicho la señora?" "Que estás recibida ya" "Seré tuya eternamente y verás si es mi amor fino".

Las mujeres en la comedia áulica son todo lo que deseamos ser: atrevidas, ingeniosas, alegres. Llevan la batuta, dominan y pergeñan situaciones haciendo lo imposible para conseguir sus deseos y dejando al hombre siempre un paso atrás. Son desenfadadas y libres en el amor. Tal vez esa imagen estaba muy alejada de la realidad de esa época y solo era una manera de ganarse al público, pero nosotras, las actrices que hoy las representamos..., ¡estamos agradecidas!



AFICHE REALIZADO POR FERNANDO LENDOIRO

Premio ACE mejor espectáculo - Premio ACE mejor actriz: Ana Yovino - Premio ACE mejor director y ACE DE ORO - Premio y Berenjena de plata Festival Internacional Almagro y Trinidad Guevara a Santiago Doria.

La historia transcurre a finales de siglo XVI en la calle de Los Jardines donde vive Fenisa con su madre Belisa y justo enfrente, Lucindo con su padre, el capitán Bernardo, un militar retirado.

Fenisa está interesada en Lucindo, y Belisa se ha sentido observada por Bernardo. Parece un doble emparejamiento amoroso, pero en una comedia de enredo las relaciones no pueden ser tan sencillas. Fenisa con estrategia y habilidad consigue la atención de Lucindo y engañar a todos.

Una obra en la que se sucederán los mensajes con doble intención, las confusiones, los malentendidos y los disfraces para simular otras personas.

Lope, como en otras de sus obras, *La dama boba*, por ejemplo, aborda una vez más con inteligencia y simpatía el tema de la psicología femenina.

La intención es haber logrado un espectáculo ameno, divertido, en donde el acento esté puesto en la valorización de la palabra, ya que el texto de Lope por ingenioso en la trama y poético en el estilo suena a música en el espacio.

MI AMIGO LOPE

SANTIAGO DORIA

Año 1635. Pocos meses antes de cumplir 73 años, Don Lope Félix de Vega y Carpio muere en Madrid en la casa donde vivió sus últimos veinticinco años.

Año 2018. Pocos meses después de cumplir mis 73 años, visito esa casa ubicada en el hoy barrio de las letras. Mi emoción es plena. Y más allá de la realidad y la ficción, más allá del rigor histórico, si tal dintel o tal mueble corresponden al sitio original, elijo el camino del encanto. Al pasar por el estudio, veo a Don Lope sentado junto a su escritorio, pluma en mano, escribiendo tantos cientos más de títulos de los que yo pueda haber leído o transitado: *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El caballero de Olmedo*...

Subo por esa escalera que es testigo de infinitas pisadas en el tiempo y llego a la habitación. Allí me sorprende mi sonrisa al pensar cuánto pudo haber descansado este hombre enamorado, con tantas novias, esposas y amantes inspiradoras de sus versos.

Veo la capilla y recuerdo que ha sido sacerdote. Y también militar, en la Armada Invencible. Llego a la habitación de los niños y, aunque no todos fueron criados allí, pienso en su extensa prole. Tuvo quince hijos de siete madres. De varios, tuvo que vivir el duelo. No así de Feliciana, a quien dejó como heredera. Y Marcela, monja

trinitaria de clausura, que pidió que el cortejo fúnebre de Lope pasara por la puerta de su convento.

Llego al jardín y lo imagino cuidando sus plantas y su huerto, y recuerdo las anécdotas que cuenta Montalván, su discípulo y primer biógrafo. Salgo a la calle con la sensación de haber estado en la casa de un ser querido.

Un par de días después, parto a Almagro para participar del Festival del Siglo de Oro español. Esa es la causa de mi paso por Madrid.

Y llego a Almagro con el elenco —que poco después se convertirá en la Compañía Argentina de Teatro Clásico— para presentar, nada menos que en el corral de comedias, la obra *La discreta enamorada*, escrita por mi amigo Lope, a quien visité hace muy poco, en Madrid, su ciudad amada, una hermosa tarde de julio.



CORRAL DE COMEDIAS, ALMAGRO, ESPAÑA. - FOTO MÓNICA D'AGOSTINO

UNA DISCRETA ENAMORADA DE PREMIO

CRÍTICA Y REPORTAJE A SANTIAGO DORIA DE JOAQUÍN MUÑOZ CORONEL PARA LANZA DIGITAL, ALMAGRO ESPAÑA



LA COMPAÑÍA ARGENTINA DE TEATRO CLÁSICO

(...) Ciertamente, declamar en verso supone la más extremada dificultad que puede exigírsele a un intérprete. Pero decir el verso adecuadamente no es la única virtud que deben reunir los intérpretes del teatro clásico. Es preciso pronunciarlo natural y adecuadamente, sin pretender buscar la rima, como, por el contrario, hacemos al leer las obras, que, precisamente, así están escritas: con la rima como guía. En este sentido, el director argentino Santiago Doria ha acertado en la elección del elenco artístico, en la banda musical y en la dirección del montaje. Al final, todo un estruendoso éxito en el Corral, donde los actores tuvieron que salir hasta cuatro veces para saludar y agradecer al público su indesimulado entusiasmo. (...) Discreta, para nada. Pero dicho todo esto, el elenco reunido ex profeso en Buenos Aires para representar esta comedia no es nada discreto, en la acepción que hoy tiene el vocablo. Es más bien una compañía brillante que salió bien airosa en la pronunciación vocal y en la interpretación, donde muestra un elevado y bien homogéneo nivel.

(...) Volviendo a nuestra obra de teatro, aunque la época y el lugar están ya definidos por la escenografía y la vestimenta, a Santiago Doria le basta y sobra el escenario desnudo del Corral para lograr la mayor acción y divertimento en los 90 minutos de la representación. Acota bien el espacio y explica bien el tiempo y la acción. Pero está claro que ha asumido que lo importante es el texto, su lectura e interpretación, la palabra, por encima de la importancia que pueda tener –y tiene– el entorno. Santiago Doria ha conseguido un espectáculo vivo y entretenido, donde el ingenio de Lope se palpa y el humor se festeja desde el patio de butacas.

Tras la representación en el Corral, Santiago Doria accedió amablemente a intercambiar unas palabras con el autor de este reportaje. El director y dramaturgo argentino responsable de *La discreta enamorada* es un gran especialista sobre el teatro del Siglo de Oro español en general y ha centrado parte de su carrera en el estudio sobre Lope de Vega en particular.

“Aunque montado en Argentina, no hemos restado absolutamente nada al verso de Lope de Vega. Como argentinos, no pronunciamos correctamente la c, la s y la z, pero hemos conseguido hablarlo un poco más en neutro. Además de dar una

imagen clara de la época y su vestuario, hemos querido también darle un toque de la música ‘a lo español’. Y como quiera que ‘la discreta’ se usó en 1923 como argumento de la zarzuela ‘doña Francisquita’, se me ocurrió que podíamos hacer una banda sonora azarzuelada”.

LA PROPUESTA ESCÉNICA INCIDE EN LA PUESTA EN VALOR DE LA MUSICALIDAD DEL VERSO

Pero no quería Doria un collage zarzuelero. Pues dicho y hecho. “Por eso le pedimos al músico argentino Gaby Goldman, que en estos momentos está dirigiendo en Madrid la comedia musical ‘Billy Elliot’, que hiciera una música expresamente para la obra”. El resultado de esta banda sonora musical es netamente azarzuelada y con las características hispánicas de las castañuelas. Decir que es sencillamente un “hit” inolvidable, sería quedarse corto seguramente.

El montaje, aunque formado por actores “de aluvión”, dado su altísimo nivel, ha recibido en Argentina el Premio ACE al mejor espectáculo y el Premio ACE a la mejor actriz para Ana Yovino. Además de otros premios ACE para el mejor director y ACE de oro 2017 para el director Santiago Doria.

