

ACRONICA PRODUCCIONES
PRESENTA

LA COMEDIA BANCARROTA

DE CARLO GOLDONI ADAPTACIÓN ALVARO LIZARRONDO



DIRECCIÓN FABIO MANGOLINI



GUÍA PEDAGÓGICA

SUMARIO

1- EL ORIGEN DE LA OBRA

El autor: Carlo Goldoni	6
La Comedia del Arte	12
La época. ¿Qué estaba pasando?	14
La obra original	16

2-NUESTRA PROPUESTA

Ficha artístico-técnica y reparto	18
La obra actualizada	20
El director: Fabio Mangolini	22
Dramaturgo: Álvaro Lizarrondo	26
Las relaciones entre los personajes	28
Los actores	30
La temática	42

3- DETRÁS DEL TELÓN

Producción, Diseño de escenografía y Audiovisual: David Bernués	46
Máscaras: Amir Sharífpour	50
Iluminación: Xabier Lozano	52
Música: David G. Igarreta	54
Vestuario-Characterización: Beruta	56
Ayudante de dirección: Hugo Nieto	58

4- RECURSOS

Antes y después de ver la obra	60
Después de ver la obra	62

5- PARA SABER MÁS

Glosario	66
Bibliografía	68
Películas	68
Web	69

I. EL ORIGEN DE LA OBRA

EL AUTOR: CARLO GOLDONI

SU VIDA (1707-1793)



Fue un escritor y abogado veneciano. Está considerado el **padre del teatro moderno en Italia**. Nació el 25 de febrero de 1707. Su familia pasaba por dificultades económicas, tanto es así que cuando contaba cinco años su padre se mudó a Roma en busca de trabajo mientras él se quedaba en Venecia con su madre.

Cuando tenía 9 años hizo el primero de sus muchos viajes: se fue a Perugia a vivir con su padre y allí comenzó a estudiar en el

Colegio de los Jesuitas. Había algo que le llamaba más la atención que los estudios: el teatro. Tanto es así que a la edad de 14 años se unió a un grupo de teatro ambulante que viajaba en una barcaza, dejando temporalmente sus estudios.

Dos años después, y dado que era lo que su familia le pedía, empezó a estudiar leyes en Pavia. Sólo dos años después fue expulsado de la facultad por haber escrito una **sátira contra la nobleza de la ciudad**. Con lo que sabía de leyes de leyes trabajó entre 1728 y 1729 como ayudante de un juez en Chioggia, compaginando este trabajo con sus estudios de leyes en Módena y Padua, donde finalmente se licenció en 1731.

Durante un tiempo trabajó como abogado y seguramente su conocimiento del Derecho también le sirvió cuando su mudó a Milán y trabajó como ayudante del Embajador Veneciano en esa ciudad y cuando, de vuelta a Venecia, **fue nombrado Cónsul de Génova** en la ciudad de los canales.



Para entonces ya se había casado con Nicoletta Connio (en 1736) y había comenzado a estrenar sus obras con la compañía de Giuseppe Imer empresario que dirigía el teatro San Samuele de Venecia. **Sus obras empezaban a ser conocidas en Venecia** y otras ciudades a las que viajaba esta compañía, pero tuvo que exiliarse en Pisa debido a un entuerto económico en el que le había metido su hermano.

En el tiempo en que vivió en Pisa ganó reputación como abogado y tuvo bastante trabajo en los tribunales, pero mientras tanto seguía desarrollando su pasión por la escritura. A pesar de lo bien integrado que estaba en la vida social de la ciudad, no dejó de sentirse un extranjero. Por lo tanto, cuando en 1748 el empresario teatral Girolamo Medebach le pidió que comenzara a escribir obras para su compañía, Goldoni no se lo pensó dos veces y volvió a Venecia.

Medebach era director de una compañía de actores de gran talento y de un teatro en Venecia, el Sant'Angelo. **Las obras de Goldoni,**



interpretadas por esa compañía de teatro, se convirtieron en un éxito absoluto y le consagraron como el mejor dramaturgo del momento. También le trajeron amargas disputas públicas con sus rivales, especialmente Carlo Gozzi y el Abad Chiari, envidiosos de su éxito tras desterrar la Comedia del Arte de la escena.

En 1753 finalizó su contrato con Medebach, con quien hacía tiempo que tenía problemas por temas de derecho de autor en la impresión de sus obras y comenzó a escribir para el teatro de comedia más antiguo e importante de la ciudad, el San Luca. Allí se estrenaron durante diez años sus obras, unas sesenta, la mayoría de ellas con gran éxito. **Su fama se extendía** por otros estados cercanos como Parma, Milán o Roma y ya llegaba a Francia y España mientras seguía recibiendo ataques de sus críticos.



En 1761 recibió una propuesta que cambió su vida: escribir para la Comédie Italienne de Paris. Goldoni decidió aceptarla y **se mudó a Paris con su familia**, donde vivió el resto de su vida. Allí le pedían que escribiera comedias a la antigua, en un estilo del que él había renegado muchos años atrás. No era de su agrado, pero tuvo que hacerlo para poder ganarse la vida.

En 1765 el **rey Luis XV le contrató como tutor de italiano** de una de las infantas, por lo que se trasladó a vivir al Palacio de Versalles y desde entonces su vida estuvo muy marcada por la relación con la corona francesa. Organizó espectáculos para la Corte, escribió obras en francés y en 1783 comenzó a escribir sus Memorias, labor que le llevó cuatro años.

En 1787 **(con ochenta años) recibió una pensión** del rey francés por sus servicios a la corona pero en 1792, con la Revolución Francesa y la caída de la monarquía, se la quitaron.

Murió un año después en la pobreza, un día antes de que le devolvieran la pensión y mientras sus obras se seguían imprimiendo y representando por doquier.

En sus **Memorias** repasa toda su vida y gran parte de su obra. Mucho de lo que sabemos sobre Goldoni está contado en este libro, pero no todo lo que escribe coincide con lo que otras fuentes dicen que pasó. Es posible que maquillara los hechos, aunque es más probable que contara la historia según la recordaba (hay que tener en cuenta que tenía 76 años cuando empezó la redacción de hecho ocurridos en su juventud). Habrá que otorgarle el beneficio de la duda ya que el libro termina así **“*Toda la aplicación que he puesto en la construcción de mis Obras ha sido la de no falsear la naturaleza, y todo el cuidado que he empleado en mis Memorias ha sido el de no decir más que la verdad*”**. Sea como sea es la narración en primera persona de la azarosa y maravillosa vida de uno de los mayores creadores de teatro de la historia.

¿QUÉ ESCRIBIÓ? SU OBRA Y SU REFORMA TEATRAL

Según cuenta en sus Memorias, esbozó su primera obra cómica a la edad de ocho años, aunque parece que no fue hasta 1729 cuando escribió sus primeras obras



cortas, o intermedios, en los que también actuó en papeles pequeños. Eran *El buen padre* y *La cantante*, estrenadas por la compañía de Carlo Veronese en la ciudad de Feltre.

En 1734 comienza su relación con Imer y a partir de entonces comienza a trabajar en serio para el teatro, escribiendo en primer lugar tragicomedias y **comedias al estilo de la Comedia del Arte**.

De esta etapa son sus primeros éxitos: *Belisario*, *El cortesano veneciano*, *Las treinta y dos desgracias de Arlequín*, *Bancarotta* y algunas de las obras que le han dado más fama: *El servidor de dos amos*, *Los dos gemelos venecianos* y *La mujer de garbo*, donde ya dejaba ver el tipo de teatro que le iba a hacer pasar a la historia.

A Goldoni se le daba muy bien escribir comedia: tenía sentido del humor, ingenio, conocía los entresijos de la escena y el gusto del público. Además sabía escuchar el lenguaje de sus vecinos y trasladarlo al papel. Pero él quería algo más. Quería un teatro diferente al que se hacía entonces. Quería



una **reforma completa** para adecuarlo a la época en la que vivía para lo que **eliminó las máscaras de la Comedia del Arte** y **presentó en escena personajes con profundidad psicológica**, además de elevar la calidad literaria del texto y eliminar cierto tipo de humor soez.



Con este propósito lanza su famoso desafío en 1750, cuando promete escribir **dieciséis comedias** en un año en un estilo absolutamente nuevo. Ningún escritor hasta entonces había trabajado a ese ritmo, pero consiguió cumplir la apuesta aun a costa de que su salud salió resentida por la cantidad ingente de trabajo. Su primera obra fue ***El teatro cómico***, una obra metateatral (que tiene por argumento al propio teatro) en la que sienta las bases de lo que será el teatro realista italiano. Otras obras de ese año fueron *Las mujeres puntillosas*, *El café*, *Pamela*, *El adulador*, *El mentiroso*, *La familia del anticuario*, *El caballero del buen gusto* o *Los chismorreos de las mujeres*.

Después de aquella temporada 50-51 que marcó un antes y un después en la historia del teatro italiano, Goldoni siguió cosechando éxitos con obras como *La posadera*, *Ircana*, *Los desvaríos del veraneo*, *Los rústicos* y así hasta aproximadamente 175 obras que escribió a lo largo de su vida.

ADEMÁS...

Escribió aproximadamente **treinta libretos de ópera bufa**, un tipo de espectáculo cantado de tema cómico muy popular en la época. Trabajó con músicos como Niccolò Piccinni (*Los pajareros* o *Cecchina*) o Baldassare Galuppi (*La Arcadia en Brenta*, *El filósofo de campo* o *El mundo de la luna*). También adaptó el libreto de *Griselda* para que le pusiera música el gran Antonio Vivaldi.

LA COMEDIA DEL ARTE

LA COMEDIA DEL ARTE es un **tipo de teatro** que nació en Italia a mediados del siglo XVI y que posteriormente se extendió por toda Europa.

Dejó de ser popular a finales del siglo XVIII (en gran parte debido al empeño de Goldoni) y prácticamente desapareció en el siglo XIX.

IMPORTANCIA SOCIOLÓGICA:

- 1- Eran **compañías profesionales** ya que cobraban por su trabajo. Precisamente eso es lo que significa la expresión Commedia dell'Arte= teatro profesional.
- 2- Es el primer momento de la historia en que **actúan las mujeres**. Hasta entonces los papeles femeninos eran interpretados por hombres caracterizados.

Las obras no estaban escritas de principio a fin, sino que simplemente eran un esquema sobre el que los actores **improvisaban**, así que cada día la obra era diferente cada día.

A lo largo de su carrera un actor se especializaba en un personaje por lo que conocía gran cantidad de chistes y situaciones cómicas apropiadas para cada momento y las introducía dentro de la obra con libertad.

Los personajes son siempre los mismos en situaciones diferentes. Son **personajes tipo** muy característicos que el público reconocía nada más salir a escena por sus ropas o por sus **máscaras**¹.

¹ LA MÁSCARA: "Deforma adrede la fisonomía humana, dibuja una caricatura y refunde totalmente el rostro. [...]. Al ocultar el rostro, renunciamos voluntariamente a la expresión psicológica. [...] El cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera amplificada exagerando cada gesto: la teatralidad queda considerablemente reforzada." (Patrice Pavis. Diccionario del teatro).



Algunos de ellos:

Los jefes de familia **Pantalone** (izquierda), **Dotto-re o Capitano** (derecha). Suelen ser los padres ya que son el centro económico. De ellos depende el matrimonio de sus hijos y la disciplina de los criados.



Los criados **Arlequín** (derecha), **Brighella**, **Polichinela**, (izquierda), **Colombina**, etc. Usan su ingenio para paliar el hambre y siempre están en medio de alguna intriga.

Los enamorados **Isabella**, **Fabio**, **Leandro**, etc. Sólo les importa amar y ser amados. No usan máscara ya que en teoría son personajes serios.

[Imágenes de figurines de la Comedia del Arte según Maurice Sand]



SABÍAS QUE... actualmente se ha recuperado el estilo y la forma de trabajo de la Comedia del Arte como ejemplo del intérprete integral ya que aún el trabajo físico, de caracterización vocal y de canto, además de entrenar la agilidad, la velocidad de reacción y el trabajo en grupo?

LA ÉPOCA. ¿QUÉ ESTABA PASANDO?

¿Qué está pasando en **Francia**? Es el momento álgido de la Ilustración: En **1751** se publica en París la primera edición de **La Enciclopedia**, en la que se reúne todo el saber científico de la época.

Es una época en la que Rousseau, Voltaire o Montesquieu tratan de construir un mundo mejor iluminando con conocimiento a sus contemporáneos.

Por eso también se le llama al s.XVIII el **Siglo de Las Luce**



Los reinos de Sicilia y Nápoles estaban dependían de la **Corona Española**. Desde el año 1734 a 1759 fue Rey de Sicilia Carlos V de Borbón, que ese año pasó a reinar en España con el nombre de **Carlos III** a la muerte de su padre Felipe V. Fue el rey que promovió la excavación de las ruinas de **Pompeya** tras su descubrimiento en 1748. Con la llegada de su Corte a Madrid el gusto por Goldoni también llegó a Madrid

Italia no existía como país sino que era un conjunto de pequeños estados. En el norte convivían **repúblicas** como las de Venecia, Génova, Pisa con **ducados** como el de Milán, Módena o Toscana.

Goldoni **viajó mucho** durante su juventud y el resto de su vida, impregnándose de gran cantidad de vivencias que luego le sirvieron en sus comedias

ADEMÁS...

Turquía: En 1718 se firma el Tratado de Passarowitz entre Austria, Venecia y el Imperio Otomano que fija las fronteras entre esos países y termina con siglos de guerras.

Alemania: En 1763 se firma la Paz de Hübortusburgo entre que pone fin a la Guerra de los Siete Años y convierte a Prusia en la gran potencia del centro de Europa.

Reino Unido: En 1776 se publica La riqueza de las naciones de Adam Smith, considerado primer libro moderno de economía, que sienta las bases del capitalismo

EE.UU: El 4 de julio de 1776 se aprueba la declaración de independencia de las colonias americanas de Gran Bretaña.

LA OBRA ORIGINAL

LA *BANCAROTTA O IL MERCANTE FALLITO* fue estrenada en el carnaval de 1741 en el Teatro San Samuele de Venecia.

Goldoni se basó para escribir esta obra en el *Pantalone mercante fallito* (según él, una obra malísima) que el autor veneciano Tommaso Mondini había escrito en 1693 donde un mercader arruinado cantaba sus penas en la canción con ayuda de una guitarra.

En la versión de 1741, Goldoni **escribió el canovaccio y parte de las escenas**, pero no todas, ya que otras fueron improvisadas por los actores de la compañía de Giuseppe Imer siguiendo la tradición de la Comedia del Arte. Como Goldoni cuenta en sus Memorias *“Había en esta Obra muchas más escenas escritas que en las dos precedentes. Me aproximaba, lentamente, hacia la libertad de escribir mis Obras por completo y, a pesar de las máscaras que me molestaban, no tardé en conseguirlo”*.

Goldoni admite en sus Memorias que en su oficio de abogado había visto comerciantes que quebraban de mala fe abusando de la confianza de la gente, perdiendo a su familia, robando, traicionando y perjudicando al comercio. Achaca este comportamiento a la ambición, al desenfreno y a la mala conducta **y se propone enmendar la conducta de sus contemporáneos** poniéndoles en ridículo sobre la escena.



Para ello no se limita en su obra *“únicamente a los Quebrados; sino que hice conocer al mismo tiempo a aquellos que contribuyen igualmente al perjuicio, y me extendí hasta las gentes de leyes, que echando tierra a los ojos de los acreedores, dan tiempo a los quebrados fraudulentos de volver sus quiebras más lucrativas y seguras.”*

Su intención era llamar la atención sobre un problema moral y corregir ciertas actitudes, pero debió irritar a los empresarios de la ciudad ya que aunque *“los negociantes a los que hubiera debido temer fueron los primeros en mostrar su satisfacción, unos de buena fe, otros por política”* también nos cuenta que tiempo después *“Algunos negociantes que me guardaban rencor a causa de mi obra del quebrado no cesaron sin embargo de molestarme”*.

Según parece fue un gran éxito aquella temporada de carnaval en el que sin duda tuvo mucho que ver Golinetti, el actor que interpretaba a Pantalone en esa compañía y **Antonio Sacchi**, uno de los más grandes intérpretes de la historia de la Comedia del Arte y creador del personaje de Truffaldino, que Goldoni incorporó en sus obras y para quien escribió muchas de sus primeras comedias de éxito como *El servidor de dos amos*.



Sólo años después de su estreno, **entre 1755 y 1758, la escribió de nuevo** para incluirla en una edición que se imprimió en Florencia de cincuenta y cuatro de sus comedias. Fue su oportunidad de *“despojarla de todo aquello que en los pasados tiempos oscuros era todavía tolerado y ahora, gracias a Dios, se ha alejado de la escena”* como confiesa en la introducción al texto original.

SABÍAS QUE...

Otra de las características de la Comedia del Arte es que algunos personajes no hablaban en la misma lengua que el resto sino en el dialecto de su lugar de origen. En este caso, por ejemplo, Pantalone habla en el original en dialecto **veneciano**.

2. NUESTRA PROPUESTA

FICHA ARTÍSTICO-TÉCNICA Y REPARTO

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

Fabio Mangolini (Dirección)

Álvaro Lizarrondo (Adaptación)

Hugo Nieto (Ayudante de dirección)

David G. Igarreta (Composición musical)

Amir Sharifpour (Escultor de máscaras)

Beruta (Vestuario)

Sandra Arróniz (Ayte. de vestuario)

Xabier Lozano (Iluminación)

Edi Naudó (Diseño y realización de escenografía)

Daniel Bernués (Realización de escenografía)

Mikel Bernués (Ayudante de producción)

David Bernués (Producción, Audiovisual y Diseño de escenografía)

Una producción de **ACRÓNICA PRODUCCIONES**

REPARTO

(Por orden de intervención)

Txema de Martín

(Silvio Beltrán de la Serna y Gómez Acebuche / Notario Bernardo Capdevilla)

Naiara Carmona

(Bartolo / Esmeralda Lucientes / Victoria Capdevilla / Botones del Hotel Palace)

Ion Iraizoz

(Dionisio Ruiz / Mariano Molero)

Txus Pellicer

(Recepcionista del Hotel Palace / Leandro Pantaleón / Graciosa Expósito)

Dani Llull

(Ramón Pantaleón)

Andrea Soto

(Aurelia Pantaleón / Clarisa Claramonti)



LA OBRA ACTUALIZADA

SINÓPSIS

La obra nos presenta a un **negligente empresario peletero**, Ramón Pantaleón, que ha arruinado su negocio derrochando en el juego y en otras prácticas no muy legales.

Su amigo de toda la vida (y futuro consuegro), el notario Bernardo Capdevilla, interviene en su ayuda con un **plan financiero** gracias al que puede reabrir su negocio, a costa de dejar a sus acreedores sin cobrar.

Pero la prosperidad no dura mucho y **Pantaleón se vuelve a arruinar** de manera vertiginosa, derrochando sin control, timado por su amante y robado por los que le rodean.

Dada la gravedad de la situación, Capdevilla se ve obligado a elaborar una **oscura estrategia** para retirar a Pantaleón y que el negocio pase a manos de su futuro yerno y su hija Victoria...

EL ESPACIO

La obra original estaba compuesta por tres actos. Nosotros la hemos dividido en seis secuencias atendiendo a los **seis espacios en que se desarrolla la acción**.

- Los personajes en el original tenían **otros nombres**, p.ej: Ramón Pantaleón era Pantalone d'Bisognosi, Dionisio era Truffaldino, Bartolo era Brighella y el Notario Bernardo Capdevilla era el Dottore Lombardi.
- Sus **oficios también han cambiado**: Pantaleón comerciaba con telas en lugar de con pieles, Esmeralda era la dama de compañía de Victoria en lugar de la secretaria de Capdevilla y Clarisa Claramonti era cantante en lugar de comisionista.

Las primeras escenas de la obra antes se desarrollaban en una plaza, son las que ahora suceden en el Hotel Palace. Hay escenas que antes se desarrollaban en la casa de Pantaleón y ahora suceden también en el Hotel Palace. La última secuencia que antes se dividía entre la sala de fiestas y casa de Pantaleón ahora sucede íntegra en la discoteca. Ha perdido protagonismo un espacio privado como es casa de Pantaleón y lo ha ganado uno público y de encuentro: el hotel.

CONTANDO PALABRAS

La obra de Goldoni tiene 19.917 palabras en la traducción al castellano. Nuestra versión tiene 14.682 (más de una cuarta parte menos). A cambio le hemos añadido tres canciones que no estaban en la obra de Goldoni.

EL TIEMPO

La obra comienza una mañana y termina a la tarde del día siguiente, habiendo elipsis temporales entre secuencias.