GUÍA DE BOLSILLO PARA ABORDAR LA RETÓRICA DEL SIGLO DE ORO

GASTÓN ARES



ESCENA DE *EL LINDO DON DIEGO* – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

La poesía es una composición literaria que se concibe como expresión artística de la belleza por medio de la palabra; apoyada en las imágenes y en la carga emotiva que duerme en ellas. Valga la redundancia, tengo un amor particular por ella que me inspira a hacer la travesura más hermosa... escribirla, transitarla y ponerla en palabras. Pero para que esto suceda es fundamental comprender que el verso es tan solo aquello que podemos ver en un texto escrito u oír en una representación; entendiendo que por debajo hay técnicas de estructuras complejas, mucho más intrincadas de lo que parece, que sustentan los versos propiamente dichos. A esto se lo denomina “polimetría”, siendo el uso de diferentes tipos de versos y estrofas en una misma composición poética, la cual se aplica desde sus orígenes hasta su consolidación en la comedia nueva de Lope de Vega, ya que las variedades de versos son el aspecto más sobresaliente del teatro español del Siglo de Oro. Cabe destacar que el nombre polimetría se debe a una característica distintiva de la creación lopesca, concebida como tal en el año 1609, en su escrito “El arte nuevo de hacer comedia”, donde se establecen un conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir con el fin de deleitar, conmover o persuadir, conformando de este modo la retórica del Siglo de Oro. Esta es aplicada, como he mencionado anteriormente, al uso de los versos y las estrofas en relación con las situaciones, los personajes y todo aquello que se sustenta en los fundamentos de la técnica polimétrica.

No obstante, estas reglas fijadas por Lope y sus seguidores,

bajo un proceso de sistematización donde se busca el ensamblaje preciso entre situación y verso, deja en evidencia que no se trata de una misma base prosódica con ligeras combinaciones estróficas sin un propósito; ya que no estaríamos delante de una polimetría estricta cuando nos encontramos, por ejemplo, de forma alternada, con tres tipos de estrofas diversas: el soneto, la lira y los tercetos en una obra teatral.

Sin ir más lejos, invocaré, para un pleno entendimiento, a Lope de Vega, también conocido como “el fénix de los ingenios”:

“Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y, para las de amor, las redondillas;
las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones”.

Tras esta cita, me queda agregar que las figuras retóricas recién mencionadas son de acceso y conocimiento universal; por lo tanto, no hay otro truco más que apelar al ingenio y la práctica constante con la finalidad de conseguir un dominio de su uso, aplicadas a la composición y el decir poético, teniendo siempre presente la combinación precisa entre los tipos de estrofas y los tipos de versos, rima y medida.



AFICHE DE FERNANDO LENDOIRO

La Compañía recibió del ACE una placa que dice “A la Compañía Argentina de Teatro Clásico por haber conquistado España y 5 nominaciones: espectáculo, dirección de Santiago Doria y actuaciones de Francisco Pesqueira, Irene Almus, Ana Yovino.

SÍNTESIS DE LA OBRA

La obra *El Lindo don Diego* describe los enredos que se suscitan alrededor de la figura de Don Diego. Acompañando a este personaje, desfila una galería entrañable de caracteres: Sus dos primas, Inés y Leonor; su tío, Don Pedro; su primo, Don Mendo; su rival y enamorado de Doña Inés, Don Juan, y los infaltables criados: Beaticilla y Mosquito, que aportan la cuota de humor que sigue una línea que se remonta a la *Commedia dell'Arte*. Don Diego, guiado por su fanfarronería y egolatría, sume a los personajes que lo rodean en equívocos constantes, plenos de humor y no exentos de una lección moral, ya que la imagen y comportamiento de este “figurón” nos permite mostrar la repulsa que provoca al ser humano de cualquier lugar y tiempo el fanfarrón y el narciso en cualquier contexto sociopolítico. Las situaciones son riquísimas y el humor de esta pieza, sumamente actual.

DRAMATURGIA

El Lindo don Diego, de Agustín Moreto, es una pieza del Siglo de Oro español en verso, escrita y estrenada a mitad del Siglo XVII. Para esta oportunidad, en su representación para un público de Buenos Aires del Siglo XXI, ha sido absolutamente necesario realizar una adaptación.

Esta ha consistido en, respetando la trama, la estructura y la belleza del verso, reemplazar términos arcaicos o demasiado hispanos para el público argentino, suprimir personajes de poca participación, referencias históricas geográficas de la época en que fue escrita y, por último, acortar situaciones, agilizando así su representación.

BREVE RESEÑA SOBRE AGUSTÍN MORETO

IRENE ALMUS

Les presento, con estas breves palabras, a un ignoto en estas tierras, pero muy querido por los españoles –y también por nuestra compañía, claro–. Señores y señoras, con ustedes... Agustín Moreto. Nuestro nunca suficientemente ponderado Agustín nació en Madrid en el año 1618, hijo de ricos comerciantes, tuvo una infancia y juventud desahogadas. Escribió gran cantidad de comedias. ¡Las malas lenguas dicen que estrenó más que Calderón! También adaptó muchas comedias y textos antiguos, lo que le valió el juicio de “falta de originalidad” a pesar de que la recreación de temas anteriormente desarrollados por otros dramaturgos era un procedimiento habitual en el teatro barroco.

También escribió muchos textos en colaboración con otros autores, y aquí va una perlita: escribió una comedia junto con Lope, ¡lo que nos hace quererlo mucho más! ¿Autor poco valorado? ¡Olvidado! Más bien, digamos que eclipsado por sus contemporáneos, ya que tuvo la desgracia –¿o suerte?– de ser coetáneo de Lope y Calderón. En el año 1642 se ordenó clérigo y murió en Toledo en 1669. Entre sus características más importantes, podemos señalar su inclinación a la comicidad, dando máximo protagonismo al personaje



PREMIOS ACE, PLACA A LA CATC

del gracioso y del figurón, haber diseñado intrigas perfectamente calculadas y de menor complejidad que textos anteriores, una tendencia a la armonía, al decoro y la estilización, simplificación de la poética e incorporación de pasajes musicalizados. Sus dos obras más conocidas son *El desdén con el desdén* –que es una refundición de una obra anterior de Lope y fue imita-

da posteriormente por Molière– y, por supuesto, *El lindo don Diego*, obra que la compañía representó en su temporada en el CCC y también en el Festival de Almagro. Pero... ¿quién mejor para hablar de esa experiencia que nuestro don Diego? Aquí los dejo con nuestro “figurón” favorito: Francisco Pesqueira.

MORETO

FRANCISCO PESQUEIRA

En medio de un contexto de pandemia y de preguntarme ¿qué es la vida? o ¿fui lo suficientemente feliz?, me encuentro haciendo el balance de nuestra historia como Compañía. La primera observación es pensar que, quizás, no fuimos nosotros los que formamos una Compañía, sino que fue la Compañía el suceso que nos fue formando a nosotros.

Las historias estaban aguardándonos, cobijando el sueño de un teatro en pie que tenía su modelo en los viejos cómicos de la lengua. El deseo de una Compañía de Teatro Clásico era parte de mis sueños adolescentes, y plasmarlo se fue dando con una serie de sacrificios –¿o cómo llamarías a memorizar los textos de Tirso o Lope?, ¿o a organizar ferias y funciones para solventar nuestros viajes autogestionados?–. El verso y el compromiso, el aprendizaje y la coherencia. El estudio y el sentido común en consenso y constancia.

Un maestro de los de antes, en viento y forma, aportaba sapiencia, conciencia y una sabiduría de milenario brujo para que todo tuviera el entorno adecuado.