Este podría ser un esquema de la estructura espacio-temporal de la obra:

	Espacio	Tiempo	Personajes
Sec. 1	Pórtico y Recepción de Hotel Palace	Un día por la mañana	Bartolo, Conde, Dionisio, Recepcionista, Esmeralda, Notario, Leandro y Victoria
Sec. 2	Casa de Pantaleón	Esa misma tarde	Pantaleón, Aurelia y Notario
Sec. 3	Tienda de Pantaleón	Mañana del día siguiente	Dionisio, Leandro, Conde, Pantaleón, Botones, Aurelia
Sec. 4	Suite 604 del Hotel Palace	Poco después de secuencia 3	Bartolo, Clarisa, Pantaleón y Botones
Sec. 5	Recepción del Hotel Palace	Inmediatamente posterior a secuencia 4	Victoria, Notario, Mariano, Aurelia, Pantaleón, Esmeralda, Leandro y Notario
Sec. 6	Sala de fiestas	Noche del segundo día	Todos

EL DIRECTOR: FABIO MANGOLINI



Nacido en Roma en 1964, es licenciado en Filosofía por la Universidad de Bolonia y ha sido actor, director de escena, pedagogo, investigador y, en los últimos años, gestor cultural. Estudió teatro en París con el célebre mimo Marcel Marceau. Ha sido actor de Comedia del Arte interpretando a Arlecchino en la compañía Les Scalzacani. Recibió clases en Japón de arte Kyogen. Durante muchos años ha recorrido prestigiosas escuelas y academias de varios países enseñando interpretación, Comedia del Arte y

técnicas corporales. Vivió en Madrid entre 2004 y 2009 mientras impartía clase en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

Háblanos de Bancarrota.

Ya en la primera lectura tuve la impresión de encontrarme con una pequeña joya. Hacía tiempo que quería enfrentarme otra vez con un texto de Goldoni pero sin tocar lo conocido, lo ya visto. Bancarrota o el mercader quebrado era, ya desde el título, algo interesante para este momento. Además era una de las obras menos conocidas de Goldoni hasta el punto de ser inédito en España ya que nunca se había traducido ni montado. Me interesaba como reto ya que tiene un contenido increíblemente actual que nos daba una oportunidad de jugar y actualizar la Comedia del Arte en clave contemporánea. Era un desafío enfrentarse con una realidad tan cruda como la que vivimos pero con la ligereza de la comedia.

¿Cuál es la base de tu propuesta?

Lo que me gusta en el teatro es que nada, pero nada en absoluto, puede ser gratuito. La composición de los signos que vamos componiendo y que, reunidos, dan uno o más sentidos a la obra teatral no pueden depender del puro entretenimiento. Por lo tanto decidí posicionar la obra en el marco de un mundo decadente

pero sin dar una connotación temporal precisa. Es un tiempo “acrónico” aunque tenga ciertas reminiscencias: puede recordarnos a épocas de entreguerras o transiciones... Épocas en que se vive la cercanía de un abismo sin ninguna certidumbre sobre el futuro que se acerca. Me inspiró en un primer momento la época de la República de Weimar, la Alemania que siguió a la Primera Guerra Mundial, con obras de grandes pintores como Grosz, Otto Dix o Max Beckmann. Estos visionarios veían en su entorno una clase burguesa hipócrita que bailaba mientras el barco se hundía. Por lo tanto la propuesta surge de la imagen de un mundo en decadencia que es incapaz de ver lo esencial mientras se refugia en lo superficial y en lo superfluo.

¿Fue difícil hacer el reparto?

La elección del reparto siempre es muy delicada. Equivocarse significa pasar mucho tiempo para intentar solucionar equilibrios de energías en el interior de la obra. Hay que dedicarle muchísima atención, evaluando las características de los actores para que encajen en un personaje e imaginando al mismo tiempo las estrategias para alumbrar su futuro trabajo a lo largo de los ensayos. En nuestro caso no fue muy difícil ya que conocía a casi todos los actores por haber trabajado antes con ellos.

Háblanos de los personajes.

Excesivos, grotescos, extremos... por eso son universales. Como público, sentado frente a la escena, te ríes de ellos. Sólo después reconoces en ellos algo que llevas tú también al ser parte de esta sociedad y entonces, al salir del teatro, reflexionas sobre la tragedia humana de cada uno de estos personajes donde nadie se salva. Y la risa se hace de pronto muy amarga.

¿En qué consiste el trabajo del director?

El director es un espectador profesional. No es una definición mía, sino de Jerzy Grotowski. Para mí un director es como un arquitecto, alguien capaz de una visión global y al mismo tiempo muy particular de una obra de teatro. El director

debe tener una idea muy clara de por dónde van los tiros, y eso supone tener una visión estética, una razón ética y un pensamiento artístico.

¿Qué es necesario para ser director?

Cada uno tiene un punto de partida. Por ejemplo yo antes de ser director soy actor y creo sinceramente que el actor es el nudo central de una obra dramática. El trabajo de director consiste en poner las condiciones para que haya un encuentro entre uno o más actores y una asamblea de participantes que convencionalmente llamamos público. Así que es fundamental primero tener una visión clara para transmitir esa visión al equipo artístico que va a producir la obra. En este sentido el director es el coordinador de un grupo de trabajo. Hay que saber hablar con cada uno de los actores así como con cada miembro del equipo y tienes que ser un poco psicólogo. Por lo tanto hay que conocer a cada colaborador para crear un lenguaje común.

¿Qué sentido tienen las máscaras en tu propuesta?

Exactamente la que tenían a la época de Goldoni o, por lo menos hasta la época en la que Goldoni escribió Bancarrota: ofrecer al público aquel desfasaje del que acabo de hablar. En Don Ramón Pantaleón, por ejemplo, tengo que reconocer a todos los mercaderes quebrados, corruptos o corruptores, y no solo a un Ruiz Mateos o un Jesús Gil. Y si soy muy honesto, aunque sea mucho pedir, puedo reconocer también mis propios comportamientos. Esa es la función de la máscara, su capacidad grotesca de desvelar. Por otra parte, la máscara ofrece la gran oportunidad de un tipo de juego, de un estilo teatral, no realista, no psicológico, donde el gesto, la voz y la palabra tienen que llegar a su extremo. ¡Es una gran oportunidad para un actor! También hay un guiño, pero nada más que un guiño, a la tradición de la Comedia del Arte donde ciertos personajes llevaban máscara.

¿De qué color es la obra?

Es de color lavado, que era vivo, agudo y ahora tendente al descolorido. Es un color de decadencia con picos de color ardiente, desesperados. En el fondo se

habla de una enorme equivocación sobre lo que querríamos ser y no somos. La escenografía en blanco y negro de papel de diario pegado a un muro y que se deshace, los colores pastel de todos... El único que tiene una camisa roja es Don Ramón, como un diablo, vive de fuego y bajo las cenizas intenta salir constantemente.

Trabajaste en la traducción con Álvaro Lizarrondo. ¿Cómo se hace una traducción a medias?

En un primer momento, desde mi casa en Italia, hice un primer borrador en el que llevaba al castellano el original. Un trabajo extremadamente enriquecedor ya que había que trasladar a otro idioma no sólo las finezas de Goldoni sino también los idiolectos: los personajes se relacionan de manera diferente con cada uno de los demás personajes, así que no se encuentra sólo un lenguaje en cada personaje sino múltiples versiones. Por otra parte estaban los dialectos localistas de Pantaleón, Arlecchino y Bartolo. El trabajo con Álvaro fue medir cada palabra traducida para encontrar su exacto correspondiente en castellano y construir idiolectos específicos. Ha habido que cincelar cada palabra para llegar a esa traducción a partir de la que se ha creado la dramaturgia definitiva.

¿Qué referencias has usado para trabajar con los actores?

Con Dani, el actor que interpreta Don Ramón Pantaleón, he pasado noches enteras mirando películas de Luis De Funes, con Andrea mirando telenovelas mejicanas... Más que recursos para el trabajo de actor ha sido un trabajo de búsqueda de códigos y referencias en los que el público podía encontrarse llevando al extremo de lo grotesco situaciones a las que de una forma o de otra estamos acostumbrados. Es todo un trabajo previo y fascinante en el que se buscan conexiones con la contemporaneidad. Es la grandeza de trabajar con un clásico.

DRAMATURGO: ÁLVARO LIZARRONDO

Tu labor en este proceso ha sido...

En primer lugar traducir la obra junto a Fabio Mangolini y después trabajar en la adaptación, un proceso que duró desde antes de los ensayos hasta el día del estreno.

Y lo que más te interesaba de la obra Bancarrota era...

Lo que nos ha llevado a todos a trabajar en ella es haber encontrado una sátira de Goldoni que toca de lleno y temas como el mal uso del crédito, el derroche, el robo y la mentira. Además no se había hecho nunca en España y eso era un valor añadido.

¿Dónde y cuándo está situada tu adaptación?

La hemos llevado a los años ochenta del siglo XX, a una ciudad de tamaño medio de España que no se nombra.

¿Por qué esa época en concreto?

Porque era una época en la que se acababa de salir de una dictadura y se estaba configurando la sociedad tal y como nos ha llegado. Esa es la España de Pantaleón, la del pelotazo. Era una época de oportunidades maravillosas para los que tenían muchas ganas de medrar y no tenían escrúpulos.

¿Cuál es la clave de la obra, según tú?

Que el dinero nos deshumaniza.

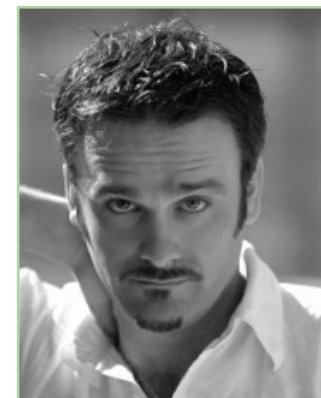
¿Cuándo diste por cerrado el texto?

A día de hoy todavía no lo he dado por cerrado. Se han introducido cambios en la estructura hasta el último momento. Por otra parte, un texto de Comedia del Arte nunca llega a estar cerrado, ya que los propios actores van a introducir alteraciones dependiendo dónde se realice la representación.

¿Cómo son los personajes?

Son peligrosos. Todos parecen muy entrañables y blanditos, pero en verdad tie-

nen colmillos, garras, y van a despedazar al que tienen enfrente antes de que éste se dé cuenta.



¿En qué ha consistido tu adaptación?

En primer lugar me preocupé de re-contextualizarla, es decir, de colocar a los personajes en un entorno contemporáneo y cercano al espectador.

Por otra parte trabajé en potenciar el protagonismo de los temas que nos interesaba destacar como son los resultados de malas prácticas económicas, el deseo de un enriquecimiento rápido a toda costa, los sobornos y la corrupción...

También dediqué mucho esfuerzo a actualizar la comicidad de la obra, ya que lo cómico es algo que enseguida pierde eficiencia. La comedia necesita actualidad para conectar con el público.

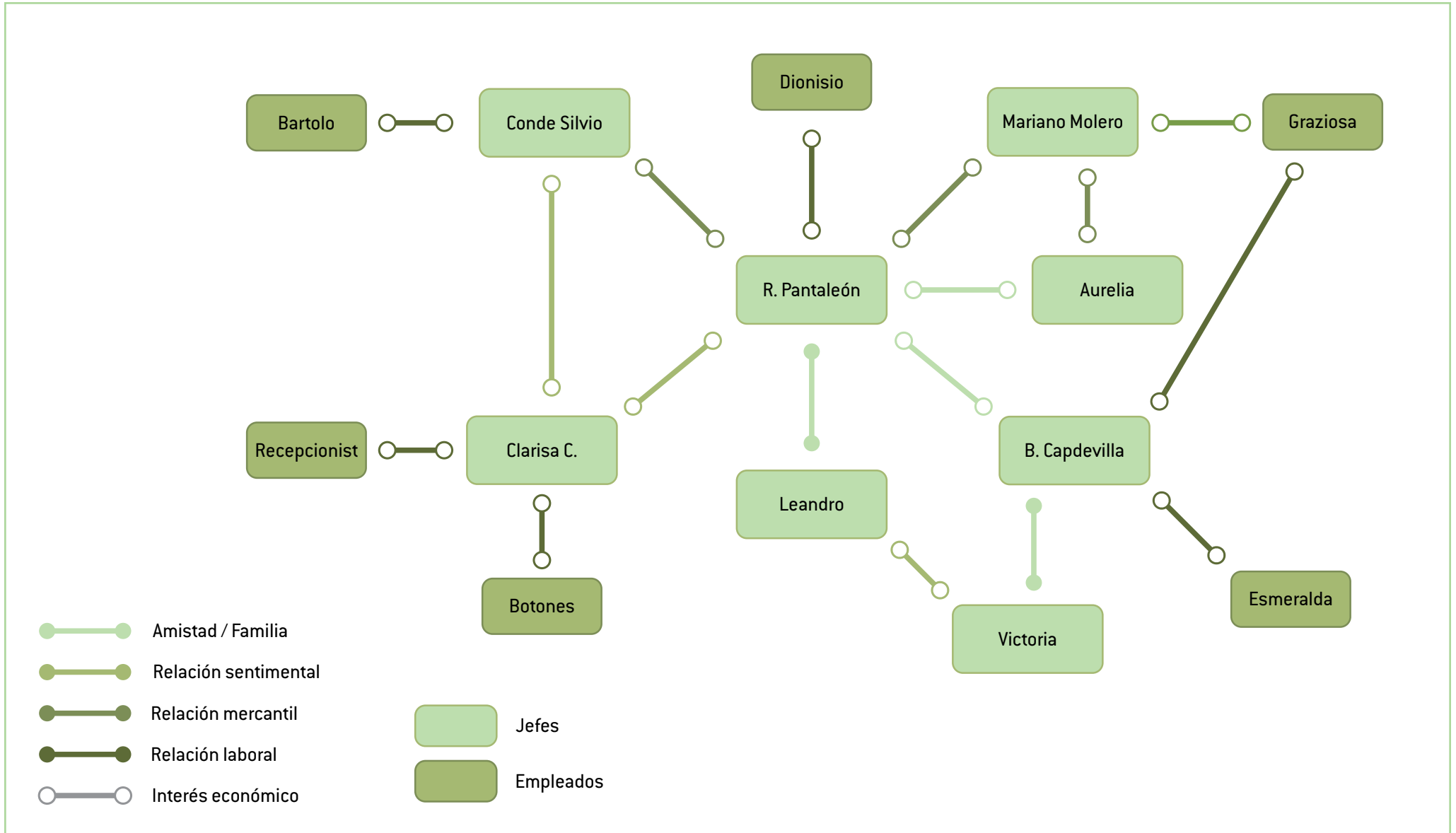
Evidentemente al trabajar sobre una obra de Goldoni el trabajo en este sentido era más fácil y es algo que también he tratado: respetar la obra de Goldoni para que en el fondo fuera la misma y que el espectador sintiera que estaba viendo una obra de Goldoni sin darse cuenta de que se escribió hace dos siglos y medio.

¿Trabajaste en la traducción con Fabio, cómo se hace una traducción a medias?

Nosotros hicimos parte del trabajo a través de Internet y parte sentados uno frente al otro aprovechando un par de escapadas vez que hizo a Madrid. Fabio hacía una primera traducción aproximada de cada frase y yo le ayudaba concretando la palabra adecuada o la estructura de la frase equivalente al original italiano. En la traducción hemos intentado ser muy fieles al original, muy literales. Ha sido un proceso muy largo y laborioso pero tremendamente enriquecedor y muy bello.

LAS RELACIONES ENTRE LOS PERSONAJES

[Predominio del interés económico]



LOS ACTORES

TXEMA DE MARTÍN



¿A quién interpretas?

Al notario Bernardo Capdevilla, padre de Victoria y amigo íntimo desde la infancia de Ramón Pantaleón y a Silvio Beltrán de la Serna Gómez de Acebuche “Conde de Río Tinto”.

¿Cómo has trabajado para diferenciarlos?

Desde el exterior hacia el interior. Asigne un animal a cada personaje. El conde es un personaje aéreo, flotante... por tanto le correspondía un “pájaro”, nunca mejor dicho. Me inspiré en el pavo real y en el flamenco; el notario es más terrenal, pero también es ligero, sigiloso, sibilino... por tanto trabajé con él la cobra.

Dinos algo del Conde Silvio.

Silvio es un ególatra que representa esa parte de la sociedad, en la que el estatus y la apariencia está por encima de todo.

¿De qué habla la obra, según tú?

La obra habla del dinero, el motor del mundo, y de como la mayoría de los seres humanos muestran su lado más vil y sucio, cuando él está de por medio.

Pese a que mucha gente piense lo contrario, el hecho teatral es un proceso muy complejo: involucra a personas de diferentes ramas artísticas, con diferentes visiones, pero un objetivo común. La figura del director es realmente importante, puesto que tiene que conseguir aunar y materializar todas esas visiones en una sola.



¿Cómo fue para ti el trabajo con la máscara?

Difícil. Con el notario comencé trabajando con una máscara de dottore, cuando llego la máscara real a pocos días del estreno, fue difícil adaptarse. Silvio no lleva máscara pero comencé ensayando con una. Cuando llego el momento de quitármela, me sentía extraño, desnudo.

¿Cómo es el ritmo en esta obra?

Frenético. Los actores solemos tomarnos tiempos para transitar las emociones, pero en esta obra esos tiempos no existen y todo tiene que estar muy integrado.

Háblanos de cómo llegaste a ser actor.

Comencé en el taller de teatro del instituto. Cuando decidí que quería estudiar teatro, en casa no sentó muy bien la noticia, así que decidí viajar por Centro América. A la vuelta, totalmente decidido, me inscribí en la escuela navarra de teatro.

NAIARA CARMONA



Eres la actriz que más personajes tienes...

Sí, son cuatro: Bartolo y un botones son trabajadores y pertenecen al arquetipo del criado de la Comedia. Esmeralda es la típica secretaria “sabelotodo”. Y por último está Victoria, la hija del notario, que es una chica consentida y con pocas luces.

Háblanos un poco de ellos:

Bartolo se siente cansado y algo deprimido. Cree que el mundo es injusto, pero no por ello pierde la esperanza así que predica con el ejemplo y jamás abandona su tarea. Esmeralda es astuta y muy inteligente, servicial y altruista, pero también tiene un punto de soberbia. Victoria es egoísta y caprichosa,

solo le interesan los bienes materiales; antepone sus intereses económicos a las relaciones personales. El botones, por último, es muy simple. Es muy iluso y cariñoso, por lo que empatiza mucho con el público.

¿Cuál ha sido tu mayor dificultad como actriz durante el proceso?

La utilización de la máscara ha sido la gran dificultad. Conocer el código que requiere una máscara e integrarlo ha sido un reto.

La obra habla de los comportamientos mezquinos que el ser humano puede llegar a tener cuando el poder y el dinero se cruzan en su camino.

¿Desde cuándo te dedicas al teatro?

Comencé en el instituto, en el taller de teatro. Me fue picando el gusanillo y decidí formarme como actriz. Entonces lo vi claro, quería dedicarme al teatro.

Una cosa buena y una mala de trabajar en el teatro:

Una cosa buena... que desde un escenario se pueden comunicar muchas cosas que de otra manera es prácticamente imposible, es un espacio libre para la comunicación. La mala es olvidar ese poder, que es el comunicación. Olvidar el mensaje, y que el hecho teatral se convierte en un ejercicio de vanidad. Eso lo detesto.

¿Qué es ser actriz?

Para mí ser actriz significa tener la capacidad de poner voz, cuerpo y pensamiento a personajes que no existen en la realidad, pero que gracias a la representación podemos hacer reales por momentos con el fin de entendernos mejor a nosotros mismos y el mundo en el que vivimos.



ION IRAIZOZ

**Háblanos de Dionisio y de Mariano Molero.**

Los dos son unos supervivientes pero aparte de eso tienen muy poco ver. A Dionisio lo explotan y maltratan, en cambio Molero es un usurero que se aprovecha de las debilidades de los poderosos.

¿Cuál de ellos te resultó más fácil?

Mariano Molero me resultó más sencillo porque ya había trabajado personajes de este tipo, supongo que me resultaba más cercano.

Te ha tocado interpretar dos joyitas

La verdad es que sí. Molero es un canalla, un estafador sin muchos escrúpulos capaz de todo por hacer negocios. Dionisio tiene mucha vitalidad, se busca la vida pero siempre acaba recibiendo palos. Aun así, él siempre se levanta. Para mí es una mezcla entre el arlequín de la comedia del Arte y el Lazarillo de Tormes.

**¿Crees que ellos se consideran a sí mismos delincuentes?**

Es difícil decirlo. Dionisio lo es, porque roba a Pantaleón, pero Molero actúa dentro de los márgenes de la ley, posiblemente porque ésta sea un tanto difusa en algunos asuntos. De todas maneras es seguro que los dos defienden sus actos porque creen es lo que deben hacer para salir adelante. Roban, sí, también engañan, pero ellos dicen que es por necesidad.

¿Lo más difícil del proceso?

El trabajo con la máscara de Comedia del Arte. Nunca había trabajado con ellas y fue realmente difícil. Me costó encontrar las claves y empezar a sentirme cómodo detrás de la máscara, era una sensación bastante extraña.

Un actor es una persona que juega a ser otras personas, con esfuerzo y mucha imaginación.

Háblanos de cómo llegaste a ser actor.

Empecé con 16 años, pero entonces no tenía idea de nada. Con 23 me fui a Madrid a estudiar interpretación y ahí fue cuando empecé a descubrir este oficio.

Lo bueno y lo malo de trabajar en el teatro.