Nos vimos acompañados por grandes profesionales para asistirnos, vestirnos, musicalizarnos e iluminarnos, y, de yapa, obtuvimos premios y multipremios que dieron visibilidad a estos obreros que en definitiva somos. Formar parte de la Com-

pañía fue y es un paso saludable, y justo lo digo en tiempos de pandemia. Aquí, querido Agustín, te estampo la modernidad aplastante de los nuevos códigos de comunicación y, aunque devoto de tu pluma por haberte transitado y vos vibrado dentro de mi actor, me pregunto: ¿qué ha pasado contigo y con la trascendencia que tanto merece tu arte? Quizás tus colegas supieron acaparar –digo esto sin menospreciar sus sapiencias y estilos– los



ESCENA DE *EL LINDO DON DIEGO* – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

apretones de manos necesarios del clero y la monarquía para dejar sus nombres rim-bombantes por encima de tu fina visión de lo que fuimos y seremos. Luego del éxito de nuestra puesta de *La Discreta Enamorada*, que tanto marcó a la Compañía Argentina de Teatro Clásico, llegó como una nueva sugerencia un clásico de clásicos: *El lindo Don Diego*. Ni ilustrados ni teatreros sabían, al mencionarte, si estábamos hablando de un bolerista, un vocalista del Trío Los

Panchos o un olvidado galancete de un viejo teleteatro. Y en mi país se desconocía por completo esta obra, tu hito. Allí me vi, entonces, con el desafío de encarar a ese egocéntrico atemporal, más papanatas que lúcido, delineado con tu tinta clarísima para retratar sus manejos de ego a puro espejo y entre una sarta de personajes que, no menos miserables –en mi humilde visión–, se dejaban azorar por sus caprichos y desubicaciones, sin ejercer ni rebeldía ni mandato. Era, a su vez, el temido descubrimiento dentro de mí. ¿Cuán lejos estaba yo de ese señor en la hoguera de las vanidades del artista? En la era de la foto de perfil del muro, de la exposición en pecho para sumar likes en las redes –centro de difusión de nuestras autosuficientes creaciones–, Don Diego tenía mucho más de mí que lo que a simple vista podía asumir. En esto también te aplaudo, con sabor contemporáneo, al verte escribiendo sobre el escritorio del hoy lo que hiciste hace muchos años. En cada función te descubrí. Y me descubrí. Y elevé un altar a tu creatividad y a la belleza de tus cuartetas y tus versos compartidos, dando cuenta de un refinamiento tan claro como nutritivo. El estudio –eternamente provechoso– que me hizo adentrarme en tu campo, siempre próspero, me habló de otro de tus grandes textos: El desdén con el desdén. Tus palabras estuvieron bien cerca de Calderón de la Barca y tu muerte fue a casi trescientos años de mi nacimiento y de la llegada del hombre a la luna. No alcanzaste a tener

muchas más edad de la que tengo hoy mientras escribo estas líneas, y en esos tiempos eso era lo más normal del mundo: morir a tu edad era morir en la lógica. Hay un hito en mi propia historia que se abraza con la tuyas para inmortalizar tu nombre en el tatuaje de mis recuerdos: ese Corral de Almagro abarrotado de gente que sabía a ciencia cierta de quién era tu Don Diego, quién eras vos. Un clásico de oro entre clásicos, y mi personaje ahora sumaba el desafío, la mirada de tus coterráneos. “A ver qué hace este con lo que tanto queremos y sabemos”, me parecía oír, poniendo más tensión en el estreno, y también el posterior correr de las funciones, sumado esto al milagro de estar parado allí, en ese templo. Agustín Moreto, amigo del buen hacer, de las grandes palabras... De esos cerca de cien hashtags, muchos son míos.

Hoy aquí, con mis palabras, como intento de embanderar tu nombre poco sonoro, tal vez, pero tan fuerte en belleza. Para decirte desde mi lugar casi invisible de artista independiente que amo esa peluca roja con rulos, ese espejo como guante y ese traje apretado que impide el movimiento. Agradezco, te agradezco, una experiencia tan única como pasar esos textos por el cuerpo y lo hago diciéndole a la trascendencia que aún tiene tiempo de poner tu obra en el lugar que doña Popularidad te debe.

Él es Agustín Moreto, autor del Siglo de Oro español, que, al morir, dejó todos sus bienes a los pobres.

VESTUARIO DE DON DIEGO

MAYDEÉ ARIGÓS

Hace poco más de un año, sonó el teléfono en mi casa.

Para mi sorpresa, era Santiago Doria, a quien no conocía en lo personal, salvo por una conversación telefónica que habíamos tenido un par de meses atrás.

“Parece que se alinearon los planetas”, me dice Santiago. Y agrega: “Vos querías trabajar conmigo y yo quería trabajar con vos...”. Y entonces vino la propuesta para hacerme cargo del vestuario de *El lindo Don Diego*. A partir de ese momento, diría que todo fue puro disfrute. Cuando tuve el texto, lo leí una, dos, tres veces. Atenta a cada detalle. A las acciones y a los diálogos de los personajes. A su convivencia y a sus vínculos en escena. A cada palabra que pudiera darme una pista. Y con la paleta de colores ya rondando en mi cabeza... Siglo de Oro... ¡Un siglo que duró casi dos!

¿Cuántos cambios hay en la moda en casi doscientos años? ¡Muchos! ¿Qué partido tomar entonces? ¿Moda y silueta renacentista o moda y silueta barroca? ¿Una Menina o un D'Artagnan? ¡Tan diferentes entre sí, pero compartiendo siglo!

Desde que leí el texto, no pude dejar de dibujar, aún sin haber tenido intercambio alguno con quien sería mi director. Concertamos nuestro primer encuentro. Ese que era para conocerse y para que me



DIBUJOS DEL FIGURÍN DE INÉS Y DON DIEGO, DE *EL LINDO DON DIEGO*

contara su idea de “puesta”, etc. Yo llegué con una carpeta con mis diseños, hechos a priori y a puro entusiasmo. Todo fluyó con facilidad entre nosotros, los acuerdos se dieron rápidamente, y se definió del todo en solo un encuentro más. Allí se conversaron también colores, materiales y texturas, mientras yo desplegaba mis “trapitos” de muestras sobre la mesa del bar. Y aquí diría que se cumple el primero de los momentos gozosos de este trabajo. ¡Uno se vuelve medio como flotando de contento!

Otro eslabón importante es cuando el elenco conoce el diseño de su traje. Ese que lo ayudará también a completar su personaje.

Este momento genera gran inquietud en los actores, ¡y, sobre todo, en las actrices! Fue muy grato con *El lindo Don Diego*. ¡Casi mágico! A cada uno le gustó su vestuario y esto se evidenciaba y reafirmaba en cada prueba con la modista. Como diseñadora, aspiro, entre muchas otras cosas, a que los actores sientan su indumentaria como su segunda piel. Y cuando esto no ocurre, o surge algún problema, no descanso hasta solucionarlo. Porque estas cosas también pasan. El vínculo entre el vestuarista y el elenco es muy importante. Y en este caso he tenido todo

el tiempo muestras afectuosas de todos. Y esto se hace extensivo al resto del equipo. El corolario, que aguardo con una inquieta ansiedad, es el momento mágico en que la ecuación que conforman la luz, el movimiento, el sentimiento y la palabra le dan vida a mi vestuario. ¡Ensayo general y ...estreno!