Lo bueno la cantidad de experiencias personales que te aporta y lo malo la precariedad de esta profesión.



TXUS PELLICER



Yo interpreto...

A tres personajes: un recepcionista del Hotel Palace, a Leandro y a Graziosa.

¿Y quién es cada uno?

El recepcionista es un personaje que aparece sólo al principio, creo que es el que menos intervenciones tiene en la obra. Da claves sobre la trama que se va a desarrollar después y apunta la el carácter de otros personajes. Leandro es el

hijo de Ramón Pantaleón, un chico de buena familia que ve cómo se le escapa el patrimonio familiar y tiene que buscar la manera de arreglarlo para no perder el amor de su novia. Por último Graciosa es un personaje enigmático al que conocemos al final de la obra. En apariencia es una dama cubana que llega para asistir a la fiesta final pero lleva tras ella una pequeña sorpresa...

¿Tienen algo en comun tus personajes?

Yo creo que no tienen absolutamente nada en comun. El recepcionista intenta pasar el día a día, sobrevivir en un oficio rutinario. Leandro tiene la apremiante necesidad de vivir conforme a su ideal y Graciosa tiene unas aspiraciones diferentes de las que no puedo hablar. Tal vez sea el dinero lo único que les iguala.

Es impresionante durante la representación el ritmo que hay detrás del escenario **con los cambios de personaje. Nos ayudamos entre todos** y cuando hay un cambio rápido, mientras la actriz se está poniendo el vestido, un compañero le ayuda con los zapatos y otro le pone una peluca para poder estar segundos después en escena. Ahí se respira un gran compañerismo, además de ser otro espectáculo.

¿De qué manera has trabajado para llegar a ellos?

En primer lugar buscando las características que les diferencian y les distinguen. Leandro por ejemplo es un ser ligero y frágil, por lo que pensé en que se parecía a un ser volátil como una mariposa, aunque por indicación del director deseché esa imagen por tratarse de un animal invertebrado y trabajé con el como si fuera un gorrión. El recepcionista, por ejemplo, es un roedor pesado.

¿Qué tal te desenvuelves con la comedia?

Yo vengo de otro tipo de teatro más poético, y en cierto sentido más dramático. Hasta ahora había trabajado en otro código mientras que esto es pura comedia y he tenido que rescatar dinámicas con las que había trabajado en las escuelas en las que estudié. Hemos tenido la oportunidad y la obligación de jugar mucho y eso ha sido una gozada.



DANIEL LLULL

**Interpretas al protagonista...**

Sí, a Don Ramón Pantaleón.

¿Qué referencias has usado para llegar a él?

En primer lugar el Pantalón de la Comedia del Arte antigua. Los ratones me han servido para encontrar cosas del movimiento y ritmo interno de Ramón Pantaleón. Por último una serie de personajes me han dado detalles: Louis de Funes, Jesús Gil, José María Ruiz Mateos, etc...

¿Por qué se arruina Pantaleón una y otra vez?

Es un personaje incapaz de ver la realidad de su situación ya que está cegado por el modo de vida que le proporciona el dinero. Eso le convierte en una marioneta frente a los poderosos.

¿Y cuál es su excusa?

Él nunca tiene la culpa de su situación. Es una víctima de todos los demás, que intentan robarle.

¿De qué habla la obra, según tú?

Bancarrotta habla del significado que tiene el dinero para las personas según su lugar en la sociedad y lo que estas personas son capaces de hacer para conseguirlo o conservarlo.

Una de las cosas más bonitas del trabajo en el teatro y, concretamente de este proyecto, es el trabajo en equipo. Cada uno de los miembros del equipo es una pieza clave y fundamental sin la cual no habría podido realizarse. **Cada detalle es necesario para transmitir la historia que se quiere contar, desde lo que el público ve hasta lo que no ve.** Detrás de una hora y media de representación, hay un montón de profesionales que han contribuido con su trabajo a que todo salga bien.

**¿En qué ha sido diferente este proceso de otros?**

Lo más difícil ha sido adaptar al viejo personaje de la comedia del arte a esta adaptación más moderna, encontrar todos sus matices y su mirada hacia cada uno de los demás personajes con los que se relaciona.

¿Qué es ser actor?

El actor es un espejo que deforma la realidad para que el público pueda verla desde otro punto de vista y cambiarla si no le gusta. Ser actor es ser un transmisor de emociones.

ANDREA SOTO



¿Quiénes son tus personajes?

Aurelia, mujer de Ramón Pantaleón, de unos cincuenta años, vive por y para su estatus de mujer de la jet-set. Y Clarisa Claramonti, amante de Pantaleón, de unos 30 años, manipuladora y dependiente de hombres ricos a los que explota a su gusto.

¿Cómo has trabajado para llegar a ellas?

Aurelia tiene más edad que yo, así que he usado un registro de voz más grave y afectado y la composición física de una mujer de esa edad. Clarisa es más rápida y eléctrica. Es como un felino en celo.

¿Qué quiere conseguir Clarisa?

Su objetivo más directo es sacar el máximo dinero posible a sus dos amantes del momento, el Conde Silvio y Pantaleón.

¿Y Aurelia?

Quiere seguir manteniendo su posición social. Si le interesa que el negocio de su marido funcione es para poder seguir asistiendo a galas benéficas y mercadillos solidarios con sus vestidos y sus joyas.

En la Comedia del Arte las mujeres no llevaban máscara. Por eso mis personajes van con la cara descubierta. Aún así **Fabio nos pidió a todos que trabajásemos como si lleváramos máscara**, para llegar al nivel de energía que la comedia requiere.

¿Cómo ha sido este proceso de creación?

Siempre es diferente. En este caso lo más característico fue que tuvimos que ir a Pamplona para ensayar en Artica y en el Gayarre, cuando la mayoría de nosotros vive en Madrid. Estar fuera de tu medio habitual hace que dediques todo tu tiempo a ensayar y pensar en la obra, con lo que rindes más.

¿Habías trabajado alguna vez este tipo de teatro?

Hice un curso de Comedia del Arte con Fabio en la RESAD, pero nada más. Mi especialidad es el teatro de texto, el verso y el canto, lo cual no impide que puedas interpretar obras que requieren un código más gestual.



LA TEMÁTICA

LA SÁTIRA

Es una creación cuyo objetivo es criticar usando el ridículo. La sátira pone en evidencia los vicios y defectos individuales o colectivos con la intención de que seamos conscientes de ellos y de esta manera los podamos subsanar. El objetivo de la sátira, por tanto, es una mejora de la sociedad.

Suele utilizar otros recursos como: la ironía, del griego 'eironeía' significa disimulo o ignorancia fingida y es la figura mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice; el sarcasmo es una tipo de ironía hiriente con la que se ofende; la parodia, que es una imitación burlesca de algo serio; la exageración.

Hay multitud de obras satíricas a lo largo de la historia, pero destacamos: En literatura: Las nubes de Aristófanes; Los viajes de Gulliver de Jonathan Swift; El Quijote de Miguel de Cervantes. En cine: El gran dictador de Charles Chaplin; ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú de Stanley Kubrick; ¡Bienvenido, Mr. Marshall! de Berlanga. En comic: Asterix, de Uderzo y Goscin; Las caricaturas que se publican en la mayoría de los periódicos.

Un artículo muy interesante sobre la sátira:

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421260399_642738.html



BANCARROTA O QUIEBRA

Es el estado de ruina económica en que una persona, empresa o institución se declara incapaz de hacer frente a los pagos que tiene pendientes ya que no dispone de recursos suficientes para ello. En ese momento el quebrado cesa su actividad económica declarándose insolvente tras lo que un juez



EL CRÉDITO

La primera definición que nos da la de la palabra crédito es: “Canequivalente, que alguien debe a que el acreedor tiene derecho de es una palabra polisémica, que y otra de las definiciones de la da la RAE es: “Opinión que goza puntualmente los compromisos



la Real Academia Española de dinero, o cosa una persona o entidad, y exigir y cobrar.” Crédito tiene varios significados, misma palabra que nos alguien de que cumplirá que contraiga.”



Como puedes ver, la conjunción de estas dos definiciones nos da un sentido más concreto de lo que significa vender algo a crédito: es una compra en la que el pago no se realiza en el momento sino en un plazo determinado de antemano entre vendedor y comprador, siendo la base de esta transacción la confianza del vendedor en que el comprador pagará su deuda.





Algo parecido sucede cuando alguien pide un crédito (normalmente a un banco): le prestan una cantidad de dinero que posteriormente tiene que devolver junto a los intereses.

¿Y qué son los intereses? Volviendo a la RAE, el interés es el “provecho, utilidad o ganancia” así como el “lucro producido por el capital”. En definitiva es una cantidad de dinero que quien te deja el dinero te pide que le des por el hecho de haberte permitido aplazar el pago. Los intereses se pactan antes de realizar la operación de crédito y se representan mediante un porcentaje de la cantidad que se debe.

Un tipo de interés del cinco por ciento significa que si te han dejado cien tendrás que devolver ciento cinco. Pero si tiene un interés del cinco por ciento anual significa que cada año que pasa tendrás que sumar cinco más a lo que debes... Por lo tanto, aunque en un primer momento te haya sido cómodo acceder al crédito ya que te ha permitido disfrutar de algo que de otra manera no estaría a tu alcance, puede que al final los intereses hagan que tu compra sea mucho más cara de lo que podías imaginar.

A lo largo de la historia se le ha llamado a ese interés que se pide usura, aunque actualmente usamos esa palabra para designar a los intereses cuando son excesivamente altos. A la persona que ejerce la usura se le llama usurero e históricamente ha sido mal visto y condenado prác-



ticamente por todas las religiones y códigos de conducta sociales. Si quieres conocer algo más sobre la historia de la usura: <http://es.wikipedia.org/wiki/Usura>

Como puedes ver, el ser humano conoce la venta a crédito desde el inicio de la civilización, pero muchas veces sucede que el acreedor (aquel que ha prestado y tiene capacidad para exigir que le sea devuelto lo que prestó) no se fía demasiado del deudor. En ese caso, antes de realizar el préstamo, puede pedir



que se deje bajo su custodia algo de valor en prenda como garantía de que devolverá el dinero. Estaríamos ante un empeño en el que, si el deudor no devuelve el dinero, el prestamista se queda con lo que se ha dejado como garantía.

Podemos considerar que la hipoteca es un tipo de empeño en el que la garantía de pago es el inmueble hipotecado (habitualmente una vivienda). La diferencia con el empeño es que en el caso de la hipoteca esta garantía no está en poder del acreedor sino que el deudor puede seguir haciendo uso de ella. Eso sí, en el momento en que el deudor no pueda seguir pagando lo que debe, el acreedor podrá impedir que el deudor siga usándola y se la quedará mediante una ejecución hipotecaria.