Y todo este ritual comienza ahora nuevamente, con *La celosa de sí misma*. Reafirmar lo ya conocido, con más búsquedas de documentación. Me gusta volver a mis viejos libros, más allá del auxilio de Internet. Selección de colores, tramas, telas. Elegir, descartar, dibujar, pintar, recortar, pegar. Me gusta darle al director opciones para elegir. Por eso propongo no menos de tres variantes para cada personaje. Y luego, aprobados los diseños, entrar en diálogo e intercambio constante con Stella, nuestra talentosa y voluntariosa modista. Hermosa rutina que no es tal. Porque cada obra es diferente. Porque cada trabajo es un desafío nuevo. ¡Porque ya nuevas ideas bailotean en mi cabeza para un próximo! Me entusiasma haber sido convocada para volver a vestir a los integrantes de la Compañía Argentina de Teatro Clásico porque me he sentido muy cómoda y feliz con esta linda gente y porque agradezco la confianza que su director depositó en mí.

TIRSO DE MOLINA Y LA CELOSA DE SÍ MISMA

JAZMÍN RÍOS

Fray Gabriel Téllez, más conocido por su seudónimo Tirso de Molina, nació en Madrid en ¿1583? Se ha escrito mucho sobre los orígenes de este dramaturgo español. Existen discrepancias sobre su nacimiento y sus padres. Fue alumno de la Universidad de Alcalá de Henares. Hacia 1600 ingresó en la orden de la Merced, en la que llegó a ocupar cargos de importancia. Se dice que entre 1606 y 1607 comenzó a escribir sus dramas. Que en la ciudad de Toledo para 1610 conoce a su tan admirado Lope de Vega, quién será una gran influencia en su trabajo. La devoción de Tirso por Lope será retribuida por este último con indiferencia. Para 1615 ya tenía varias comedias escritas, vendidas y estrenadas. Y también para ese entonces ya era víctima de acusaciones de que fue objeto por el carácter profano de su obra. En 1616 viaja a la isla española de Santo Domingo en el Nuevo Mundo, donde se desempeña como profesor de Teología en la universidad. En 1618 regresa a España. Para 1620 Lope le dedica su comedia *Lo fingido verdadero*. En 1625 sus superiores le prohíben que siga editando o haciendo estrenar obras, las cuales son consideradas poco convenientes y blasfemas para su

categoría de religioso. Lo cual hace que Tirso, mediante un ardid, se invente un sobrino, don Francisco Lucas de Ávila, para editar sus obras. Entre 1627 y 1636 se imprimieron las cinco partes de sus comedias, unos 300 títulos en total. Sutil e intelectualmente disciplinado, sometió la intriga dramática a una estructura cuidadosa entre la comedia lopescana y lo intrincado de Calderón. El condenado por desconfiado, *El burlador de Sevilla*, *La prudencia en la mujer*, *El vergonzoso en palacio* o la comedia de enredo *Don Gil de las calzas verdes* (1615) son algunos de sus títulos, donde aparecen muchas veces entremezclados el drama, la sátira y los temas teológicos. Muere en Soria en 1648. *La celosa de sí misma* (1620-1621). Un joven noble, pueblerino y sin dinero viene a la gran ciudad, Madrid, para conocer a su futura esposa y así poder concretar un matrimonio arreglado por ambos padres. Nuestra dama en cuestión, rica y noble, manifiesta cierto interés por conocer a su futuro marido. Pero antes del encuentro formal, nuestra pareja protagonista se conocerá sin querer en la Iglesia y nuestro galán quedará perdidamente enamorado de la única parte que puede ver de esta misterio-



FIGURÍN DE MAGDALENA DE LUTO

sa y tapada mujer: su mano. Ambos futuros consortes son presentados formalmente, pero don Melchor no queda conforme con doña Magdalena, sigue obsesionado con la mano de esa extraña mujer que abordó a la salida de la misa y mediante un ardid logró generar expectativas en ella y concertar un futuro encuentro.

Magdalena comienza a transitar y padecer esta curiosa e insólita rivalidad con ella misma. ¿Cómo puede ser que su mano genere más ardores en Melchor que toda su imagen develada? Los celos la impulsan a pergeñar diferentes situaciones para poner a prueba los sentimientos de este forastero galán, quien rinde amor eterno a la desconocida dueña de una mano y un trato distante a su elegida futura mujer. Pero no terminan ahí los conflictos para nuestra osada galana. Una tercera dama, doña Ángela, se sumará a esta contienda. Admirada también por el forastero, hará lo posible para quedarse con él. Magdalena tendrá, entonces, una rival de carne y hueso.

Tirso escribió esta comedia de intriga de tres actos entre 1620 y 1621. Recién llegado a Madrid, después de mucho tiempo, se encuentra con una ciudad floreciente y una imponente Plaza Mayor recién construida. Según sus biógrafos e historiadores del Siglo de Oro español, es un dramaturgo que se caracteriza por la profundidad psicológica que da a sus personajes, sobre todo a sus heroínas. Mujeres que no

dudan un instante en hacer lo imposible para lograr sus objetivos, sobre todo en el amor. Se esperaba que, como fraile y maestro religioso, describiera en sus obras personajes femeninos sumisos y obedientes. Mujeres resignadas al destino marcado por los hombres, primero su padre, luego quién sería su marido. Tirso decidió quebrantar ese mandato en muchos de sus escritos, lo que provocó su persecución y destierro, acusado de escribir comedias blasfemas, impías. En *La celosa...* están presentes otras características recurrentes en sus obras: el amor entre diferentes clases sociales, los celos, la religión, el suspense y el humor.

El nivel de erotismo que causa en el protagonista, don Melchor, esa parcialidad corporal o fetiche de manos, sumado al misterio de lo impensado, provoca un desequilibrio tal que pone en jaque su destino: quebrar con la orden de su padre, plantar a su futura joven y rica esposa, desdeñar todo por seguir con la pasión que lo domina y que lo lleva a la incertidumbre. Mientras Magdalena está dispuesta a seguir con el destino trazado por su padre. Hasta que, en el lugar menos esperado, un extraño le provoca sentimientos desconocidos hasta ese momento. La pasión que se despierta en ella la impulsa a crear y avanzar con un personaje clandestino producto de su cabeza. Y esa mujer misteriosa creada por ella misma se convierte en algo tan real que no hace más que acrecentar sus celos.



SEBASTIÁN



MAGDALENA



ÁNGELA



QUIÑONES

Bibliografía consultada:

Tirso de Molina. *Don Gil de las calzas verdes.*

Editorial Kapelusz. Buenos Aires (1968)

Tirso de Molina. *La celosa de sí misma.*

Adaptación Santiago Doria

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/obla-celosa-de-si-misma-0/html/fee63214-82b1-11df-acc7->

002185ce6064_2.html
Diccionario Encyclopédico. Editorial La-
Grafo, 1911 (2002)

rousse. Colombia (2009)
Figurines de Maydeé Arigós

LA EMOCIÓN DE LA MATERIA

PABLO DI FELICE



PABLO DI FELICE – FOTO: FERNANDO LENDOIRO

Si una tarea tenemos como teatristas, es la de sacralizar la materia. Convertir lo profano en sagrado. Dar vida es entrar en el terreno de lo sagrado. El texto, inerte, espera de nosotros ese hábito de vida. Somos los responsables de esa transmutación, nos permitimos convertirnos en esta especie de dioses, y, aun así, se nos hace imposible concebir el hecho teatral. ¿Por qué? ¿Falta más materia? ¿Cuál? El teatro es la exacerbación de lo material. Trabaja con la materialidad del resto de las artes, pero, esencialmente, con la materia humana. La respuesta, entonces, comienza a materializarse. Falta el otro, el espectador, ese Sancho cómplice que, en un acuerdo implícito, llega a completar la sacralización de nuestras andadas. En el “entre” de esta relación, se concibe el hecho teatral. Dicho esto, solo nos queda materializar el “entre”. Y caminamos, y, en este ensortijado sendero de materia, un día nos encontramos. Lope de Vega convocaba, por medio de Santiago Doria, a materializar sus versos. Y allí fuimos. No necesitamos demasiado tiempo para entender que esto de ponernos a jugar en algún momento del día no era serio. ¡Éramos gente grande! Con una reputación! Entonces, para que no nos reconocieran, nos disfrazamos, nos pintamos las caras... y empezamos a jugar a ser galanes, primeras damas, criados, viejos...

Pero aún nos sentíamos expuestos, entonces al disfraz y al maquillaje le agregamos una manera de hablar diferente, extrañada, nos pusimos a rimar frases, armamos versos, intentamos desarmarlos para que no suenen como versos, pero no tanto, para que sigan teniendo la musicalidad de verso, y, así, en estos juegos, fuimos dando vida al texto. Y nos gustó, y, como no nos reconocían, nos permitimos jugar frente a esos otros, y nos aplaudieron, se emocionaron ¡Nos emocionamos! ¡Y cambiamos de opinión! Quisimos que nos reconocieran y rápidamente nos sacamos los disfraces y maquillajes y corrímos hacia la calle para contarle a nuestros Sanchos que éramos nosotros los que jugábamos en el escenario... pero ya no estaban. Y este revoltijo de materias que nos emocionó nos invitó a jugar al día siguiente, con la esperanza de que en este “entre” nos volvamos a emocionar con la materia. Ahí estamos.

EL SIGLO DE ORO, EL TEATRO INDEPENDIENTE Y LO POPULAR

GABRIEL VIRTUOSO

El diálogo del actor contemporáneo con el Siglo de Oro puede ser apasionante. Si ese actor es argentino, puede ser un trayecto hacia lugares insospechados de su oficio. Si ese actor, además, viene de un trayecto profesional ligado al teatro independiente de los 90; hijo del “Teatro Abierto”, que se desplegó como reacción a la última dictadura militar, quizás sea un viaje impensadamente enriquecedor. Este es mi caso. Muchos de los que pertenecemos a la generación que comenzó su desarrollo artístico con la vuelta de la democracia en Argentina y la consiguiente restauración del Estado de derecho crecimos ligados a grupos de teatro independiente que se multiplicaron por aquellas épocas de reencuentro con las libertades políticas, expresivas y populares. Nos relacionamos con el teatro desde una militancia artística y política.

30 años más tarde, trajinada mi militancia teatral como actor, director y dramaturgo, me encuentro imberbe ante el teatro clásico convocado para actuar “El capitán” de *La discreta enamorada*. Así, se desencadenó una tensión ante la posibilidad de un diálogo entre dos mundos. Una tensión que fue descomprimiéndose



GABRIEL VIRTUOSO – FOTO: MARIANO CIEZA

a medida que mi prejuicio hacia el “verso clásico” dejó lugar al enamoramiento. Cosas que solo el teatro puede hacer en tan breve tiempo.

Al tiempo que trabajábamos los versos de Lope de Vega con el grupo que hoy es la Compañía Argentina de Teatro Clásico, yo escribía *Ensayo de una utopía*, obra sobre el mundo del teatro independiente de los años 50. Ese mundo donde nace la primera formación stalinavquiana sistemática del actor argentino en manos de maestras como Heddy Crilla y Gallina Tolcachewa, quienes abrieron los caminos que luego siguieron, con sus improntas personales, Augusto Fernández, Carlos Gandolfo, Alejandra Boero y Agustín Alezzo. Me sucedió que, mientras que el maestro Doria nos hacía trabajar los tonos, el ritmo y la forma de decir un verso “con sentido”, rompiendo la cancionilla repetida y anacrónica, leía las clases recopiladas por Cora Roca de “la Crilla”, donde todo se resumía al decir de uno o dos textos de una obra en prosa por parte de un alumno-actor. “La palabra y su sentido” cobraba el mismo valor en dos planos teatrales, lejanos en el tiempo, pero próximos en el concepto. La Crilla escuchando la voz del actor como el material de la verdad escénica y Lope diciéndonos que las comedias son para ser oídas.

Descubrí una unión, un puente insospechado por mí, entre estas dos maestrías, Doria y Crilla, que ponían hendidura en el decir, en el tono, en el volumen, en la deconstrucción de una musiquita sin sentido para dar lugar a la aparición de una

musicalidad expresiva, donde el sentido de lo que se dice es un trabajo arduo del actor para que el espectador disfrute el devenir acción de la palabra dicha.

Por otra parte, desentrañamos el conflicto que Lope desarrolla en *La discreta enamorada*, una mujer adolescente que busca, enredando y desenredando situaciones, torcer el brazo de la autoridad con el fin de disponer de su cuerpo para brindar su amor a quien ella quiere. Significativamente, el primer ensayo de *La discreta enamorada* fue un 8 de marzo. Ese día, solo asistimos los hombres de la compañía, pues las mujeres del elenco estaban en la calle defendiendo sus derechos, con los pañuelos verdes y violetas al cuello o en la mano, pero nunca como velo, como en las épocas de Lope.

Meses después, ya pasadas las funciones en Buenos Aires, los premios y distinciones a la obra, llegamos al Corral de comedias de Almagro, donde todo cobró un sentido épico, en la comunión que conllevaría el formar parte de un acontecimiento teatral único. Allí los deseos del autor del Siglo de Oro, de la compañía en viaje y del público que lleva siglos gozando de los mismos enredos, de las mismas gracias y de los cuestionamientos a las leyes establecidas se fundieron en un rito milenario. Empujados por una composición de deseos alquímicamente combinados, el grupo independiente de teatro que arrancó con *La discreta enamorada* se comprometió con un nuevo espectáculo y se constituyó como una compañía estable en Buenos Aires. La Compañía Argentina de Teatro

Clásico aprende del verso y de la historia. Estudia, reflexiona y escribe sobre el tema. Genera. Se empeña en poner un repertorio del Siglo de Oro. Una semilla con su vida apretada comienza a liberarse y desplegarse de este lado del océano. La pregunta es la siguiente: ¿hay un público para eso? El Teatro del Siglo de Oro es una pulsión de vida y creatividad infinita en la historia hispanoamericana que se extenderá por el mundo. Su gran “prócer”, Lope de Vega, asigna nuevas reglas a la comedia y propone asemejar la escena a la vida más que nunca. Proclama que comedia y tragedia conviven. Y, por otro lado, completa su concepto revolucionario reconociendo en el público al hacedor definitivo del hecho teatral: Lope escribe para el público y el público lo agradece, lo sigue y lo entroniza. En tiempos de nobles, militares, clérigos y pueblo, él pregunta lo popular.

En palabras de Doria, nuestro director, “la estructura de la dramaturgia del teatro clásico se ha repetido en cada melodrama, radionovela o telenovela que se ha hecho en el mundo”. Es por lo que se despoja muy fácilmente del apresto culturoso y las naftalinas filológicas para regalarnos una posibilidad infinita de juego, diversión y reflexión a los artistas y al público. Solo hay que adaptar un poco las obras al espectador de hoy, pues como justifica

Lope en su Arte nuevo de hacer comedias: “Porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto”. Así es que la adaptación del texto es fundamental, tanto para adecuarlo a los tiempos de atención del público de hoy, tanto para suprimir quirúrgicamente elementos que dificulten la comprensión del público porteño. Estas obras fueron escritas para un público muy distinto, para espacios y tiempos diferentes. Su adaptación requiere un saber amplio y un criterio muy preciso para que conserven su forma (el verso), su dramaturgia y, al mismo tiempo, ser accesibles a nuestro público. Por otro lado, a la hora de poner en escena estos textos, el trabajo más importante es con el actor, para que comprenda cabalmente lo que dice, y lograr así una síntesis en cada gesto, palabra y acción. “Cada texto es una nota de una partitura”, dicen Doria y Crilla. Así lograremos que el espectador solo se ocupe de disfrutar la historia y no de preguntarse “qué se está diciendo”. Seguramente, si conseguimos como artistas dejarnos seducir por el Siglo de Oro, con entusiasmo y curiosidad por conocer el secreto de su vigencia y logramos puestas disfrutables, nuevas generaciones de espectadores descubrirán el placer y la alegría que contagia el teatro áureo en quienes se han dispuesto amorosamente a él.