Para saber más:

<http://wiki-finanzas.com/index.php>

<http://www.finanzasparamortales.es/educacion-financiera-finanzas/educacion-financiera>

http://www.organizateya.com/financ/finanzas_menu.htm

3- DETRÁS DEL TELÓN

PRODUCCIÓN, DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA Y AUDIOVISUAL: DAVID BERNUÉS



Tú has tenido varios cometidos en esta obra...

Sí, soy el claro ejemplo de supervivencia a base de pluriempleo en estos tiempos que corren, jeje. Me ha tocado lidiar con trabajos de producción y labores de diseño escénico y audiovisual.

¿En qué consiste cada una de esos trabajos?

Por una parte me encargué de hacer la propuesta de escenografía, además de plantear el complemento audiovisual del espectáculo. En paralelo también he desarrollado labores básicas de producción.



¿Cuándo empezaste a trabajar en este proyecto?

Ha sido un proceso bastante rápido. Yo recuerdo incorporarme a unas primeras reuniones de trabajo allá por septiembre-octubre del 2014.

Háblanos del papel del productor en el proceso de ensayos.

Un productor tiene que velar por el buen desarrollo del proceso de ensayos y facilitar que todos los elementos que intervienen en el espectáculo (tanto recursos humanos como técnicos) estén contemplados y cuidados. En este caso el equipo artístico colaboró mucho, echando una mano que ha sido imprescindible para hacer la producción más llevadera.

Lo que más me ha gustado de éste proceso ha sido tener la sensación de que el carro se movía porque un montón de gente tiraba de él. La implicación de todo el equipo ha sido extraordinaria. He sentido que el equipo ha sacado el trabajo adelante superando las carencias o los problemas propios de una producción novel, lo cual me deja una gran sensación de gratitud. Toda una muestra de compañerismo por su parte.

¿Cuáles eran las premisas de la escenografía?

Queríamos construir un espacio más sugerente que figurativo, crear un “envoltorio” estético para el desarrollo de la obra, dándole más valor a lo abstracto de una propuesta en la que el peso visual fuera mayor que el significado realista. El reto también era hacer algo atemporal.

Descríbenos qué se ve en escena.

Pretende ser una evocación muy desfigurada y muy lejana de lo que podía ser un bloque de edificios de una ciudad cualquiera en una época cualquiera.



¿Qué materiales has empleado?

Utilizamos papel de periódico colocado sobre superficies de metacrilato transparente. Al colocar focos detrás con los que retro-iluminamos los paneles conseguimos crear efectos translúcidos. El periódico es un elemento que nos gusta, ya que no sugiere una época en concreto.

Y por último, hablemos del diseño de audiovisual.

Está planteado como un complemento escénico más. Las proyecciones no tienen un carácter narrativo propiamente dicho, y tampoco pretenden acaparar protagonismo. Están diseñadas para ubicar ligeramente los espacios, y para texturizar la escenografía en momentos concretos.



¿Qué ha sido lo más difícil de esta experiencia?

Enfrentarme a retos nuevos, a labores que hasta ahora no había realizado. El trabajo de todo el equipo ha sido fundamental y de gran ayuda para no morir en el intento de llevar a buen puerto la producción.

[Pruebas de materiales para la escenografía]

ACRÓNICA PRODUCCIONES

Acrónica empezó a andar informalmente en 2010, y un poco más en serio en 2012. Somos tres hermanos: Mikel, Dani y el que habla. Dani y yo nos encargamos de cuestiones más técnicas, y Mikel se encarga de escribir y dar forma a los proyectos que planteamos. A mí me toca también hacer las veces de “jefe de la banda”.

¿Qué es una productora?

Diría que a la productora le toca encargarse de la logística general de todo el proceso (administración, contabilidad, pagos, coordinación general...) pero han sido labores que se han repartido entre todo el equipo, y se han sacado adelante gracias al trabajo común.

¿Y cuál es su papel después del estreno?

Un poco más de lo mismo, garantizar y supervisar que las cosas funcionen y los elementos necesarios para la representación del espectáculo sigan estando operativos.

Cuéntanos otros trabajos de Acrónica.

Ésta es la primera producción teatral que hacemos. Hasta ahora hemos trabajado en otros espectáculos de teatro, pero siempre en la parte de diseños audiovisuales. Hemos trabajado con compañías como Tanttaka Teatro, Vaivén Producciones, Hika Teatro o L'Om Imprebís, entre otras. También hemos hecho varios cortometrajes.

CONSTRUCCIÓN DE MÁSCARAS: AMIR SHARIFPOUR

Cómo llegaste a ser constructor de máscaras?

Voy a resumirlo: hojeando un libro de máscaras africanas. Me sentí arrastrado a una dimensión que es ante todo mágica y profundamente introspectiva. Ya había estudiado teatro y tenía una enorme pasión por la escultura así que me de repente me vi con un trozo de arcilla en las manos. Posteriormente adquirí nociones metodológicas en el “Centro Maschere e Strutture Gestuali” que me impulsaron en una nueva dirección.

Cuéntanos cómo se diseña una máscara teatral.

Empieza con investigaciones y estudios sobre las características que queremos dar a nuestra máscara. Después se diseña la estructura física a través de bocetos y dibujos.

¿Y cómo es el proceso de fabricación? Cuéntanos qué pasos sigues.

El primer paso es hacer un molde en escayola del rostro del actor para que la máscara se ajuste exactamente a su cara. Sobre este patrón, y siguiendo el boceto que hemos diseñado previamente, se empieza a modelar con arcilla. El siguiente paso es un molde en negativo con escayola de este prototipo de máscara. Se deja



secar la escayola un par de días y después se limpia bien en el interior del molde con un pincel. Se puede realizar una máscara a partir de muchos materiales: madera, cuero, resina, etc., pero el papel maché es considerado generalmente como la mejor materia prima debido a su ligereza y la facilidad con que se manipula además de la elasticidad y porosidad que posee. El papel puede ser el de periódico, ideal tanto por el coste como por la disponibilidad, aunque yo utilizo otros tipos de papeles absorbentes con mayor espesor. La cola que uso es vegetal, como la que se usa para pegar el papel de tapicería.

Una vez que tenemos el molde en negativo de la máscara se preparan dos cuencos, uno con cola y otro con agua. Dentro del molde se pone una capa de aislante, por ejemplo vaselina, para que la máscara no se pegue a la escayola. El papel cortado en trocitos se deja primero en el agua, después se escurre y se deja unos minutos en la cola. Entonces se empieza a poner el papel dentro del molde comprimiéndolo contra la pared para que se adhiera perfectamente y no se formen burbujas de aire. Se suelen colocar ocho o nueve capas de papel para obtener una máscara de 1 – 1,5 mm. de espesor. Una vez acabado este proceso hay que esperar hasta que se seque totalmente.



Después se corta con mucho cuidado el borde de la máscara y los agujeros de los ojos, nariz y boca. Extendemos una capa muy sutil de estuco para muros o madera sobre la máscara para obtener una superficie lisa y uniforme y se limpia con mucho cuidado con un papel de vidrio muy fino. En caso de que se necesite se extiende una segunda capa y después se alisa. Finalmente aplicamos una capa de pintura de fondo para después pintar con acuarela, temple o acrílicos.

¿Dónde comienza el diseño del personaje-máscara?

En el análisis del texto dramático, eso es lo que nos lleva a un conocimiento profundo del personaje. Para crear una máscara que funcione tenemos que considerar características del personaje como, por ejemplo, sexo, edad, comportamiento, peso o timbre vocal.

¿Habías trabajado antes con Fabio?

No, ha sido la primera vez pero creo que no va a ser la última. Ha sido una oportunidad estupenda que me ha aportado enormes satisfacciones.

ILUMINACIÓN: XABIER LOZANO



¿Cuál ha sido tu papel en el proceso?

He sido el responsable del diseño de iluminación, por lo que he formado parte del equipo de personas encargadas de darle la “envoltura” plástica adecuada a la obra, junto al escenógrafo, vestuario, sonido, vídeo,...

¿De qué color ves la obra?

La obra, en general, la veo cálida y luminosa, alegre. El ámbar y el azul violeta le sientan muy bien, con toques de rojo, pero sin abusar. Colores pasionales y dinámicos, pero sin abusar de ellos, para que no cansen

¿Cuántos focos se utilizan en la obra?

En la versión estándar se utilizan 75 focos, pero siempre varía el número en función del lugar donde se represente la obra; dependiendo del tamaño del recinto escénico, la proximidad o lejanía de los focos frontales, etc.

Una de las características especiales de esta obra ha sido el uso de máscaras. En un principio pensé que podría dar algún problema, pero no fue así, si no todo lo contrario. Por lo demás, siempre es delicado el iluminar cuando se trabaja también con proyecciones de vídeo. Hay que tener mucho cuidado en cortar bien la luz y tener en cuenta los rebotes para que no deslaven la proyección. También es importante ajustar intensidades y combinar bien los colores con las imágenes que se proyectan. Labor de equipo al fin y al cabo.

¿Hay algún momento en que la iluminación tenga especial protagonismo?

Especial protagonismo en todos y en ninguno, como el resto de elementos que

conforman la representación. Es una obra muy coral, donde todo tiene que ir a tono, sin desafinar pero sin destacar demasiado para no ensombrecer al resto. Se ha perseguido una iluminación que arrope adecuadamente pero sin estridencias, consiguiendo un entorno atractivo, pero que no distraiga la atención debida al trabajo actoral y al texto en sí.

Cuántos años llevas trabajando en la iluminación?

Lo he tenido que mirar pues no lo sabía... 27 años ¡Qué susto!

Conocías de antes al resto del equipo?

Con el equipo técnico he coincidido anteriormente en numerosas ocasiones, tanto en televisión como en teatro, siendo siempre un placer el trabajar con ellos. Al equipo artístico no lo conocía, pero me lo apunto entre mis favoritos. Muy profesionales y muy locos: ¡la mezcla perfecta!



MÚSICA: DAVID G. IGARRETA



Mi trabajo en esta obra consistió en...

Crear momentos musicales que se adecuaran a las necesidades escénicas del montaje. En el guión dramático se habían planteado ciertos espacios para los que tenía que componer con el objetivo de articular el desarrollo de la escena.

Creó que lo más difícil del encargo ha sido...

Adecurar mis conocimientos y la forma que yo tengo de componer a los requerimientos del guion. Yo suelo trabajar en un estilo más "cultista" mientras que las canciones que se han planteado para esta la obra tienen un carácter popular.

Descríbenos un poco las canciones que has compuesto.