¿CÓMO LLEGA EL TEATRO CLÁSICO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOLA A LA ARGENTINA?

GASTÓN ARES

El teatro en nuestro país se remonta a la época colonial, relacionado con lo político o religioso, destinado exclusivamente a las clases altas, con celebraciones similares a las de la realeza. Hasta casi finales del siglo XIX se mantuvieron las puestas provenientes del continente europeo. Por este motivo, en Buenos Aires, capital virreinal, se imitaban aquellas representaciones que sucedían en la corte madrileña. Estas obras formaban parte de lo que se conoce hasta hoy como Teatro Colonial. Dentro del repertorio se incluían autores de la dramaturgia clásica universal entre los cuales se podían encontrar aquellos célebres y destacados del Siglo de Oro español, como Lope de Vega, Agustín Moreto, Tirso de Molina, entre otros.

La Argentina de ese entonces comenzaba a recibir las primeras oleadas de inmigrantes, la mayoría expulsados por la revolución industrial europea. Decenas de idiomas se mezclaban con el español de la conquista. A ese desorden y para que la gran mayoría dejase de ser analfabeta, la educación le puso un freno. Esto dio paso a la etapa conocida como la “emancipación

cultural”, época en que nace la primera obra de teatro nacional: Juan Moreira en versión mimodrama para que la compañía de los Podestá la representase. La obra habla de la identidad del pueblo, y se consolida como el inicio del teatro criollista o gauchesco nativo.

Los comienzos del siglo XX inauguran la época de oro frente a la reducción de compañías visitantes extranjeras. Así se genera una proliferación de la actividad escénica debido al aumento de la demanda de producción local con autores que plantean una estética costumbrista, dando el nacimiento del sainete criollo. Este género retrata la vida de los inmigrantes en los conventillos, en tono de comedia. El patio del conventillo representa el sainete. Es el ámbito donde se encuentran los arquetipos: el tano, el gallego, el turco, el compadrito. En las habitaciones de los conventillos no hay tanta alegría, hay pobreza, hacinamiento, tristeza. Ahí aparece el grotesco criollo, una mezcla trágicomática, que refleja un caos social donde nadie sabe ya quién es, de dónde vino o a dónde irá a parar.

¿Y LOS CLÁSICOS ARGENTINOS?

SANTIAGO DORIA



El éxito obtenido con *La discreta enamorada*, de Lope de Vega en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, motivó una nueva invitación para volver a España a presentar *El lindo Don Diego*, de Agustín Moreto en el Corral de Comedias de Almagro, ícono edilicio del Siglo de Oro.

La feliz repercusión de *El lindo Don Diego*, sumado a los premios y nominaciones obtenidos con ambos espectáculos, nos incentivó a formar lo que ya es hoy La Compañía Argentina de Teatro Clásico.

Si bien la creación de la CATC tuvo su origen con obras del Siglo de Oro –ensayamos actualmente *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina–, la palabra argentina y la palabra clásico nos propone también abordar clásicos de nuestro teatro nacional. De hecho, presentamos en TEATRÍX, en noviembre de 2020, en formato Zoom, Tu cuna fue un conventillo, de Alberto Vacarezza, en conmemoración de los 100 años de su estreno (1920).

No hay duda de que los más renombrados títulos del Siglo de Oro fueron los primeros textos teatrales que llegaron al Virreinato del Río de La Plata.

Los sainetes de Quiñones de Benavente del siglo XVII, de Ramón de la Cruz del Siglo XVIII y la zarzuela en el siglo XIX fueron eslabones que se conjugaron para conformar un género nacional por excelencia: el Sainete Criollo, que devendría en el Grotesco Criollo.

Estas razones de herencia nos permiten incorporar a nuestro repertorio del Siglo de Oro, autores clásicos argentinos. Además de tener como premisa, que representar a los clásicos, en particular los de la propia lengua, es un deber cultural.

Tal vez, nuestro emprendimiento privado incentive a las entidades oficiales a cumplir con este deber. ¡Que así sea!

Y HE AQUÍ LA COMPAÑÍA ARGENTINA DE TEATRO CLÁSICO

DIRECTOR

SANTIAGO DORIA

Director, actor, autor, docente y titiritero. Si bien ha incursionado en todas las áreas del espectáculo –radio, cine, televisión–, es, esencialmente, un hombre de teatro. Como actor, integra el elenco de Orquesta de señoritas, de Jean Anouilh, suceso de la década del 70 que recorre doscientos escenarios de Argentina, Chile, Uruguay y España. A partir de 1980, su labor se encamina a la dirección teatral. Ha puesto en escena más de cien espectáculos. Como docente, ha dictado cursos de actuación y dirección teatral en instituciones públicas y privadas. Amante y estudioso del sainete criollo y del teatro clásico español, aborda con frecuencia esos textos. Sus trabajos de dirección más recientes son los siguientes: El camino a la Meca, de Athol Fugad; Visitando al Sr. Green, de Jeff Baron; La tentación, de Pacho O'Donnell; El Conventillo de la Paloma, de Alberto Vacarezza; *La discreta enamorada*, de Lope de Vega; *El Lindo don Diego*, de Agustín Moreto. En 2007, por la Ley 2390 de la legislatura porteña, fue declarado personalidad destacada de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Premios: ACE. Podestá. Konex. Florencio Sánchez - Margarita Xirgu - Tablas - Mercosur - Raices - ACE de oro 2017- Trinidad Guevara - Berenjena de Plata Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, España.



FOTO DE ARIEL GRINBERG (CLARÍN)

ACTRICES (POR ORDEN ALFABÉTICO)

IRENE ALMUS



PREMIOS Y NOMINACIONES:

Como actriz: nominación a mejor actriz por los premios Florencio Sánchez, Trinidad Guevara, Estrella de Mar, María Guerrero, ACE. Premio Hugo mejor actriz. Como autora: nominación mejor obra musical Premios Hugo a “*Espumas de Oriente*”, nominación mejor obra alternativa Premios ACE a “*Espumas de Oriente*”. Teatro: *El lindo don Diego y La discreta enamorada*. Centro Cultural de la Cooperación y festivales en España. *Espumas de Oriente*, Teatro Nün; *Vacas sagradas*, Centro Cultural de la Cooperación; *Cosas de payasas*, Centro cultural de la Cooperación; *El conventillo de la Paloma y Globo*, Teatro

Nacional Cervantes; *Romeo y Julieta*, Teatro Regio; *Despertar de primavera*, Teatro Astral; *Hoy estás*, Teatro del Pueblo; *El enfermo imaginario y Aquellas palomitas blancas*, Ciclos de Verano; *El libro de Ruth*, Teatro Regina; *Cuentos de hadas*, Teatro San Martín; *Crímenes del corazón*, Andamio 90; *Bien de amores*, Museo Fernández Blanco; *El salpicón*, La Plaza; *Matrimonios y algo más*, Teatro Tabarís; *Invasiones inglesas*, Teatro San Martín; *Y al final, otra vez*, Teatro Alvear; *Tres por uno*, Centro cultural San Martín. Actualmente ensaya *La celosa de sí misma*. Dirección de Santiago Doria y Amarga Marietta, Teatro Nacional Cervantes.

MÓNICA D'AGOSTINO

Actriz y cantante. Participó en las siguientes obras de teatro: *El Lindo Don Diego*, Centro Cultural de la Cooperación y Festival de Almagro, España. *La Discreta Enamorada*, Centro Cultural de la Cooperación, Festival de Almagro y Festival de Olmedo, España. *El Conventillo de la Paloma, Yerma, Don Juan de acá*, Teatro Nacional Cervantes y Giras Nacionales. *Titulares y Pepino el 88*, Teatro Presidente Alvear. *Zorba el griego*, Teatro El Nacional, *Drácula y Las mil y una noches*, Estadio Luna Park. *Drácula*, Gira internacional San Pablo, Brasil. *Cleopatra*, Gira Nacional. *Rita la Salvaje*, Teatro Maipo. *La corte de*

faraón, Teatro Avenida. *Jorobado de París*, Teatro El Globo. *Jack el destripador*, Teatro Liceo. *Jesús de Nazareth*, en los Teatros Ópera, Avenida y Santa María. *Testamentos*, Centro Cultural Borges. *Borges en el aire*, Teatro No Avestruz. *Vacas sagradas* en el Centro Cultural de la Cooperación. En Televisión: *La Leona, Esperanza Mía, Guapas, Camino al amor, El Elegido, Sr. y Sra. Camas, La lola*, Entre otras. Como Directora: *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza, en el Teatro Boedo XXI. Integrante y miembro del equipo fundador de La Compañía Argentina de Teatro Clásico.





ANA YOVINO

Actriz, directora, docente de actuación y cofundadora de la Compañía Argentina de Teatro Clásico. Recibió el premio Trinidad Guevara como actriz protagónica por *Antígona*, versión de Watanabe, dirección de Carlos Ianni. Premio ACE actriz teatro alternativo por *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, dirección de Santiago Doria. Premio ACE revelación, Florencio Sánchez, María Guerrero y Trinidad Guevara por *Cocinando con Elisa*, de Lucía Laragione, dirección de Villanueva Cosse. Protagonista de *Antígona* en versión de Anouilh, dirección de Dora Milea y versión de Marechal con la dirección de Pompeyo Audivert. Nominada al premio

ACE por *El lindo Don Diego*, de A. Moreto, dirección de Santiago Doria y nominada también por *La oscuridad de la razón*, de Ricardo Monti, dirección de Virginia Innocenti. *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, dirección de Iedavani. *Usher*, de Luis Cano, dirección de Francisco Javier. En el San Martín actuó en *Los pequeños burgueses*, de Gorki, dirección de L. Yusem. *El cartógrafo*, de J. Mayorga, dirección de L. Yusem. *Shylock*, de W. Shakespeare, dirección de Robert Sturua. *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dirección de Calixto Bieito. En cine: *Güelcom*, dirección de Yago Blanco, *Homo Viator*, dirección de Miguel Mato.

ACTORES (POR ORDEN ALFABÉTICO)

GASTÓN ARES

Actor, productor, autor, director y maestro de actores. Realizó su licenciatura en Actuación en la Universidad Nacional de las Artes y asistió a cursos, seminarios y congresos. En la escuela de formación actoral “El Duende”, tuvo como maestro a Agustín Alezzo. En televisión, actuó en “Por amarte así”, “Quiero vivir a tu lado”, “Fanny la fan”, “Once halcones”, “Golpe al corazón”, “Cien días para enamorarse”. En cine, participó en la película *Abzurdah*, y en el cine de género. En teatro fue dirigido, entre otros, por Agustín Alezzo, Hugo de Ana, Santiago Doria, Sergio Renán, Oscar Barney Finn, Jorge Lavelli, Nora Massi, Sergio Lombardo. Integró

la compañía “Fuerza Bruta” y formó parte del cuerpo de actores del “Teatro Colón” en diversas óperas y ballets. Integra el elenco estable del ciclo de Radio Nacional “Las dos carátulas”. Es actor fundador de la Compañía Argentina de Teatro Clásico. En el centenario de la radio argentina, crea el “ciberteatro argentino”, propuesta que desarrolla ficción en vivo y en el instante, a través de los dispositivos electrónicos e inteligentes. Continúa impartiendo y expandiendo los conocimientos de su exclusivo método desde su estudio de formación actoral “El Impulso”, en colaboración con “El Karma Producciones”.



ANDRÉS D'ADAMO

Estudió teatro, esgrima, clown, mimo, acrobacia, tango, flocklore. Trabajó en teatro, cine y televisión. Algunos de sus trabajos son *Juan Moreira*, *Crimen y castigo*, con dirección de Lerchundi y Escobar, *El lindo Don Diego*, *La discreta enamorada y Bien de amores*, con dirección de Santiago Doria. *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*, con dirección de Alicia Zanca. *Lote 77* y *Golpe de aire*, con dirección de Marcelo Mininno. *La denuncia*, Dirección de Claudio Martínez Bel. *El Zorro y Las alegres mujeres de Shakespeare*, dirección de Claudio Hochman. *El puente y Fuego que enciende fuego*, dirección de Daniel Marcove.

El magnífico cornudo, *Payasos imperiales*, dirección de Cristina Moreira. Alternando teatros oficiales, salas comerciales y alternativas. Con varias de estas obras recorrió festivales en varios países y obtuvo numerosos premios. También estuvo a cargo de entrenamiento y coreografías de esgrima en *Hamlet*, con dirección de Rubén Shumaher. *Fedra*, dirección de Adrián Blanco. *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*, dirección de Alicia Zanca. En televisión trabajo en “Peter punk”, “La maga y el camino dorado”, “Ciega a citas”, “Jesús el heredero” y “Montecristo”.



PABLO DI FELICE

Actor, director, dramaturgo y docente. Estudios Cursados: Actuación: Alejandra Boero, Joy Morris, Rubens Correa, Juan Carlos Lancestremere, Anna Strasberg, etc. Dirección: Juan Carlos Gene, Francisco Javier, Marcelo Díaz, Claudio Hochman, Ana Alvarado. Rubén Schumacher, Luis Cano, Augusto Fernández. Clown. IUNA: Canto. Juan Rodó, Mirta Arrúa. Dramaturgia: Mauricio Kartun, Agustina Gatto, Horacio Banega, Mariela Asensio. Trabajos Realizados: Más de 40 espectáculos, entre ellos, *Drácula, el musical*, *El Conventillo de la Paloma*, *La discreta enamorada*, *El Lindo Don Diego*, *Frankenstein, el musical*, *La lección de Anatomía*, etc. Además, cine, publicidad y televisión.

Creó junto con Mónica Spada “Puro Grupo”, compañía Teatral que lleva 28 años de tarea y estrenó más de 15 espectáculos que han sido representados en toda la Argentina y en EEUU, México, España, El Salvador, Perú, Uruguay y Chile. Entre las obras de Puro Grupo se encuentran las siguientes: *Romeo y Julieta, una obra en construcción*, *Cuatro noches*, *Piantados*, *Cyrocho, el muñeco de Bergerac*, *Alcón de Drácula*, *Hamlet, príncipe de Barracas*, *Los Cantemburri*, *Mandarinas*, *Filloas, entra madre a casa*, etc.

Premios: FETEN (Gijón, España). Mejor actor, Premio especial ATINA mejor actor, mejor director, mejor adaptación.



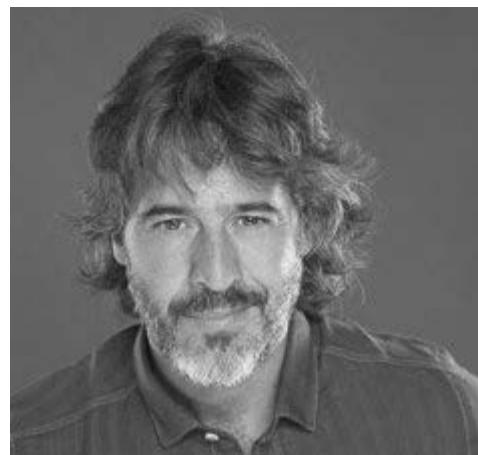
FRANCISCO PESQUEIRA

Ha sido galardonado o nominado respectivamente con los premios ACE, Hugo, Raíces, Teatro del Mundo, Florencio Sánchez, Trinidad Guevara, Estímulo Casa del Teatro y Embajador de Paz.