Son canciones que intentan reflejar un estilo popular, teniendo en cuenta a las personas que las iban a cantar y su formación, pero sin evitar ciertos toques de "sofisticación". Hay una canción que abre la obra y luego se repite con variaciones en otros dos momentos (casi al final y durante los saludos). Esta canción principal, llamémosla 'Tenemos', junto a otra que llamamos 'Gastar, gastar y gastar' encuentran su inspiración en tonadas populares tipo canciones sanfermineras o las chirigotas de Cádiz y tienen muy en cuenta la carga de crítica social que acarrea el texto (una creación del adaptador de la obra para ilustrar los momentos en que estas canciones van insertas). Hay otra canción que llamamos 'Ricos, ya somos ricos' en la que he intentado aprovechar un poco más las capacidades vocales y musicales de dos de los protagonistas y que tiene guiños a la famosa sintonía de turrón "El Almendro" que vuelve a casa por Navidad, como el dinero de la peletería de Don Pantaleón.

Cómo fue el proceso de ensayo de las canciones?

Interesantísimo. Los actores contaban con muy diferentes condiciones, aptitudes y formaciones. Por otra parte, les exigió cierta disciplina que creo que reverbió en algo positivo en el trabajo general. Desde el principio conté con el apoyo del director, de Fabio.

¿Has utilizado instrumentos?

En 'Ricos, ya somos ricos' utilicé la grabación de una instrumentación sampleada y arreglada por Gorka Pastor. En el resto usamos el acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada que toca Dani Llul en directo.

Empecé a componer con 18 años y tras un largo período de espera y aprendizaje recuperé esta faceta en 2013.

¿Conocías al resto del equipo antes de comenzar el trabajo?

La verdad es que no. Txus, que es amigo mío, fue quien contactó conmigo y me propuso el trabajo. Al resto no los conocía pero tengo que decir que ha sido un auténtico placer y me encantaría volver a colaborar con este equipo en el futuro.



VESTUARIO-CARACTERIZACIÓN: BERUTA



¿Cuál ha sido tu papel en la obra?

Yo he sido la figurinista y me he encargado del diseño de vestuario. Posteriormente en la parte de sastrería, o realización del mismo, hemos trabajado Sandra Arróniz y yo.

¿Qué hace la figurinista?

La figurinista traduce a un lenguaje visual, a través del vestuario, la psicología del personaje y la sociedad en la que se desarrolla la obra.

Cuéntanos cómo se viste a un personaje.

Lo primero es saber en qué época nos movemos o si queremos inventarnos una, sin esto difícilmente podemos arrancar un proyecto de diseño. A partir de ahí empezamos a componer una imagen del conjunto de los personajes, qué color y qué formas van a pisar el escenario. Poco a poco se va concretando y construyendo cada uno de los personaje. Se buscan y/o confeccionan las prendas y en diferentes pruebas de vestuario con los actores se termina de definir cada figurín, viéndolos por separado y en conjunto.

¿Qué estética habéis dado a los la obra?

Una de las referencias que nos dio Fabio fue el expresionismo alemán y el periodo de entre-guerras. No queríamos que fuera fiel a ese periodo histórico, sino que hemos tratado de recrear la atmosfera decadente de los años veinte.

¿La Comedia del Arte ha influido en tu trabajo?

La intención ha sido actualizar los personajes arquetípicos sin perder su esencia, dejando que se intuyera el vestuario clásico. Por ejemplo el personaje de Pantalone históricamente iba vestido de rojo de la cabeza a los pies, por lo que nuestro Ramón Pantaleón viste traje gris pero lleva camisa, tirantes, corbata y

calcetines de color rojo chillón. Otro ejemplo de esa actualización es Dionisio, que es originalmente es un Arlequín, en que los parches y remiendos clásicos han sido sustituidos por un juego de capa sobre capa, como si hubiera ido rescatando ropa de aquí y allá, mientras que los rombos del arlequín histórico asoman en el jersey y en la corbata.

Una característica propia del vestuario para teatro, que en cine no existe, son todos los trucajes que esconden los trajes para que los cambios de vestuario entre escena y escena, o personaje y personaje, sean fáciles y rápidos de ejecutar. Idear el truco para simplificar las prendas y conseguir que, por ejemplo, una chaqueta con camisa y corbata se convierta en una única prenda de quita y pon es muy divertido.

Cuéntanos alguna característica de los figurines.

Cada personaje está identificado con un color y estilo propio muy definido, ya que quería que se le reconociera desde el primer instante. Los personajes de comedia del arte son arquetipos y quería reforzarlo de este modo. También debían tener cierto punto grotesco, así que hay algunos elementos desproporcionados como el enorme lazo de Victoria o el pañuelo que lleva el conde Silvio al cuello que le hace parecer en ciertos momentos un palomo. **También he querido reflejar de una manera sutil que todos los personajes están ahogados por el sistema, con el agua al cuello, por lo que todos lo llevan tapado de una manera u otra: pajaritas, pañuelos y lazos les mantienen "rectos".**

¿Qué dificultades habéis tenido que superar?

La principal dificultad ha sido trabajar a distancia: las reuniones y la puesta en común de ideas las hemos tenido que hacer vía Skype, ya que Fabio estaba a caballo entre Italia y Madrid y yo estaba en Pamplona. Sobre todo en la primera fase se tratan ideas, conceptos abstractos, e interpretaciones... es fácil que haya errores de comunicación si no estás frente a frente para poder detectarlos en el momento.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: HUGO NIETO



¿Cómo ha sido el proceso de ensayos? ¿Cuanto tiempo duró?

Se dividió en tres fases: una fase de entrenamiento que fueron aproximadamente ocho ensayos divididos en tres semanas que se centró sobre todo en el aspecto físico. Luego hubo una fase de dos semanas en la que se hicieron doce ensayos en Madrid y la última fueron las cinco semanas en Pamplona en la que ensayamos seis días a la semana mañana y tarde.

Hablanos del trabajo anterior a los ensayos: ¿cómo se gestó el proyecto?

Al núcleo fundacional del proyecto nos motivaba la idea de crear una obra que hablase de algo actual pero que tuviera un corte clásico. Empezamos a reunirnos para esbozar la obra y cuando se publicó el premio del Teatro Gayarre contactamos con el resto de creadores para tener un grupo de trabajo compacto y profesional. Luego nos tocó reunirnos un día y otro, tanto físicamente como a través de Internet, hasta que estrenamos cuatro meses después.

Lo más difícil del trabajo en esta obra...

Adquirir un lenguaje común. El elenco era muy diverso, con formación distinta y había que encontrar un lenguaje propio de la compañía.

Creo que lo más interesante es que siendo una obra de hace 270 años relata los infortunios y cuitas de los hombres y mujeres de hoy en relación con el dinero. Son miserias que reconocidas en personajes grotescos como son los de Bancarrota hacen gracia, pero tocan muy cerca.

¿Cuántos años llevas trabajando como ayudante de dirección?

Mi primera ayudantía profesional la hice en el 2009 con Magüi Mira. Desde entonces he hecho diez ayudantías más.

¿Habías trabajado antes con Fabio?

Sí. A Fabio le conocí hace más de diez años y ha sido un padre artístico para mí. Casi podría decir que él es responsable de que decidiera dedicarme profesionalmente a esto.

¿Y con el resto del equipo?

Conocía a todos personalmente, somos amigos desde hace tiempo, pero sólo había trabajado con algunos: con Alvaro Lizarrondo en varios proyectos desde que los dos nos conocimos en una obra dirigida por Fabio, Enemigo de clase de Nigel Williams. También había trabajado con David Bernués en Ricardo III, una producción del Teatro Español de Madrid y con Dani Lull en la compañía Fulminatti.

¿Qué destacarías de este proceso de creación?

Que Bancarrota ha supuesto para todo el equipo un aprendizaje generalizado, pues todos hemos debido asumir roles distintos a los que habíamos desempeñado antes. Es algo fascinante que tiene el Teatro, que no dejas de aprender.



4- RECURSOS

ANTES Y DESPUÉS DE VER LA OBRA

Aquí tienes unas preguntas que podrás contestar cuando hayas visto la obra.

Léelas antes de ir al teatro y contesta al mayor número posible después.

1. ¿Cómo empieza la obra?
2. ¿Para que han ido el Conde y Bartolo al hotel?
3. ¿De qué se queja Bartolo cuando está sólo?
4. ¿Qué aconseja Bartolo a Dionisio?
5. ¿Para qué ha ido Dionisio al hotel?
6. ¿Qué pide Pantaleón a Clarisa en la carta que le envía?
7. ¿Por qué le interesa al notario Capdevilla ayudar a Pantaleón?
8. ¿Quién prepara, en realidad, el plan de Capdevilla?
9. ¿Por qué está desesperado Leandro cuando llega al hotel?
10. ¿Cuál es la respuesta de Victoria a la angustia de Leandro?
11. ¿Qué es lo que planea Pantaleón para evitar ir a la cárcel?
12. ¿Qué le reprocha Aurelia, su esposa?
13. ¿Sabrías explicar en qué consiste el plan del notario?
14. ¿Qué condiciones pone el notario a Pantaleón para ayudarle?
15. ¿Qué exige Aurora al notario antes de firmar el poder?
16. ¿Por qué cree Dionisio que el notario está ayudando?
17. ¿Hay algo que preocupe a Leandro del plan del notario?
18. ¿Qué se lleva Silvio de la tienda con ayuda de Bartolo?
19. ¿Qué reprocha Silvio a Pantaleón?
20. ¿Y qué reprocha Pantaleón a Silvio?
21. ¿Qué dice Clarisa en la segunda carta que envía a Pantaleón?
22. ¿Qué regala Pantaleón al botones que lleva la carta?
23. ¿Qué se lleva Aurora de la tienda?
24. ¿Cómo intenta proteger Leandro la mercancía?
25. ¿Qué hace Dionisio antes de ir a casa de Victoria?
26. ¿Qué hace Pantaleón con los abrigos que encuentra en la suite?
27. ¿Por qué al final deja a Clarisa sin capas?
28. ¿Para qué es el cheque que Pantaleón da a Clarisa?
29. ¿Qué tiene que organizar Pantaleón esa misma noche?
30. ¿Por qué se han citado Aurelia y Mariano Molero en el hotel?
31. ¿Por cuánto vende Pantaleón las capas a Mariano?
32. ¿Qué dice Leandro que hay que hacer con su padre?
33. ¿Quién elabora el plan final?
34. ¿Por qué despide Pantaleón a Dionisio?
35. ¿Qué se dice del Conde?
36. ¿Cómo gana Silvio a Pantaleón?
37. ¿Cómo termina la fiesta?
38. ¿Quién es en realidad Graziosa?
39. ¿Qué va a ser de Pantaleón y Aurora?
40. ¿En manos de quién queda el negocio?