Discos Grabados: “Te doy una canción”, “Nada te turbe”, “Oye”, “Simple las canciones que negué amar”, “Canción de cine”, “Dame la mano”, “Ser niño”, “De Entrecasa. 20 años de música”. En 2017 estrena *Bájame la lámpara* concierto de palabras, de su autoría. En radio actuó en el ciclo Secretos Argentinos (Radio Nacional). Condujo *Senderos de poesía* (Radio Cultura).

Teatro: Rey *Lear*, *Macbeth*, *Boca que vuela*, *El burgués gentilhombre*, *Zorba el griego*, *Los indios estaban cabreros*, *El romance del Romeo y la Julieta*, *Bienvenida a casa*, *Jesús de Nazareth*, *Bajo el agua están las palabras*, *Que el sol de la escena queme tu pálido rostro*, *Los miserables*, *Pepino el 88*, *El Dibuk*, *La discreta enamorada*, *El Lindo don Diego*, *Yo no soy la malquerida*, *Airefuego*. Unipersonales: *Simple las canciones que negué amar*, *Canción de cine*, *Te doy una canción*, *Nada te turbe*, *Alaspalabras*, *Canción del alma*, *Sentimiento a la carta*, *Oye, Mujer poeta*.

Integra el grupo Carne de Crítica, Mammarracho, Labios Negros, entre otros.



GABRIEL VIRTUOSO



Comenzó con el teatro en el Centro Cultural de Flores allá por fines de la década del 80. Antes, integró el grupo de teatro de sombras del Colegium Musicum, fue coreuta, ganó premios de pintura infantil, viajó a escuelas de frontera y cantó en coros vocales en Córdoba y la Rioja. En los 90 hizo radioteatros y bolos en televisión, era animador sociocultural en la municipalidad, animó la Feria de Mataderos.

Ya en este siglo formó tres grupos de tangos: Atresbandas, Che Papusa y Tortazos. Tocó en bares notables, teatros y centros culturales. Recibió el tercer premio de dramaturgia infantil del INT 2001 por *El rey enano*. Fue nominado al ACE como actor alternativo en 2017 por *Espumas de Oriente*.

Conforma grupos de teatro independiente: Paladarteatro, con Gabriela Villalonga (2000 - 2013); Tres al Fondo, con Guillermo Ferraro y Pettu Salama (2015); Compañía Argentina de Teatro Clásico (2017). Viajó con obras a Washington, Nueva York; Almagro, Barcelona, Mar del Plata, La Rioja, etc.

Escribió veinticinco obras, estrenó diez y publicó una. Actuó en muchas obras en estos 30 años. Dirigió nueve. Hace el podcast *Grandes historias del tango*. Es maestro de primaria y docente de teatro de niños y adolescentes en Teatro El desguace.

ROSALÍA CELENTANO

PRODUCTORA

Estudió teatro, dirección y producción. Cuenta con una amplia experiencia como productora ejecutiva tanto en el ámbito público como en el privado a nivel nacional e internacional. Desde 1999 es Scout Cast Argentina del Cirque du Soleil. Coordinadora de producción artística en el Teatro Presidente Alvear y en el Complejo Teatral Buenos Aires durante 15 años. Responsable del área de teatro de la FADU en la UBA durante 9 años. Ha realizado más de cien producciones de teatro, danza, música y circo y en festivales tanto públicos como privados.

Realizó producciones de compañías internacionales en Buenos Aires como el Piccolo, Teatro di Milano; le Théâtre du Rond Point, Voyageurs immobiles de Philippe Genty y La Ferme des concombres de Patrick Robine, “Verona”, con dirección de Neil Gladwin, Australia, entre otros. Casting en cine: coproducciones con México e Italia. En el ámbito académico, participó como jurado en la UNA en 2004 y 2015 para el concurso docente de la materia Producción y Gestión Teatral. Ponencias en Montreal y Argentina. Docencia en UBA, Andamio 90 y en la UNA.



JAZMÍN RÍOS

ASISTENTE DE DIRECCIÓN

Actriz egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático IUNA. En 1998 debuta profesionalmente en *El magnífico cornudo*, dirigida por Cristina Moreira, Teatro Pte. Alvear. Dirigida por Claudio Hochman en *Es mentira, Dedos y Las alegres mujeres de Shakespeare*. Protagoniza *Cumbres borrascosas* en el Teatro Club del Bufón y Teatro de Mercedes. Participa en *La casa de Bernarda Alba*, Teatro Arlequino. Bajo dirección de Cristina Miravet, *Las Malditas*, de Daniel Dalmaroni en Club del Bufón, y *Rojo pasión rojo sangre* (3 temporadas). *Las mujeres que maman demasiado*, en La Plaza. En 2014 trabaja en la tragedia *Dido*, Teatro El Cubo. Dirigida por Santiago

Doria en *La bruta espera*, Microteatro 2018. Integrante y cofundadora de la Compañía Argentina de Teatro Clásico. Es asistente de dirección en *La discreta enamorada* y *El lindo don Diego*, Centro de La Cooperación y gira por España, 2019. Seminarios y Talleres: Entrenamiento actoral con Guillermo Cacace, con Ana Yovino, Canto con Mónica Dagostino, Radioteatro con Julio Baccaro, Clown con Cristina Moreira, Stand up con Fernanda Metilli. Además de tango y actuación para cine y TV. Realizó publicidades para la TV argentina. Dicta un taller teatral para adultos con capacidades diferentes en CABA.



Hasta la fecha han intervenido en los distintos espectáculos:

- Música original:** Gaby Goldman - Gerardo Gardelín
Diseño de Luces: Leandra Rodríguez - Sofía Montecchiari - Horacio Novelle - Sebastián Ochoa
Diseño de vestuario: Susana Zilbervarg - Maydée Arigós
Realización de vestuario: Stella Giorgio
Realización de accesorios: Traipi - Aníbal Duarte
Realización de pelucas y postizos: Miriam Manelli - Mónica Gutiérrez
Realización y arte de objetos: Duilio Della Pittima - Ariel Nesterczuk
Fotografía y diseño gráfico: Fernando Lendoiro
Maquillajes y peinados: María Inés Dimola (Cholu)
Digitalización de textos: Lucía Asurey
Artistas invitados: Alfredo Castellani, Federico Lecor, Mariano Mazzei, Nelson Rueda, Guadalupe Velázquez, Julio Viera, Fito Yanelli
Prensa y difusión: Haydée Marocchi

Agradecimientos:

Beatriz Alen, Beatriz Asurey, Ester Bravo, Mariano Cieza, Jorge Dubatti, Ignacio García, Joseba García, Manuel Lagos Gismero, Borja Ibaseta, Luis Molina, Carlos Pacheco, Teresa Pérez, Prat, Antonio Ripol, Mirta Romay, Emiliano Samar, Enrique Sapir, Elena Schaposnik, Benjamín Sevilla Herrán, Cristian Treves, Juano Villafaña, Andrea Widerker, Joaquín Zulueta, Asociación de Cronistas del Espectáculo, Equipos de trabajo de Celcit España. Centro Cultural de la Cooperación; Floreal Gorini. Centro Niemeyer de Avilés. Festival de Almagro. Festival de Olmedo. TEATRIX.

STAFF

AÑO XIV - #38 / DICIEMBRE 2020

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

DISEÑO DE TAPA

Jorge Barnes

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

FOTOGRAFÍAS

Mariano Cieza, Fernando Lendoiro,
Luz Sol, Santiago Doria<

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

FIGURINES

Maydé Arigós

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfetz

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA

ISSN - 2469 -0163