DESPUÉS DE VER LA OBRA

OPINIÓN Y DEBATE EN CLASE

Las preguntas que planteamos a continuación tienen como objetivo que los alumnos debatan sobre determinados aspectos de la obra y, al ponerlos en común, clarifiquen sus puntos de vista.

- Según el plan del notario muchos de los acreedores se van a quedar sin cobrar sus deudas. **¿Qué tiene de bueno y de malo ese plan? ¿Conoces a alguien que haya quedado en la situación de esos acreedores?**
- La peletería de Pantaleón estaba en quiebra. **¿En qué había fallado la gestión de Ramón Pantaleón? ¿Qué puede hacer que una empresa quiebre?**
- El notario Capdevilla dice que ayuda a Pantaleón porque son amigos de toda la vida. **¿Crees que es toda la verdad o que hay algo más detrás? ¿Tiene algo que ver que su hija sea la novia de Leandro? ¿Por qué?**
- Pantaleón quiere crear su propio partido político. **¿Qué casos de empresarios metidos a políticos conocéis?**
- Clarisa promete poner en contacto a Pantaleón con personas influyentes, constructores y concejales. **¿Crees que en realidad puede hacerlo o se está tirando un farol? ¿Qué es un timo?**
- Bartolo se pasa la obra anunciando que va a pedir el finiquito. **¿Por qué no termina de despedirse?**
- **¿Por qué todo el mundo intenta aprovecharse económicamente de Pantaleón?**
- El Conde Silvio tienta a Pantaleón con una partida de cartas pero él rechaza la partida diciéndole que ya no juega y termina jugando. **¿Conoces una enfermedad relacionada con el juego que se llama ludopatía? ¿Sabes por qué es muy peligrosa?**
- **¿Quién va a ser al final quien más mande en la tienda, Leandro, Victoria o el notario?**

POR MATERIAS

Os planteamos algunos ejercicios que relacionan la obra con las distintas materias que los alumnos estudian:

- Hay mucha matemática en la obra. Se habla mucho de intereses: según Dionisio, el notario se va a llevar el tres por ciento del dinero que ha conseguido para Pantaleón. **¿Sabrías calcular cuánto es el tres por ciento de ocho millones? ¿Y el veinte por ciento de cien mil?**
- La peseta es una moneda que ya no se usa y ha pasado a la historia. **Podrías investigar cuándo nació la peseta y cuándo dejó de usarse. ¿Qué pasó en España mientras estaba en uso?**
- Gibraltar, Andorra o Suiza son paraísos fiscales que se mencionan en la obra. **¿Podrías señalar su situación geográfica en un mapa? Dos de ellos son frontera con España. ¿Cuáles son? ¿Están al norte o al sur con respecto a España? Si tienes tiempo podrías investigar qué otros países son considerados paraísos fiscales y señalarlos también en un mapa.**
- Todos los personajes hablan en lengua castellana, pero algunos tienen marcado acento. **¿Sabrías decir qué personajes no hablan castellano neutro y de dónde era el acento de cada uno? ¿Cuáles son las características que diferencian cada acento? ¿Por qué decimos que tienen acento y no que hablan un dialecto u otra lengua?**
- El medio ambiente está en relación con la obra a través de las pieles con las que comercian los personajes. **¿De qué animales provienen esas pieles que se compran y venden? ¿Qué sabes acerca del comercio de pieles, su pasado, presente y futuro?**
- La obra tiene un gran componente plástico y visual. **¿Qué tal se te da dibujar a alguno de los personajes, con su vestuario y su peinado? ¿Podrías dibujar alguna de las máscaras que usan? ¿Y hacer una reconstrucción, por ejemplo con papel maché?**

RECURSOS DE TEATRO

¿CÓMO SER UN COMEDIANTE?

PRUEBA a caracterizarte, vas a conseguir perder la vergüenza. No hace falta que tengas una máscara completa, cualquier objeto sobre tu cara como unas gafas, una peluca o un bigote postizo pueden servir para que compongas tu propio personaje.



Busca la voz que tiene, imita a alguien que conozcas. Imita también cómo se mueve y ya tienes tu alter ego.

Tendrás que ponerle un nombre y hacer que se relacione con otros personajes. Puedes construir señores mayores, jóvenes, niños, y pueden ser amables, valientes, tacaños, etc.

Combina sus características para que tengan matices y sean interesantes. Siempre que estés caracterizado y vestido de esa manera, estarás dentro de ese personaje y será él quien hable por ti.



BUSCA videos en Internet de cómicos y aprende de ellos. Observa sus gags y verás que muchos emplean variaciones de situaciones que ya habrás visto en otros cómicos. Se les llama “rutinas” y son los trucos del payaso que pasan de generación en generación. Algunos nombres: *El Tricicle*, *Michel*

Courtemanche, Pepe Viyuela, Charlie Rivel, Avner the eccentric...

COMPARTE. El “aparte” o la mirada al público son muy importantes en la comedia porque hacen partícipes al espectador de lo que el actor está sintiendo. Es como un comentario con el que se hacen automáticamente cómplices.



Puedes practicar el aparte en una conversación haciendo partícipe a una tercera persona con comentarios que tu interlocutor en teoría no escucha. Puede ser muy divertido.

5- PARA SABER MÁS

GLOSARIO:

ADAPTACIÓN: Versión que se hace a partir de un texto ya existente para adecuarlo a lo que los creadores quieren contar en un momento dado.

CANOVACCIO: Esquema o guión de la obra que se va a representar. Los cómicos de la comedia del arte lo colgaban detrás de la escenografía para saber qué venía en cada momento.

DIÁLOGO: Parte del texto en la que hablan dos o más personajes.

DICCIÓN: Enunciación de la palabra. Los intérpretes trabajan para que la dicción sea clara y el texto pueda ser entendido por el público.

ELIPSIS TEMPORAL: Fragmento de una historia lineal que no se cuenta o no es representado.

ESCENOGRAFÍA: Elementos visuales que conforman el espacio en el que se mueven los personajes de la obra.

FIGURÍN: Dibujo del personaje con su vestuario que realiza el diseñador de vestuario o figurinista.

GESTO: Movimientos expresivos del intérprete con las partes de su cuerpo y que tienen significado para el espectador.

IMPROVISACIÓN: Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano y que se inventa en el momento de la acción.

JUEGO ESCÉNICO: Acción muda del actor cuando sólo utiliza su presencia o su gestualidad para expresar un sentimiento o una situación, antes o durante su parlamento.

LAZZI: Escena más o menos breve de intención cómica, con o sin palabras. Cada comediante tenía su propio material dependiendo de sus recursos propios: canto, acrobacia, caídas, golpes o equívocos.

MÁSCARA: Utilizadas desde la antigüedad tanto en ceremonias religiosas como en el teatro. Cubren la cara total o parcialmente.

MONÓLOGO: Parte del texto en la que sólo habla un personaje sin que nadie le responda.

NOTAS: Indicaciones que el director da después de los ensayos o funciones y mediante las que se va construyendo la puesta en escena.

ORGANICIDAD: Apropiación del personaje por el intérprete de manera que sus gestos, movimientos y palabras parecen propias y nacidas de sus entrañas.

PIE: Señal convenida para que suceda algo en escena: desde dar una réplica a un movimiento actoral o un cambio de iluminación. Los pies son inamovibles y, aunque cambie el resto de la intervención, el pie debe estar.

PERSONAJE TIPO: Que posee características físicas o morales conocidas de antemano por el público y constantes durante toda la obra, p. ej: el traidor, el fanfarrrón, el ávaro, etc...

PUESTA EN ESCENA: Proceso mediante el que va pasando la obra del papel al escenario.

RÉPLICA: Respuesta de un personaje a lo que otro acaba de decir.

RITMO: Organización en el tiempo de elementos de la puesta en escena como la palabra y el movimiento. Es imprescindible que todos los actores sean conscientes del ritmo de cada escena.

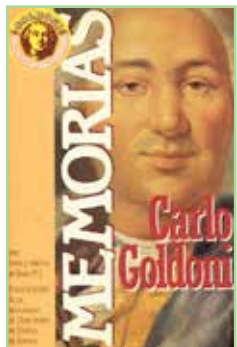
SUBTEXTO: Es la intención que cada intérprete pone como base a las palabras del texto que se dice.

TRAMA: Conjunto de hilos de la historia y forma en que están dispuestos que forman el argumento de la obra.

VESTUARIO: Todas las prendas que utiliza un intérprete para

ZANNI: En la Comedia del Arte era el nombre que recibían los criados.

BIBLIOGRAFÍA



MEMORIAS DEL SEÑOR GOLDONI, PARA SERVIR A LA HISTORIA DE SU VIDA Y A LA DE SU TEATRO.

Carlo Goldoni. Traducción, Introducción y Notas de Borja Ortiz de Gondra. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1994.

CARLO GOLDONI: UNA VIDA PARA EL TEATRO.

Edición de Juli Leal y J. Inés Rodríguez. Universidad de Valencia, 1996.

ESTUDIOS EN TORNO A GOLDONI.

Varios autores. Editorial Fundamentos, 2010.

LA COMEDIA DEL ARTE.

María de la Luz Uribe. Editorial Destino, 1983.

LA COMEDIA DEL ARTE: MATERIALES ESCÉNICOS.

Ana Isabel Fernández Valbuena. Editorial Fundamentos, 2006.

DICCIONARIO DEL TEATRO.

Patrice Pavis. Editorial Paidós Ibérica, 1984.



PELÍCULAS

CARLO GOLDONI. VENEZIA GRAN TEATRO DEL MONDO.

Dirigida por Alessandro Bettero. 2007.

WEB

EL TEATRO DE GOLDONI EN ESPAÑA.

Victor Manuel Pagán Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, 1998:
<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3068201.pdf>

CARLO GOLDONI: LA COMEDIA Y EL DRAMA JOCOSO.

Antonietta Calderone Y Víctor Pagán:
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/611182.pdf

Biografías sobre Carlo Goldoni:

https://es.wikipedia.org/wiki/Carlo_Goldoni
<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/141c/141c.htm>

Sobre la Comedia del Arte:

https://es.wikipedia.org/wiki/Comedia_del_arte
<http://www.commedia-dell-arte.com/>

Sobre el arte de la comedia:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/11/11_0439.pdf
http://2011lenguayliteratura5.blogspot.com.es/2011/06/el-grotesco_13.html



BANCARROTA

DE CARLO GOLDONI ADAPTACIÓN ALVARO LIZARRONDO



Guía pedagógica

Concepción y Redacción
Álvaro Lizarrondo

Ayte. documentación
Naiara Carmona

www.bancarrotacomedia.com

@bancacomedia - facebook: Bancarrota-la-comedia

Un proyecto de colaboración entre:



Con el apoyo de:

