



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

REPORTE DE APLICACIÓN DE CONOCIMIENTOS

“PEDRO DE URDEMALAS:

MÉTODOS Y ESTRATEGIAS PARA EL ANÁLISIS DEL MONTAJE ESCÉNICO”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE DRAMÁTICO

PRESENTA:

JOSÉ ANTONIO ROMERO GONZÁLEZ

ASESOR:

Mtro. JUAN CARLOS EMBRIZ GONZAGA



Toluca, México, 2019.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO UNO. Contexto del montaje	
1.1 Antecedentes	5
1.2 Anunciación y definición del reparto	6
1.3 Bitácoras de trabajo	9
1.4 Trama de la obra	13
CAPÍTULO DOS. Estudio de mesa	
2.1 Lo causal y lo episódico	17
2.2 De la estructura dramática en la obra de Cervantes	19
2.3 Estudio de abordaje	23
2.4 Estudio o análisis	26
CAPÍTULO TRES. Acciones emprendidas	
3.1 Caracterización de los personajes	44
3.2 Memorización del texto	44
3.3 La creación física	45
3.4 La epístola de Pinciano	46
3.5 Representante 1 (Quinto personaje)	50
3.6 Sobre la flauta y sus implicaciones	51
3.7 Del estudio de la forma métrica	55
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	64
ANEXOS	66

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es la exposición particular de lo acontecido durante el proceso puesta en escena *Pedro de Urdemalas* del autor mundialmente reconocido Miguel de Cervantes Saavedra. Este proyecto fue hecho con motivo de la celebración de los cuatrocientos años de la publicación del Quijote, el montaje tuvo como director al maestro Eduardo Contreras Soto y le asistió el maestro Juan Carlos Embriz Gonzaga.

En este recorrido se tratarán los antecedentes del montaje, es decir lo ocurrido para la audición de actores; algunas características de la anunciación de la obra a representar y definición del reparto. Se podrán observar otros aspectos como la importancia que tiene la realización de las bitácoras de trabajo, en dicha área se exponen algunos datos seleccionados de diversas fuentes que fungieron como apoyo para la reconstrucción de hechos y sucesos del proceso de montaje, se rescatan algunas anotaciones personales de lo hecho para la creación de los personajes designados a mi persona. En este trabajo también se incluye una sinopsis personal de la obra. En el estudio de mesa se podrán observar algunos datos extraídos de diversas fuentes que sirvieron de apoyo para la realización del mismo. En el área denominada estudio de abordaje se visualizará la utilización de dos tiempos en la narración, lo escrito fuera de cuadro comprende una descripción de lo acontecido en tiempo pretérito para este trabajo y lo que se vea dentro de los cuadros de estudio será en tiempo futuro, ya que fue como se narró en el año 2004 para hacer una pequeña muestra de la técnica personal empleada al momento de abordar a los personajes que se representarían, lo anterior ocurre únicamente en esta área. Finalmente se verán las acciones emprendidas para la caracterización de los personajes: la memorización del texto, la creación de características físicas y psicológicas de los personajes y otros aspectos, no menos importantes, que se tuvieron que atender para hacer mi contribución como actor y parte del colectivo teatral.

Las reflexiones contenidas en este trabajo son hechas con base en un interés propio por evitar que el conocimiento adquirido durante este montaje se evapore y quede en el

olvido, pese a que la actividad teatral es efímera existe un interés por compartir sistemáticamente mis experiencias dentro de este montaje escénico.

Es sabido que Cervantes Saavedra sigue siendo un escritor de clase mundial; este humilde servidor no podría decir más de lo que ya se ha dicho con anterioridad con respecto al manco de Lepanto. Sin embargo, espero que este trabajo, que trata sobre lo hecho en los años 2004 y 2005 (ensayos y temporada de la obra), sea lo que soporte y sustente la reflexión acerca de la importancia que tiene para el actor de teatro el realizar una bitácora de trabajo, un calentamiento vocal y corporal, hacer un estudio de mesa (lo interno y externo de una obra teatral, el contexto, el autor, etc.), todo para enriquecer el montaje teatral y desde luego, se exponga algo digno de ser visto por un espectador.

Las acciones emprendidas para la elaboración de este trabajo fueron hechas para enfrentar mis circunstancias actuales de vida. Como pasante de licenciatura he tenido que afrontar ante la sociedad la responsabilidad de no haberme titulado con anterioridad, mis acciones pasadas han tenido consecuencias. Soy el protagonista de mi propia historia y creo con firmeza que mis circunstancias de vida aún pueden cambiar gracias a mi accionar profesional.

CAPÍTULO UNO. Contexto del montaje

1.1 Antecedentes

En esta parte del trabajo, se relata lo ocurrido desde el día en que se realizó la audición de actores, hasta el momento en el que se planteó la descripción de trabajo de las sesiones para el montaje.

La Licenciatura en Artes Teatrales, antes Arte Dramático, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) realizó una convocatoria para seleccionar, a través de audición, a los actores que pudieran formar parte del elenco de una puesta en escena, de tipo académico y con ello completar el reparto de la misma, en agosto-septiembre del año 2004. Esta acción llamó la atención de los actores de la comunidad toluqueña dedicados al arte teatral con suma respuesta.

Se preparó una audición que consistió en leer una escena en verso, que para mí era desconocida, ante un jurado que evaluó, tras previa lectura rápida de la misma, obviamente el desempeño y la disponibilidad horaria de los seleccionados. Desconocida hasta ese momento la obra a representar, por parte de los participantes, abría expectativas. Los encargados de hacer la anunciación de los nuevos integrantes del grupo, mencionaron, de entre varios actores, mi participación. Todos los afortunados – como yo lo considero – nos encaminamos hacia la representación de algo, hasta entonces desconocido, pero que por ser un nuevo proyecto generaba ansiedad y gusto por realizar. Se iba a poner en práctica lo aprendido previamente en la carrera de actuación.

En cuanto al desempeño, el primer acercamiento que tiene todo actor ante un texto es de impacto. En lo particular, esta aproximación resultó ser un tanto caótica de mi parte, situación que atribuyo a los nervios propios de la audición. Por la cuestión horaria, cabe mencionar, que quien acepta un trabajo es responsable de sus actos y lo que conlleva asumir dicho compromiso. Aunque pudiera parecer obvio lo anterior, creo que para el hacedor teatral es importante mencionarlo pues el teatro es un arte que se realiza en conjunto y si un elemento del grupo no es constante o falta a su compromiso personal y

grupales los resultados no son los óptimos. El actor, el director, el asistente de dirección, los creativos, músicos, vestuaristas, escenógrafos, y todo aquel que se mencione como parte de un todo, tienen un quehacer. Todos tenemos una tarea esencial para lograr un resultado, esperado o no, satisfactorio o no, en escena. Este resultado – aunque ya haya sido concluido el estudio del texto, el trazo escénico y, todos los factores del cuerpo del montaje, sólo cobra vida cuando se le confronta con un público– por eso la necesidad del compromiso. La audiencia es quien tiene la opinión y empoderamiento de cerrar el ciclo que los hacedores de teatro realizamos.

La escena mencionada con anterioridad nos revelaba ser de una obra escrita en verso, con un lenguaje y una forma de escritura que no es de esta época. No quiero decir que no haya quien aún escriba así, pero este dato aparte de ser llamativo y tentador, cual si fuera algo que se desea y no se puede tener de forma cotidiana, me atraía cada vez más.

Se realizó un acercamiento inicial al grupo total del montaje, es pertinente mencionar que estaba conformado por dos grupos, no se entienda divididos, sino unidos, con el mismo objetivo de hacer teatro: leer, comprender, analizar, disgregar, transformar y transmitir. Los alumnos, grupo base, que tenían como propósito académico realizar su segundo montaje teatral, requerido dentro del plan de estudios de la Licenciatura, al ver que eran una agrupación con pocos elementos, reclutan, tras la convocatoria antes mencionada, a los egresados de la Licenciatura, segunda agrupación, que queríamos hacer teatro. Ávidos y con la certeza de ya formar parte del proyecto, emprendimos un nuevo camino teatral.

1.2 Anunciación y definición del reparto

Para poder llegar al momento de la esperada anunciación de la obra que sería representada, se realizaron diversas acciones que fueron dando al equipo de trabajo información de interés y relevancia para dicho evento. Conocer el contexto del autor y de los propios ejecutantes era necesario, obviamente era importante saber quién era Cervantes y cómo escribía, cómo fue que vivió, su biografía, sus contemporáneos y las formas de crear el drama. En cuanto al equipo de trabajo era importante encontrar un equilibrio entre las

formas de abordar el teatro, las técnicas a emplear tenían que uniformarse o unificarse, cada individuo tiene una técnica de abordaje, sin embargo, para lograr esa unión del equipo siempre es necesario un guía, en este montaje y en muchos este trabajo recae en el director y en quien le asiste. Para la definición de reparto fue necesario el acercamiento al texto de trabajo, se hicieron varias lecturas durante las sesiones previas a la anunciación y definición de reparto, fueron hechas con alternancia de personajes entre los actores y ello sirvió para poder definir qué actor o qué actriz interpretaría a qué personaje o personajes, de esto trata esta área y se mencionan algunas características de lo sucedido líneas adelante.

En cada una de las sesiones designadas para hacer el estudio de las lecturas de referencia: *El perro del hortelano*, *Lazarillo de Tormes*, algunos entremeses de Cervantes, etc. fue hecha la aclaración de dudas generales con respecto a cada una de ellas. Esta tarea sirvió para definir si la obra, que sería representada, era una obra hecha a la usanza de su propio contexto y contenía ciertas similitudes o diferencias con respecto a las otras obras que se estudiaron.

Con antelación se mencionó al equipo de trabajo que la obra a representar sería una obra del Siglo de Oro, por tal razón se realizaron las siguientes acciones: Se dio lectura a textos del marco referencial, se analizaron las obras leídas y se definió el contexto de la obra y su autor. Tras esta serie de acciones se mencionó al equipo de trabajo la esperada noticia, el título de la obra a representar se dio a conocer: *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes Saavedra.

Se dieron las primeras lecturas de reconocimiento, estas fueron hechas con base en el texto original, sin modificación de los versos siguientes: 2127 al 2371 (escena de la viuda).

En el mes de octubre, martes 5, con base en la lectura de la obra se realizó una discusión sobre la misma, aquí se hicieron comentarios importantes para poder definir su estructura, en esta obra se “maneja la historia de dos personajes contadas de diferente

manera” (Velázquez, 2008, 14), lo anterior hace referencia a Pedro y a Belica, tratado en el área referente a lo episódico y lo causal.

Se llegó a la conclusión de que ésta es una obra episódica – causal por sus características, dicha conclusión es con base en lo dicho con respecto a ambos tópicos, ello se observa dentro de la trama y la estructura interna de la obra. Posteriormente se nos proporcionó un texto ya preparado para la puesta, sólo se hizo una adecuación, que quedó con los versos antes mencionados, de la escena de la viuda, entre los versos 1734 - 1735.

En la primera lectura grupal leí Hornachuelos, Pascual y Silerio (Caballero). En la segunda lectura los personajes que leí fueron Sancho Macho, Llorente (labrador), Mostrenco y Representante 1.

El montaje solicitaba lecturas, como metodología, que fueron clave para designar el reparto, el director observó a los actores y con base en éstas lecturas realizó las audiciones para designar los personajes a interpretar dentro del montaje. Cabe recordar que el grupo de trabajo estaba conformado por alumnos de la licenciatura y actores egresados de la misma. Con base en esto, el reparto fue designado. Se cuestionó a cada actor cuales serían los personajes o el personaje que quería representar y por qué.

Tras la practicar de las lecturas observé que los personajes de la segunda lectura grupal serían los personajes que me gustaría representar. No sólo por el gusto de interpretación sino porque era posible realizar los cambios entre cada uno de ellos, es decir: con respecto al tiempo en escena no existió impedimento para la transformación entre un carácter y otro, pues no empataban en ninguna escena. Creo que es importante mencionar esto. Ya que en ocasiones el actor representa a varios personajes. Pero si éstos están en la misma escena es poco probable de realizar. Cada uno de los actores expuso las razones por las cuales quería representar a determinados personajes y no faltó quien empatara en gusto. Pero la decisión era tomada a fin de cuentas por el director. Para satisfacción propia, los personajes que se me asignaron fueron aquellos con los que deseaba trabajar.

1.2 Bitácoras de trabajo

Este reporte de trabajo implica la pertinencia, el uso, de las bitácoras de trabajo actoral, mismas que son indispensables para poder plasmar los sucesos y acontecimientos de relevancia durante el proceso de un montaje escénico, es recomendable hacerlas a partir de los ensayos y durante la temporada teatral, esto con el fin de realizar una observación autocrítica de la evolución personal y grupal que sirva de base informativa y de reflexión durante el proceso de la obra teatral o en lo futuro para otros trabajos escénicos.

Cabe destacar que una bitácora actoral es personal y contiene información que se puede considerar relevante, o no, en ella se plasman las ideas y sucesos propios de lo que se trata. En el caso actoral se plasma cronológicamente el proceder dentro del terreno de la ficción. Es una herramienta importante para poder sistematizar el trabajo que se lleva a cabo durante el proceso de montaje y de representación.

A continuación, se muestran algunas de las anotaciones personales hechas durante el proceso de ensayos. (Se muestra la fecha y en seguida algún dato relevante para el proceso).

4 de septiembre; 2004.

En esta sesión, la primera, se nos proporcionó la forma de trabajo para cada una de las siguientes sesiones. Serán leídas y analizadas obras dramáticas como apoyo para este montaje y se les asigna un día específico de estudio, adelante se podrá ver un cuadro en el que se enlistan (fecha de análisis, nombre y autor y si es episódica o causal).

Para el estudio de las obras se analiza lo siguiente: Qué se dice de los personajes, cómo se dice, de la obra se observará su unidad o forma, cómo está escrita. El qué, sería: ¿Cuál es la identidad del personaje? Hay dos vertientes posibles: ¿Soy lo que los demás me han hecho? contra ¿soy lo que yo he hecho de mí? Esta cuestión de identidad se responde observando la unidad de tiempo y relación, la causalidad; es decir la relación entre causa y efecto. En cuanto al cómo, sería, lo causal o lo episódico.

28 de septiembre.
Se anuncia la obra a representar.
5 de octubre.
Segunda lectura grupal. El director del montaje, para la segunda lectura, solicita identificar la forma de escritura de la obra, los espacios físicos y las palabras desconocidas.
6 de noviembre.
De cambios de vestuario, estudio y propuesta de éste según personaje y sesión fotográfica.
9 de noviembre.
De los tiempos en la obra. Son cuatro días en la obra. En la Primera Jornada, es el solsticio de verano, noche de San Juan, del 23 al 24 de junio, comprendido entre dos días. Primer día, 23 de junio, verso 1- 1052; Segundo día o medio día, verso 1053 – 1232, 24 de junio. El tercer día, toda la segunda jornada, tres o cuatro días después, hasta la revelación de la verdad del personaje de Bélica, dicha por Marcelo en el inicio de la tercera jornada, verso 1233 – 2659. Último día, uno o dos días después, verso 2660 – 3180.
11 de diciembre.
Realización del diagrama, o esquema, del trazo escénico.
15 de enero de 2005.
Vocalización para ubicar registros y examen de aptitudes para tocar instrumentos musicales.

El montaje solicitaba el estudio de algunas obras teatrales con el objetivo de encontrar y comprender la diferencia entre lo causal y lo episódico en ellas y con base en ello determinar de qué tipo es *Pedro de Urdemalas*. Las obras que se estudiaron se enlistan a continuación:

Fecha	Título de la obra y autor	Tipo de obra (Causal/Episódica)
7 de septiembre	<i>El Vergonzoso en palacio</i> de Tirso de Molina	Causal

11 de septiembre	<i>El perro del hortelano</i> de Lope de Vega	Causal
11 de septiembre	<i>La elección de los alcaldes de Daganzo.</i> <i>El retablo de las Maravillas</i> de Cervantes Saavedra	Episódicas
14 de septiembre	<i>La prudencia en la mujer</i> de Tirso de Molina	Episódica
21 de septiembre	<i>Vida de Galileo Galilei</i> de Bertolt Brecht	Episódica
25 de septiembre	<i>Los acarnios o acarnienses</i> de Aristófanes	Causal
25 de septiembre	<i>Lazarillo de Tormes</i>	Causal
28 de septiembre	<i>La gitanilla.</i> <i>El coloquio de los perros</i> de Cervantes.	Causales

Para tener mayor claridad y como apoyo para esta área de bitácoras, se recurrió al trabajo escrito por el compañero que interpretó el papel protagónico en esta obra (Memoria para titulación). En seguida se observan algunas de las reflexiones contenidas en su trabajo y que sirven de refuerzo con respecto al tema de análisis de las obras antes enlistadas.

El trabajo de análisis textual arrojó la teoría sobre lo episódico y lo causal. Sobre lo episódico se dijo, al analizar la obra de *La prudencia en la mujer*, que en ella “las acciones terminan e inician en cada acto, es decir las acciones no siguen una línea.” (Velázquez, 2008: 10). Por tal razón es episódica.

En correspondencia a lo anterior, lo causal frente a lo episódico, se aclaraba de manera específica con la lectura de *La epístola* de Pinciano, en ella se expusieron “algunas reglas corporales y estilísticas de cómo se expresaba el cuerpo durante el periodo del siglo de oro” (Velázquez, 2008: 10-11), también se apreció una forma de expresión gramatical y verbal distinta a la actual.

El montaje demandaba una estilística actoral por tal razón se comentó que *La gitanilla* de Cervantes es “rica en temas, sobre todo aquellos referentes a las formas de vida y costumbres” (Velázquez, 2008: 10); en *El coloquio de los perros* y en el *Lazarillo de Tormes* encontramos el “modo de supervivencia” del siglo de oro. Por lo anterior el trabajo escénico se basó en una cotidianidad no afectada en formas, no hay exageración del gesto.

Al analizar estas obras se pudo ver la transformación en los personajes. Con base en lo expuesto en estos textos se dijo que “un cambio social puede traer como consecuencia la necesidad de cambios de identidad” por ejemplo, en *La gitanilla*, ocurre que con el personaje “Preciosa, un solo cambio modifica su vida radicalmente”; por otro lado, en *El coloquio de los perros* y en *Lazarillo de Tormes*, Berganza y Lazarillo “son diferentes al inicio e irán cambiando mediante las acciones que se suscitan a lo largo de la obra.” (Velázquez, 2008: 13).

A partir de lo expuesto con anterioridad aparecen algunas interrogantes: ¿En qué medida soy lo que han hecho de mí? o ¿de qué manera me he ido transformando como producto de lo que me acontece? Ello sólo podrá tener resolución si se analizan las acciones y las circunstancias propias. Como dije líneas arriba, área de bitácora personal, las acciones de los personajes son lo que hace la diferencia entre lo causal y lo episódico. Es decir, entre la acción consecuente y sucesión del relato en cuanto a su estructura dramática.

Esta información es la que sirvió de base para mi comprensión y reconstrucción de lo acontecido. Obsérvese que no forman parte del cuerpo de una bitácora, sólo son datos de los que me apoyé y que me ayudaron a recordar hechos significativos para este trabajo.

Por lo anterior se puede concluir que, como dije líneas arriba, la realización de una bitácora es indispensable, para comprender y exponer el reporte de conocimientos aplicados en una puesta en escena. Lo importante es lo referente a la actuación, sin dejar de lado otros aspectos del ámbito teatral, todo ello visto desde su metodología.

1.4 Trama de la obra

Pedro de Urdemalas se publicó en 1615. El tomo de donde se extrajo lleva por título: *Ocho comedias y ocho entremeses*. Está escrita en verso y dividida en tres jornadas. En ella podemos ver a un personaje protagónico que no es rey o príncipe. Este personaje es el que da el título a la obra. Pedro de Urdemalas es: “bajo los apelativos de Urdemalas, Urdimalas u Ordimalas, Pedro cuenta como trampista por antonomasia en nuestra tradición literaria, abundando en multitud de textos” (Cervantes, 1998: 139).

En la primera jornada del texto encontramos a Pedro hablado con Clemente, un joven sin dinero enamorado de Clemencia, la hija del posible futuro alcalde del pueblo de Junquillos: Martín Crespo. El joven amigo, sabiendo que Pedro trabaja de mozo del padre de ella, acude, confiando en el ingenio de Pedro, a solicitarle ayuda y consejo para que le libere de sus aprietos. Pedro pregunta pícaramente a Clemente si ha estado a solas con Clemencia, pero el joven lo niega. Él, Clemente, dice que el amor que le tiene a ella es un amor decente y le expone su situación de conflicto a Pedro: por ser pobre no es admitido por el padre de ella, a esto se suma que es un joven enamorado que no sabe por qué razón no le dirige la palabra su amada.

Pedro confiado en su astucia accede a la solicitud de Clemente, le menciona que si queda su amo por alcalde no habrá sido en vano que le haya pedido ayuda y le haya traído hacia él el destino. Acto seguido aparece Clemencia acompañada de su prima Benita y tras

un breve diálogo, ella y Clemente se reúnen de nuevo. No sin antes haber aclarado sus diferencias, pues ella estaba enojada porque él mostró la cinta que ella le dio en señal de su amor a otra joven. Él por su parte, le expone que únicamente fue un mal entendido, que la quiere y, no tiene por qué estar celosa.

Posteriormente Martín Crespo ya como alcalde es acompañado de los dos regidores del pueblo: Diego Tarugo y Sancho Macho, quienes mencionan estar contentos con el nombramiento del primero. El alcalde comenta las peripecias que tuvo que hacer para lograr llegar a dicho puesto. Los regidores discuten en un lugar aparte si el nombramiento fue acertado o no, uno está a favor y el otro en contra. Mientras tanto, el alcalde se percata de la presencia de Pedro, que escuchó todo el discurso anterior, entonces Martín Crespo aprovecha la ausencia de los regidores y solicita a Pedro su apoyo: le pide ser su asesor en la alcaldía, pues lo considera una persona prudente y desde luego inteligente.

Se celebran dos juicios en los cuales Pedro muestra su ingenio y astucia para mover las cosas hacia “la justicia” y dar solución a los casos. En el primer caso es expuesto el conflicto entre los personajes Lagartija y Hornachuelos. Lagartija hace un préstamo monetario a Hornachuelos de tres reales (moneda circulante), pero Hornachuelos menciona haberle devuelto dos, éste supone que la deuda queda en uno. Sin embargo, Lagartija refuta exponiendo su versión de los hechos, afirma que Hornachuelos le adeuda cuatro reales y no uno. En esto repara Pedro y solicita a Hornachuelos un pago de doce reales para él que es el asesor, por supuesto, esto no agrada en absoluto al deudor quien menciona que la deuda únicamente es de la mitad, es decir seis reales.

Pedro lo confirma diciendo que Lagartija prestó tres reales de doble valor y de esto Hornachuelos devolvió dos sencillos, los sencillos valen la mitad. Por lo anterior, debe cuatro y no sólo uno.

En el segundo caso aparecen dos enamorados con la petición de hablar embozados ante el ayuntamiento, el alcalde lo permite sin reparo y solicita al enamorado la exposición del alegato. De forma breve el joven lisonjea al alcalde. Por una parte, menciona, mediante

el recurso de la metáfora, estar enamorado de ella y ser correspondido, sin embargo, ambos sufren el desdén del padre de ella, al no ser el joven pudiente. Por otra, ella está intranquila sin el consentimiento del padre. Mencionan al alcalde haber acudido a él para que ante su presencia ella confirme ser su esposa, del joven, y que el ayuntamiento sea testigo de su decisión. En consecuencia, el regidor Sancho Macho solicita al alcalde su respuesta y Pedro, que es asesor del alcalde y encargado de sacar sentencias para resolverlas según el caso con consentimiento de su amo, con premeditación da sentencia a favor de los enamorados, es decir que es determinación del alcalde que los jóvenes se casen pese al padre de ella, o bien con su recién confirmado consentimiento. Pues al dar sentencia Clemencia descubre su rostro. Así ambos juicios son resueltos por el alcalde con ayuda de Pedro y se comienza a ver cómo se desenvuelve este personaje: Pedro de Urdemalas.

En tercer lugar, como lo hizo Clemente, acude Pascual, enamorado de Benita, a solicitar ayuda al ingenioso Pedro que ya se sabe da buenos consejos y encamina todo hacia una resolución efectiva. Pedro dice a Pascual no haber descuidado su caso, pero al estar ocupado ya sea con la petición de Clemente o con la solicitud de su amo tras su nombramiento en la alcaldía, o con el caso de las monedas, casi no ha pensado en éste; pero le dice que no se preocupe que en esa noche, noche de San Juan, Benita al igual que todas las jóvenes damas espera, con el cabello suelto y un pie puesto en el agua de un recipiente, la señal indicada que le manifestará su pretendiente amoroso para ser desposada. Pedro le hace saber que debe ser el primero en nombrarse ante ella para ser de entre los pretendientes el elegido. Todo esto según la fiesta, costumbre y tradición.

También se observa a un estudiante que escucha escondido lo dicho por Pedro y pretende adelantarse. Así pues, Se puede ver desde el principio a un personaje astuto. Pedro cuenta brevemente su historia a un Gitano que le ha invitado a ser su compañero. En todo esto vemos que Pedro es un personaje sin padres, que creció huérfano y para sobrevivir ha tenido que viajar y servir a varios amos. Aprendió a leer y escribir. Y sus circunstancias de vida han hecho de él un ser pícaro, aventurero, en ocasiones cínico y sin embargo noble.

En la segunda jornada, ya habiendo cambiado de oficio, a gitano, Pedro conoce a Belica, gitana bella que es de ascendencia real pero que ignora. Se trama una treta de gitanos en contra de una viuda avara, que es por Pedro despojada. Los gitanos hacen una danza en el palacio, el rey levanta a Belica del suelo cuando ella tropieza y cae. La reina celosa de la bella Belica, la aprende. Ante el susto Pedro, temeroso, decide no ser más gitano. Así concluye la segunda parte de la obra.

En la tercera jornada, tras la presentación de los gitanos, se descubre, por fin, el caso de Belica; quien resulta ser sobrina de los reyes. Para esto Pedro ya en otro lado, recuerda los varios oficios que ha tenido y lo que ha sido. Por hambre trata de conseguir las gallinas de un labrador, pero solo y, pese a él no lo consigue. Pero un par de representantes le ayudan a conseguir su objetivo, que es el mismo. Así, Pedro parece haber encontrado el oficio que tanto buscaba y, que a él se acomoda: el de farsante, entiéndase representante o actor. La obra concluye con la solución de los problemas de los personajes. Todo lo anterior muestra las características ya antes mencionadas del dicho Pedro de Urdemalas.

CAPÍTULO DOS. Estudio de mesa

2.1 Lo causal y lo episódico

En el estudio inicial nuestro director del montaje nos hizo ver a través de diversas lecturas aspectos con ciertas características similares a la obra que abordaríamos. Estas similitudes han sido encontradas por cervantistas, incluyendo a nuestro director, y fueron observadas en las distintas sesiones de inicio para poder comprender cuál es la distinción entre lo causal y lo episódico en las obras seleccionadas. También se incluyeron en este estudio textos dramáticos que no son específicamente de esta época, éstos nos mostraron aquellas similitudes de las que se hablaba con anterioridad. Al encontrar la diferencia entre estos dos tópicos de estudio, lo causal y lo episódico, podríamos visualizar con mayor claridad ciertos aspectos particulares, de los personajes o bien de la trama, inmersos en la obra *Pedro de Urdemalas*.

Para que sea comprendido el tema en cuestión es pertinente y necesario hablar de algo que importaba en gran medida. Ya sea para la cuestión causal o episódica, se debió entender, entendiéndose aún, que el personaje o los personajes tienen desde el comienzo de una obra teatral una historia de vida, así como los seres humanos de la vida real. A esta historia de vida previa la definimos como: antecedentes, los hay mediatos e inmediatos (mediato: lo intermedio, lo que media entre dos puntos; inmediato: lo que ocurre en ese momento).

En general, tanto los antecedentes como la propia historia se visualizan en las escenas del personaje a través de lo que dice, hace, o dicen de él los otros personajes, e incluso se pueden ver cuando el propio autor habla de la historia de dicho personaje. Esto resulta necesario porque a partir de estos datos el actor puede visualizar con mayor claridad qué es lo que el autor trató de escribir con referencia al personaje. El actor tiene la responsabilidad de informarse e investigar sobre ello.

En las obras teatrales de un mismo autor hay varios personajes, como en el caso de Cervantes, de formas y características distintas. Cualquier personaje que sea seleccionado para su estudio debe contar con su respectiva historia, por muy pequeña que sea su

intervención o aparición en la obra, esto da fuerza a la trama y si se decidió crearlo fue probablemente por algún razonado efecto de causalidad. Al contar con esto el actor dispone de material suficiente para poder encontrar y distinguir de qué manera está concebida la trama de la obra, tanto en lo general como en lo particular. Es decir, la creación total de la obra o de sus personajes, ya sea principales o secundarios, son muestra de su forma y estructura. Estos dos puntos, la forma y la estructura, aún son planteados para armar el bosquejo de lo que será escrito por el autor dramático contemporáneo. Lo anterior con base en el modelo aristotélico.

La aportación de dos autoridades teatrales, nos interesan ahora para evocar: uno previo y el otro contemporáneo a Cervantes, me refiero a Aristóteles (384 – 322 a. C.) y a Félix Lope de Vega Carpio (1562 – 1635).

El tener una lectura mínima del trabajo y la forma de escritura que éstos, nos debió de preocupar para entrar al abordaje de nuestro montaje. Pues como dije anteriormente, la obra y sus personajes son muestra de su forma y estructura. A Aristóteles se le atribuye el tratar, en su *Poética*, las unidades básicas de cohesión de una obra, mismas que son conocidas como de tiempo, lugar o espacio y acción.

Sin embargo, algunos estudiosos del tema, tres unidades del drama, señalan que: “sólo encontró” una consistencia al observar el trabajo de tres autores griegos “Esquilo, Sófocles y Eurípides” y ésta recae únicamente en la “unidad referente a la acción”. “En cuanto al tiempo y al espacio, algunas tragedias griegas se desarrollaban en más de un lugar, lo que significaba, por supuesto, que no podían observar estrictamente unidad de tiempo.” (Macgowan y Melnitz, 1982: 41-42). Con respecto a lo anterior, las unidades del drama, éstas fueron tratadas en una de las sesiones de ensayo y ahí se observó que la acción en la obra, no se entienda la acción física del cine, es un elemento que debe estar siempre latente en las escenas y en los personajes.

A mi entender, cuando un personaje realiza una acción este hecho, la acción, ocasiona una reacción, se tienen consecuencias. Esto sería lo que se conoce como acción–

reacción, para toda acción hay una reacción, y en nuestro estudio fue mencionado como lo causal, causa–efecto. Únicamente hay que resaltar que en lo causal tanto el tiempo como el lugar si influyen y afectan la forma o estado futuro del personaje con base en los acontecimientos previos. Por el contrario, con respecto a lo episódico: el autor muestra los acontecimientos de la trama particular del personaje divididos. Sigue existiendo cohesión y coherencia en lo que ocurre con el personaje protagónico, pero no necesariamente con los que le rodean. Partiendo del supuesto de que el protagónico es el personaje uno y que los otros personajes en derredor conviven o se relacionan con éste y le afectan en su transcurrir, el personaje dos no afecta al tres puesto que no se relacionan ni están en la misma escena, tiempo o lugar. A esta separación o división de hechos se le trató como episódico.

2.2 De la estructura dramática en la obra de Cervantes

Para tratar acerca de este tema es necesario hablar de Lope (el Fénix), no es propiamente por sus circunstancias particulares sino porque gracias a él se crea, en su época, un debate verdaderamente polémico con respecto a la forma de tratar y crear el drama. Lope de Vega “crea un teatro” que es considerado “nuevo” por romper en cierto sentido con los preceptos clásicos (Vega, 1998: XVIII). Reduce el número de jornadas o actos de cinco a tres y elabora un esquema, especie de formulario, acerca de la creación de la obra teatral y su contenido, es decir la dramaturgia cambia, es distinta a la que le precedió” (Vega, 1998: XVIII). Lo anterior es expuesto por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609 (Vega, 2006: 43).

A continuación, citaré algunos datos extraídos de diversas fuentes que considero que fueron de gran importancia para comprender el trabajo realizado por Cervantes Saavedra y que sustentan esta comprensión y diferenciación entre lo causal y lo episódico.

Cierto que Lope no crea de la nada [...] quien mayor influencia tuvo en la estructuración inicial del teatro renacentista fue Bartolomé de Torres Naharro. Este autor publicó en 1517 una recopilación de sus comedias titulada *Propalladia*, en esta publicación hace una especie de teoría del

teatro, en ello refleja la influencia que tuvo, Torres Naharro, del poeta latino Horacio al dividir la comedia en cinco jornadas o actos, ésta división se mantuvo hasta la aparición de Lope de Vega en la escena española (Vega, 1998: XVII).

La información anterior es importante porque podemos observar que ya había un interés por dejar un escrito en el que se pudieran verter las opiniones y las formas de crear el drama. Me he identificado, pues al estar realizando este trabajo, me ocurre que me he acercado a distintas fuentes, la mayoría en mi entrañable facultad y he podido sorprenderme de lo que otros han dicho, como ahora: “Torres Naharro es el primero en emplear el término «jornada» como sinónimo de acto de una obra teatral, y en el siglo XVII la palabra llega a ser comúnmente aceptada en España.” (Wilson, 1974: 42)

Como lo exprese con anterioridad, Lope de Vega redujo ciertos aspectos de su teatro a fórmulas [...] con los personajes, creó unos entes tipificados que fueron reiterados en muchas comedias. El galán, muchas veces contrapuesto a otro galán, rival o amigo; la dama, generalmente su correspondiente contrafigura; el criado o gracioso, frente a una dueña o la criada de la dama, etc. (Vega, 1970: 18).

El “Fénix”, como también se le conoce a Lope, por considerarle “una de las mayores inteligencias” de su época (Wilson, 1974: 82). Aboga “por la unidad de acción – que no sea «episódica, / inserta de otras cosas»– pero rechaza la de tiempo ya que, a pesar de lo dicho por Aristóteles, no es necesario que ocurra todo en el marco de un día” (Vega, 2006, 49).

Tras mi particular observación de diversas fuentes, puedo decir que varios estudios coinciden y comentan lo siguiente: Cervantes desde joven se interesó en el teatro y vio representar a Lope de Rueda (¿1509?-1565), personaje de su admiración y que fue considerado el primer dramaturgo, actor y director escénico profesional de España. Gracias a esa admiración por Lope de Rueda, Cervantes adquiere el gusto por el teatro y decide su vocación. Esto con base en distintas fuentes de coincidencia, cuyos apellidos aparecen en el

área de bibliografía de este trabajo y como en el caso de Wilson y Moir, Aurelio González o el filólogo Martín de Riquer, por ejemplo.

Estudiosos mencionan y clasifican su obra *Ocho comedias y ocho entremeses* como perteneciente “ya a la nueva modalidad de Lope de Vega” (Wilson, 1974: 73). El propio Cervantes menciona haber reducido el número de jornadas de cinco a tres, por razones que no alcanza a explicar, que seguramente realiza atendiendo al *Arte nuevo* y esto es reflejo de que el propio Cervantes a pesar de no aceptar en un principio a Lope, termina por ser condescendiente con éste, no por halago sino por convicción propia.

En el prólogo de *Don Quijote de la Mancha* de la edición preparada para conmemorar el cuarto centenario, se ofrece al lector el estudio del filólogo, medievalista y catedrático español Martín de Riquer y, en éste, se acota lo dicho por Cervantes con respecto a Lope de Vega en “*Comedias y entremeses*”: “dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza” (Cervantes Saavedra, 2004: LVI).

En cuanto al tema de lo episódico y lo causal se puede mencionar que, como dijo Lope de Vega, debe existir unidad de acción y no necesariamente unidad de tiempo o lugar: Reitero que “El Fénix aboga por la unidad de acción, pero rechaza la de tiempo ya que, a pesar de lo dicho por Aristóteles, no es necesario que ocurra todo en el marco de un día” (Vega, 2006: 49).

Ahora es pertinente comentar, con base en el estudio de Aurelio González, que la obra *Pedro de Urdemalas* refleja “la superación de la fórmula de Lope, pues en ella desaparecen los ejes básicos” de personajes, lo expuesto líneas arriba, “y aparece un muy marcado episodismo”, ello también tratado con anterioridad (González, 1999: 82).

Para el lector de la obra en cuestión, es claramente evidente que ya está hecha a la usanza de Lope de Vega (tres jornadas), sin embargo cuenta con un personaje que no es galán protagónico, en esto el autor difiere de la fórmula, es un sirviente de amos que anda en busca de su destino no del amor de una dama o dueña, ese asunto sólo es tocado por

Cervantes de manera muy ligera al enfrentar al protagonista con su contraparte; Belica, gitana que no le corresponde por tener ciertos aires de grandeza.

Pedro de Urdemalas como se menciona en el propio texto, y en distintos estudios, es un personaje pícaro y debido a sus circunstancias de vida se ha formado un carácter parecido al de otro personaje de las obras que analizamos de nombre Lázaro, mejor conocido como Lazarillo de Tormes. Este personaje, Lázaro, al igual que Pedro podría ser colocado en un lugar en el que se le catalogue como inferior; a este tipo de personajes socialmente subestimados se les muestra, en ambas obras, obviamente cada cual, en la suya, como personajes simpáticos y posiblemente vistos como deshonrados e incluso tramposos, pero finalmente resultan ser, desde mi punto de vista, consecuencias resultantes de sus propias circunstancias.

Por lo anterior cualquier persona podría preguntar ¿quién no?, ¿quién no es resultante directo de sus propias circunstancias? Pero según nuestro estudio es aquí en donde cabe la pregunta: ¿Es la línea de vida del personaje Pedro de Urdemalas una línea circunstancialmente causal o circunstancialmente episódica «inserta de otras cosas»? Las cosas a las que, según mi interpretación se refiere Lope, son aquellas que alteran los acontecimientos y la historia del personaje.

El personaje Pedro de Urdemalas se relaciona con otros individuos, como Lázaro; pero si se observa, es claro que el alcalde, primer amo en aparecer en la obra, no influye en la relación de Pedro con la gitana Belica o con el gitano Maldonado y viceversa. Ellos obviamente, no se relacionan directamente, aunque si con el carácter protagonista, con base en ello se observa que cada escena y sus relaciones internas son independientes, no existen situaciones que pudieran denominarse al cien por ciento de causa y efecto. Entonces, las circunstancias del personaje principal son, con base en sus relaciones, episódicas, ya que como se dijo anteriormente el personaje C no se relaciona necesariamente con el personaje F, aunque ambos si lo hayan hecho con A (protagonista).

Sin embargo, no hay que olvidar que existe otra línea de acción en la obra, la de la causalidad, que como se dijo líneas arriba también es, desde mi particular punto de vista, la línea que inevitablemente se encuentra en todo accionar, pues si se lanza una piedra en contra de una persona y la hiere en el ojo es muy probable que haya una consecuencia, ésta acción puede generar una reacción (defenderse o vengarse del agresor, o no) en términos de ficción eso lo decide el autor. Pero en el caso de este carácter protagónico, Pedro, y con base en su accionar también se visualiza una línea de causa-efecto: Pedro toma sus propias decisiones, dejar un amo y un puesto estable (Martín Crespo), aliarse con Gitanos para obtener un beneficio (Maldonado y el recurso obtenido de la viuda), ayuda a enamorados a unirse (Benita y Pascual, Clemente y Clemencia), alejarse de un amor no correspondido (Belica), todas estas acciones causan reacciones personales y le encaminan hacia un lugar en el que encuentra su vocación (ser representante).

En el estudio de Aurelio González se menciona que Pedro de Urdemalas es clasificada como “rústica” y que también es “folclórica”, está “inserta de otras cosas”. Entonces, con base en lo expuesto, se observa que la obra además de contener folclor, se aleja del esquema habitual, el de Lope, que plantea su exposición a partir del juego de roles y parejas. (González, 1999: 82-84). Finalmente se puede concluir que esta obra es “episódica y causal”.

2.3 Estudio de abordaje

Una vez hecha la designación de personajes definitivos, a solicitud del director de la obra elaboré un trabajo escrito, que denominé “Estudio de abordaje”, de ahí el título de esta sección, en él expliqué cuáles eran las acciones que realizaría para dar vida a los personajes que me fueron designados (el contenido de los cuadros es narrado en tiempo futuro ya que para este trabajo de titulación decidí transcribir lo que fue solicitado). Esta tarea consistió en hacer evidente la técnica empleada por mi persona y ello se muestra a continuación:

Personajes a representar:

Sancho Macho, Llorente (labrador que acompaña a la Viuda), Mostrenco y Representante 1.

Acciones: Estudiaré las relaciones de los personajes con base en el texto dramático. Definiré mis acciones dentro y fuera de escena. Partiendo de mi experiencia propia, trataré de aportar algo de mi personalidad a los personajes que habré de interpretar.

Caracterización: En el área referente al gesto corporal y vocal, será necesario un detenido análisis de los personajes, cada uno de ellos tiene características distintas (físicas, vocales, sociales, circunstanciales y económicas, por mencionar sólo algunas). Ante esto, será necesario un acercamiento con los creativos para poder encontrar la forma adecuada de expresar lo que se quiere decir. Obviamente entiéndase por creativos los siguientes: vestuarista, escenógrafo, utilero, asistente de dirección, director, etc.

Para la realización de dicho trabajo de abordaje fue necesario releer la obra y atender al estudio de estructura externa e interna de la misma. Es decir: 1-Estructura externa: lo referente al texto y su forma de escritura. 2-Estructura interna: entiéndase, propiamente lo ficticio, la verdad creada por el autor.

Lo que hice fue hacer una distinción entre ambos tópicos de estudio y con base en ello surgió lo siguiente:

Estructura externa.

Habré de identificar las formas métricas del texto, palabras desconocidas del español antiguo, de la retórica: figuras metafóricas, hipérbaton, etc.

Estructura interna.

Será necesario poder definir la historia del personaje, sus circunstancias y características, físicas y psicológicas (lugar que habita, relación con su entorno, etc.) Con base en la información contenida en el texto se dará seguimiento a la acción de los personajes que se me asignen y se podrá definir qué es lo que dice el personaje de sí, cómo se ve a sí mismo, cómo lo ven los otros y qué es lo que dicen de él, en resumen, será definido: ¿quién era?, ¿quién es? y ¿qué quiere?

En el caso específico de este montaje, decidí estudiar las ya mencionadas estructuras y sus distintas áreas para abordar a los personajes que representaría.

Jornada primera

El primer personaje al que me acerqué fue Sancho Macho.

Es regidor del pueblo de Junquillos (Verso 179, página 5 del texto de trabajo).

El lugar de aparición se denominó Rumbos de Martín Crespo,

Es noche de San Juan (24 de junio), dato proporcionado en el verso 485.

La forma métrica empleada es: Tercetos (V. 179-209).

Dicho personaje sale de escena junto con otro de nombre Tarugo, también regidor, en el verso 209 de la misma página.

En el verso 245, página 6, regresan estos regidores, cambia el lugar a Casa de Martín Crespo y la forma métrica a Quintillas (V. 210- 289).

Cabe mencionar que el personaje a interpretar, se relaciona hasta este momento con un alcalde de nombre Martín Crespo (de quien comenta aparte con el otro regidor, verso 245), con el regidor Tarugo, de manera no muy directa con el que da nombre a la obra Pedro de Urdemalas (de quien hace un comentario en el verso 342) y con otros tantos que aparecen en escena mientras éste está también.

En el verso 190 el alcalde hace mención de ser amigo de Sancho Macho.

La palabra desconocida, hecha por Sancho, entre el verso 179-209 fue: dádiva.

Dádiva: Cosa que se da como merced.

Al estudiar detenidamente el texto dramático, se sabe el lugar de ubicación, se obtiene información sobre el personaje: de él mismo y de lo que dicen de él. Las acotaciones, también son importantes, pues en ocasiones pueden revelar datos de interés. Si el actor desconoce una palabra es necesario que ésta se investigue, ya que ello abona a la comprensión de lo que se está diciendo, tanto para él como para el espectador.

En la época Cervantina la forma de escribir implicaba, todavía, la noción mínima de lo que se está diciendo, por eso es que resultó necesario conocer la forma métrica de las obras escritas en verso. Sólo como recordatorio; tener a mano la referencia de los tipos de formas métricas es imprescindible. Para ello se nos proporcionó un Esquema Métrico.

En cuanto a la caracterización de personajes, propuse diversos cambios corporales, gestuales, vocales, etc. De ello trataré más adelante.

Como se aprecia hasta este punto y con base en lo hecho con el personaje Sancho Macho procedí con el resto de mis personajes asignados.

2.4 Estudio o análisis.

Comprender lo que se dice en escena es necesario y de gran importancia para el actor, así puede llegar el mensaje con claridad al espectador, con base en este argumento realice lo siguiente para este trabajo escénico.

Mi propuesta de análisis:

[...]

Sancho Macho, regidor. (V. 179)

SANCHO	Yo aqueso digo, que sé que en él todo cuidado cabe. Véala yo en poder de mi enemigo, vara que es por presentes adquirida.	186
---------------	--	-----

SANCHO	De vos, Crespo, será tan bien regida, que no la doble dádiva ni ruego.	191
---------------	---	-----

[...]

Salen Sancho Macho y Diego Tarugo. (V. 209)

(Saavedra, 1998: 146)

—¿Qué ocurrió? He aquí la sustracción, se pueden observar los textos del personaje Sancho Macho, le antecede una breve acotación sobre la ubicación del personaje en el texto.

Leyendo todo continuamente, no hay réplica, es decir no existe continuidad, no hay lógica, faltan los textos intermedios o consecutivos de los otros personajes de la escena. Probablemente tras varias repeticiones estos textos quedarían grabados en la memoria. Pero no se podría contestar o resolver ciertas dudas que son responsabilidad del ejecutante actor. Obsérvese lo siguiente.

[...] “SANCHO Yo aqueso digo, 186 ”
 –¿A qué obedece este texto?, ¿Qué dice o confirma Sancho?
 “que sé que en él todo cuidado cabe.”
 –¿Qué sabe de qué?, ¿El cuidado cabe en qué?
 “Véala yo en poder de mi enemigo,
 vara que es por presentes adquirida.” [...]
 (Saavedra, Alianza, 1998: 146)

– Posiblemente este sea el texto que se comprenda un poco, pero... ¿Por qué lo dice?

– Entonces si se lee con continuidad, sin mutilación.

[...] *Salen Martín Crespo, alcalde, padre de Clemencia, y Sancho Macho y Diego Tarugo, regidores.*

TARUGO	Plácenos, Martín Crespo, del suceso. Desechéisla por otra de brocado, sin que jamás un voto os salga avieso.	180
ALCALDE	Diego Tarugo, lo que me ha costado aquesta vara, sólo Dios lo sabe, y mi vino, y capones, y ganado. El que no te conoce, ése te alabe, deseo de mandar.	185
SANCHO	Yo aqueso digo, que sé que en él todo cuidado cabe. Véala yo en poder de mi enemigo, vara que es por presentes adquirida.	
ALCALDE	Pues ahora la tiene un vuestro amigo.	190
SANCHO	De vos, Crespo, será tan bien regida, que no la doble dádiva ni ruego.	[...]

(Saavedra, Alianza, 1998: 146)

A mi entender Diego Tarugo, ya siendo regidor al igual que Sancho Macho, le menciona al nuevo alcalde, Martín Crespo, que están complacidos, contentos, del suceso. ¿Qué suceso? El que Martín Crespo sea alcalde y obviamente ellos regidores. A lo cual Crespo responde con gusto y con cierto reparo en lo que tuvo que hacer para lograr llegar al puesto de Alcalde. Y entonces Sancho lo confirma. “Yo aqueso digo, que sé que en él todo cuidado cabe.” Entonces, ¿El cuidado cabe en qué?, Sancho confirma que posiblemente Crespo llegó al puesto de Alcalde tras haber dado al pueblo, o a los votantes, una especie de soborno y el cuidado está en tener reserva en cuanto a este tema. Pues él sabe de esto, Sancho, “que sé que en él todo cuidado cabe.” Posiblemente le consta lo hecho. “Véala yo en poder de mi enemigo, vara que es por presentes adquirida.” Como dije anteriormente, este texto se comprende un poco. Sancho desdeña sutilmente la acción, sin embargo, siendo amigo de Crespo y siendo regidor de éste, se reserva y lo halaga. Así el estudio de textos, cuando se comprende se graba con mayor facilidad en la mente. En adelante no sólo se repite, sino que se dice, con convicción de lo interno, las palabras e ideas mueven la acción.

Después de haber releído la obra con el fin de comprender lo ocurrido entre personajes, realicé la separación de las escenas, con base en la distribución de espacios de ficción. En esta área, como se muestra en el ejemplo anterior, fue necesaria la lectura detallada. Comprender claramente y en su totalidad cada palabra no fue fácil. Es verdaderamente un trabajo que requiere de la disponibilidad del lector, tratar de saber que ocurre no basta, las palabras escritas por el autor deben ser leídas con detalle, este texto evidentemente no era, ni es, uno contemporáneo, es un texto de un autor extranjero, aunque no implicaba propiamente conocer otro idioma, como inglés o francés, seguramente a cualquier persona no familiarizada con este autor, con su forma de escritura y lenguaje le toma un tiempo comprenderlo. A mí, me pasó. Aún, cuando ya había leído y releído el texto, incluso ahora que lo recuerdo, ocurre que son captadas ciertas ideas que en el momento de estudio previo no preví. Este es un punto muy importante del estudio del texto, pues tras las varias lecturas hechas y al parecer haber agotado las ideas extraídas del mismo, surge el enriquecimiento intrínseco de éste. Por fin comprendí la trascendencia de la que hablan y motiva a los estudiosos de Cervantes a leerlo y re-leerlo.

[...] *Entran Martín Crespo, Sancho Macho y Diego Tarugo.*

TARUGO	Plácenos, Martín Crespo, del suceso. Desechéisla por otra de brocado, sin que jamás un voto os salga avieso.	180
ALCALDE	Diego Tarugo, lo que me ha costado aquesta vara, sólo Dios lo sabe, y mi vino, y capones, y ganado. El que no te conoce, ése te alabe, deseo de mandar.	185
SANCHO	Yo aqueso digo, que sé que en él todo cuidado cabe. Véala yo en poder de mi enemigo, vara que es por presentes adquirida.	
ALCALDE	Pues ahora la tiene un vuestro amigo.	190
SANCHO	De vos, Crespo, será tan bien regida, que no la doble dádiva ni ruego.	
ALCALDE	No, ¡juro a mí!, mientras tuviere vida. Cuando mujer me informe, estaré ciego; al ruego del hidalgo, sordo y mudo; que a la severidad todo me entrego.	195
TARUGO	Ya veo en vuestro tiempo, y no lo dudo, sentencias de Salmón, el rey discreto, que el niño dividió con hierro agudo.	
ALCALDE	Al menos, de mi parte yo prometo de arrimarme a la ley en cuanto pueda sin alterar un mínimo decreto.	200
SANCHO	Como yo lo deseo, así suceda; y adiós.	
ALCALDE	Fortuna os tenga, Sancho Macho, en la empinada cumbre de su rueda.	205
TARUGO	Sin que el temor o amor os ponga empacho, juzgad, Crespo, terrible y brevemente: que la tardanza en toda cosa tacho; y a Dios quedad.	
ALCALDE	En fin, sois buen pariente. <i>Salen Sancho Macho y Diego Tarugo.</i>	[...]

(Saavedra, Alianza, 1998: 145 - 147)

¿Cuántas palabras se desconocen? ¿Se comprende todo? Aquí mi lista de palabras hasta entonces desconocidas, o de confirmación de significado, de la escena anterior. Respuestas hechas con ayuda del diccionario y del propio director de la obra que nos aclaró ciertas dudas. Pues conoce muy bien de este tema. Entre ellas anoto las siguientes: “brocado, avieso, aquesta vara, capones, dádiva, hidalgo, Salmón” sólo son algunas.

Continué haciendo la separación de textos, es decir, sustraje únicamente los de mis personajes, como lo dije anteriormente, sólo para memorización. Comprenderlos no fue tarea fácil, sin embargo, siempre será necesario y es una herramienta que brinda solidez y firmeza al trabajo actoral. Al ser cuestionado por cualquiera, la información con respecto al tema y/o subtemas de las escenas, en donde estén mis personajes, serán de conocimiento irrefutable, idealmente así mismo con toda la obra.

En este punto del estudio idealizado he de mencionar que, en lo sucesivo, omitiré la anécdota general de las escenas y las palabras desconocidas, sólo se observaran las que se consideren necesarias. Esto con la intención de no convertir dicha área en algo obvio para quien lee este trabajo. Mejor será invitar a adentrarse en la lectura de esta excelente obra teatral.

Se podrán visualizar fragmentos de las escenas en donde están los personajes que interpreté, los propios destacados en negro, el número de verso, y sus estudios correspondientes:

Sancho Macho y Tarugo. (V. 245)

[...]

SANCHO	Mirad, Tarugo: bien siento	245
	que, aunque el parabién le distes	
	a Crespo de su contento,	
	otro paramal tuvistes	
	guardado en el pensamiento;	
	porque, en efeto, es mancilla	250
	que se rija aquesta villa	
	por la persona más necia	

– Este breve diálogo no requiere explicación.

Misma Escena: (V. 339)

[...]

PEDRO	Yo, que soy asesor vuestro, me atrevo de dar sentencia luego cual convenga.	340
LAGARTIJA	Por mí, más que la dé un jumento nuevo.	
SANCHO	Digo que el asesor es estremado.	[...]

(Saavedra, 1998: 152)

–¿Por qué el asesor es estremado?: Referente a lo extremo, de alta calidad.

Entran a escena Clemente y Clemencia. (V. 361)

[...]

ALCALDE	¿Sois su esposa, doncella?	
PEDRO	La cabeza bajó: señal bien clara que no lo niega ella.	425
SANCHO	Pues, ¿en qué, Martín Crespo, se repara?	
ALCALDE	En que de mi capilla se saque la sentencia, y en oílla. Pedro, sácala al punto.	430 [...]

(Saavedra, 1998: 155)

–¿En qué, repara?: Pregunta: ¿Cuál es su resolución?

[...]

ALCALDE	Lo que escribí, escribí; bien dices, hija: y así, a Clemente admito por mi hijo, y el mundo deste proceder colija que más por ley que por pasión me rijo.	465
SANCHO	No hay alma aquí que no se regocija de vuestro no pensado regocijo.	[...]

Salen todos de escena.

(Saavedra, 1998: 156)

– En cierta forma una sutil ironía de parte de Sancho, al decir que los presentes se regocijan y/o alegran del resultado que no fue, cien por ciento, favorable para el alcalde que aprobó lo que no quería aprobar, la boda de su hija con una persona de clase social distinta.

Escena del Campamento Gitano, **Escudero Labrador** (V. 1138)

INÉS	Limosna, ceñora mía, por la bendita María y por zu Hijo bendito.	1140
VIUDA	De mí nunca lleva el grito limosna, ni la porfía. Mejor estará el servir a vosotras, que os está tan sin vergüenza el pedir.	1145
ESCUADERO	Va el mundo de suerte ya, que no se puede sufrir. Es vagamunda esta era; no hay moza que servir quiera, ni mozo que por su yerro no se ande a la flor del berro: él sandio, y ella altanera. Y esta gente infrutuosa, siempre atenta a mil malicias, doblada, astuta y mañosa, ni a la Iglesia da primicias, ni al rey no le sube en cosa. A la sombra de herreros usan muchos desafueros, y, con perdón sea mentado, no hay seguro asno en el prado de los gitanos cuatreros.	1150 1155 1160
VIUDA	Dejadlos, y caminad, Llorente, que es algo tarde.	

Salen de escena Llorente y la viuda.

(Saavedra, 1998: 181-182)

El escudero labrador menciona a los gitanos que esta era, la de la escena, es vagamunda, la palabra remite a vagamundo y/o vagabundo: referente a aquel que no tiene oficio, ni domicilio conocido. Todo dicho con desdén, y los subestima. La comprensión de ello no fue inmediata, se visualizan palabras que requirieron de su definición: Sandio: ignorante o simple, doblada: por doble cara, desafuero: acción violenta. Se emplean alegorías metafóricas.

JORNADA SEGUNDA

Primera escena, segunda jornada, **Sancho Macho**. (V. 1233)

En esta escena el alcalde menciona al alguacil con orgullo que ha preparado una danza que será digna de admirar. Nos enteramos de que Pedro ya no sirve para él y se observa que aún lo admiran. Por ello el alguacil dice lo siguiente con cierta incredulidad:

[...]

ALGUACIL	<p style="text-align: center;">Por Dios, que la invención es muy buena.</p>	1260
SANCHO	<p>Lo que nuestro alcalde ordena, es cosa rala entre nos, y todo lo que él más sabe de un su mozo lo aprendió que fue de su ingenio llave; mas ya se fue y nos dejó, que mala landre le acabe: que así quedamos vacíos, sin él, de ingenio y de bríos.</p>	1265
ALGUACIL	¿Tanto sabe?	
SANCHO	<p style="text-align: center;">Es tan astuto, que puede darle tributo Salmón, rey de los judíos.</p>	1270

[...]

(Saavedra, 1998: 186)

En ambos textos de Sancho Macho, arriba, se visualiza un cambio de actitud, a diferencia de cómo se le veía al inicio de la obra, también se observa cierta admiración por Pedro y orgullo.

En seguida:

El alguacil, está en desacuerdo con el alcalde y trata de persuadirlo de no asistir con las danzas ante el Rey.

[...]

ALCALDE	...Pues en verdad que hemos de ir con veinte y cuatro donceles como aquéllos, sin mentir, porque invenciones noveles, o admiran o hacen reír.	1305 [...]
---------	---	---------------

(Saavedra, 1998: 187)

Se va el alguacil.

[...]

SANCHO	Alcalde, tu gusto haz, porque verás por la prueba que esta danza, por ser nueva, dará al rey mucho solaz.	1310
ALCALDE	No lo dudo. Venid, Sancho, que ya el corazón ensancho, do quepan los parabienes de la danza.	1315
SANCHO	Razón tienes: que has de volver hueco y ancho.	[...]

(Saavedra, 1998: 187-188)

Salen

– Macho aconseja al alcalde hacer su gusto y se muestra seguro de que la danza gustará al rey.

[...]	ALCALDE	¡Oh pajes de Satanás!	1940
	REINA	Ni le roguéis ni deis más.	
	ALCALDE	Hoy nos echas al profundo con tu terquedad.	
	MOSTRENCO	No puedo menearme, ¡por San Dios!	
	SILERIO	¡Qué tierno doncel sois vos!	1945
	TARUGO	¿Qué tienes?	
	MOSTRENCO	Quebrado un dedo del pie derecho.	
	REY	Dejadle, y a vuestro pueblo os volved.	
	ALCALDE	Si es que me ha de hacer merced, de Junquillos soy alcalde; y si castiga a sus pajes, otra danza le traeremos que pase a todos extremos en la invención y los trajes.	1950
			[...]
			(Saavedra, 1998: 209-210)

Salen

Diego Mostrenco es el personaje en quien se sustentaba el orgullo de la danza, ya que se le consideraba diestro en el baile, este dato se visualiza en el verso 1279, pero desafortunadamente no puede accionar ante el rey por tener lastimado un dedo del pie derecho. Lo anterior lo explica al alcalde en su dialogo del verso 2105, se queja de que los pajes del rey los han tratado injustamente y con azotes, sin poder danzar ante la corte, salen.

JORNADA TERCERA

Entra un Labrador con dos gallinas. V. 2712

Pedro trata de convencer a un labrador, que trae consigo dos gallinas, de que sea piadoso y done o ceda las gallinas para alimentar a dos personas, no presentes, que están desahuciadas, cautivas en Argel. El representante Uno observa la escena y dice:

REPRESENTANTE 2	Déjele vuesa merced, que, pues ya dejó en la red las cobas, vaya en buen hora.	
REPRESENTANTE 1	Pues bien: ¿qué haremos agora?	2790
PEDRO	Lo que es vuestro gusto haced. Despójese de su pluma el rescate, y véase luego, en resolución y en suma, si hay algún rancho o bodega donde todo se consuma: que yo, a fe de compañero, desde agora me prefiero a dar todo el adherente.	2795
REPRESENTANTE 2	Hay un grande inconveniente: que hemos de ensayar primero.	2800
PEDRO	Pues díganme: ¿son farsantes?	
REPRESENTANTE 1	Por nuestros pecados, sí.	
PEDRO	Haz de mis dichas Adlantes, cerros de mi Potosí, de mi pequeñez gigantes; en vosotros se me ofrece todo aquello que apetece mi deseo en sumo grado.	2805
REPRESENTANTE 2	¿Qué vendaval os ha dado, que así el seso os desvanece?	2810
PEDRO	Sin duda, he de ser farsante, y haré que estupendamente la fama mis hechos cante, y que los lleve y los cuente en Poniente y en Levante. Volarán los hechos míos hasta los reinos vacíos de Policea, y aún más, en nombre de Nicolás, y el sobrenombre de Ríos: que éste fue el nombre de aquel mago que a entender me dio quién era el mundo crüel, ciego que sin vista vio cuantos fraudes hay en él. En las chozas y en las salas,	2815 2820 2825

entre las jergas y galas
será mi nombre estendido,
aunque se ponga en olvido
el de Pedro de Urdemalas.

2830

[...]

(Saavedra, 1998: 239-241)

El Representante 1 dice de Pedro, que es “traidor magancés”, alude al traidor Galalón, de Maganza, señor astuto, hábil, avieso. Cuestiona sobre lo que harán con lo obtenido, Pedro sugiere obviamente que dispongan de ello, que lo coman. Y da respuesta a la pregunta de ser farsante.

– Aquí, se observa la asunción de Pedro, sus circunstancias le revelan su vocación. Aunque obviamente no fue uno de los personajes que interpreté, me identifiqué de inmediato con lo expuesto en esta escena, por ello decidí conservarla en este estudio. Algo muy parecido me ocurrió al transitar por la vida en busca de mi camino. Sinceramente, deseo que siempre viva en mi un “Pedro de Urdemalas”.

[...] PEDRO Vamos: que, si se mejora
mi suerte con ser farsista,
seréis testigos de vista
del ingenio que en mí mora,
principalmente en jugar
las tretas de un entremés
hasta do pueden llegar.

2840

Entra otro farsante.

REPRESENTANTE 3 ¿No advertirán que ya es
hora y tiempo de ensayar?
Porque pide el rey comedia,
y el autor ha ya hora y media
que espera. ¡Grande descuido!

2845

REPRESENTANTE 1 Pues con ir presto, yo cuido
que ese daño se remedia.
Venga, galán, que yo haré

2850

PEDRO que hoy quede por recitante.
 Si lo quedo, mostraré
 que soy para autor bastante 2855
 con lo menos que yo sé.
 Llegado ha ya la ocasión
 donde la adivinación
 que un hablante Malgesí
 echó un tiempo sobre mí, 2860
 tenga efecto y conclusión.
 Ya podré ser patriarca,
 pontífice y estudiante,
 emperador y monarca:
 que el oficio de farsante 2865
 todos estados abarca;
 y, aunque es vida trabajosa,
 es, en efecto, curiosa,
 pues cosas curiosas trata,
 y nunca quien la maltrata 2870
 le dará nombre de ociosa.

[...]

(Saavedra, 1998: 241-242)

El Representante Uno hace saber a Pedro que él le apoya en su decisión de ser farsante, entendiéndose representante: “actor”.

Salen

[...]

ALGUACIL Señores, que es tarde ya.
 AUTOR ¿Falta aquí alguno?
REPRESENTANTE 1 Ninguno. [...]

(Saavedra, 1998: 245)

Que el reparto este completo y que lo acordado entre todos este puntual y en su lugar, es lo que se puede visualizar en la escena anterior. Porque si falta alguno, no se puede comenzar. He aquí el último texto de mi parte, sin embargo, no fue mi última participación pues aún faltaba tocar la flauta en la última canción y como dijo Pedro:

“...El oficio farsante todos estados abarca”.

Las indicaciones del director eran claras, concisas, se abordaron a los personajes desde un punto de estudio base, es decir existe un tratado denominado La Epístola de Pinciano, que habla acerca de las características de interpretación del actor, y con base en ello, se estudió el contexto y las formas de representación. Sin mayor complicación que la de ser nosotros mismos en escena, que nuestras propias aptitudes y capacidades interpretativas se pudieran observar.

No se entienda que fuimos nosotros al cien por ciento, definitivamente hubo y existió una construcción de carácter, que fue hecha con base en modelos tipo, ¿Qué es esto? Fueron estudiados, y se hizo un abordaje, de los personajes con base en los parámetros y las formas del contexto de la obra.

Se realizó, desde mi perspectiva, una creación de caracteres, con base en lo expuesto por Lope de Vega, me refiero a la fórmula de personajes (Vega, 1970: 18).

Así fue nuestra forma de abordar el trabajo creativo con respecto a la creación del carácter. Por mi parte: procuro tener claras mis acciones, lo que quiere el personaje, lo que le ocurre o ocurrirá. Con base en ello puedo sustentar mi proceder como actor, aunque definitivamente, en ocasiones, mi proceder no sea el suyo. El actor debe saber que le ocurrirá al personaje, aunque el mismo no lo sepa. Para este montaje, la información que expongo líneas arriba de mis personajes, por escena, es hecha con sustento de los diálogos de los mismos y con base en tratados de donde extraje información, no hay especulación.

Cicerón dijo: “Es casi imposible que un orador suscite una pasión en sus oyentes si no es afectado primero por la pasión”. (Díez, 1989: 66).

CAPÍTULO TRES. Acciones emprendidas

3.1. Caracterización de los personajes

Para comenzar a caracterizar a los personajes, fue necesario detenerme un momento a reflexionar, pensar detenidamente qué paso se iba a dar, como lo solicitado por nuestro director de montaje, texto de abordaje. En este caso, a través de nuestras bitácoras de trabajo, se realizaron de forma individual las anotaciones que se consideraban pertinentes o importantes para sustentar nuestra creación de los personajes. Ya se habían asignado los personajes, ya estaban dados los elementos teóricos. Pero aún había ciertas dudas, datos inconclusos y cuestiones que se debían contestar. Estas respuestas sólo podían resolverse pausadamente.

¿Qué hacer para la memorización del texto? ¿Cómo comenzar a caracterizar? ¿Cuántos personajes interpretaré? Estas fueron algunas de las preguntas que vinieron a mi mente. Hasta el momento de asignación de reparto comencé a distinguir a los personajes, en cuanto a lo vocal y físico, las escenas en las que intervienen, las entradas y salidas –entiéndase, mutis, cuando el actor está fuera del escenario, cambiando de vestuario o está oculto para dar continuidad y lógica a la obra, según corresponda la escena –. Todo lo anterior, previsto como forma de ataque previo de personajes. Me encaminé a hacer lo dicho.

3.2 Memorización del texto

Para la memorización del texto, en principio únicamente sustraje los diálogos de mis personajes, por orden de aparición y así hice su estudio. Memorizar lleva un tiempo. Uno tarda un poco en esto. Tratar de comprender las escenas en las que intervienen cada uno de los personajes es fundamental. Lo escrito por el autor impacta en el receptor si se comprende lo que se dice. Esto ayuda mucho a dejar de hacer una repetición constante y monótona de las palabras. También al ejecutar, actuar. Se comprende el significado y el discurso interno. Repito, lo escrito, lo dicho en el caso de actor, impacta en el espectador, si se comprende lo que se dice. Con respecto a las palabras desconocidas empleadas en el texto, fue necesario hacer la investigación de cada una de ellas para lo cual se recurrió al

diccionario, también se nos pidió leer *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* como estrategia para conocer la aplicación de palabras del español antiguo. Esto, brevemente, en cuanto a la memorización de los textos.

3.3 La creación física

Para comenzar a caracterizar y hacer evidentes los rasgos físicos de los personajes, traté de visualizar algunas distinciones entre éstos. Tras una observación física de mi persona, puesto que no me puedo cambiarme a mí mismo físicamente por completo, decidí cambiar de modo sutil, algunos aspectos físicos. Por ejemplo: Ya en mis ejecuciones previas de estudiante actor había utilizado el recurso de usar el cabello largo y hacer distintos usos de él, dejarlo suelto, recogerlo, ocultarlo, etc. En esta ocasión no fue la excepción, es algo que no pude ignorar y creí útil para caracterizar mis personajes. Decidí hacer un corte inferior a la altura de las orejas y dejar larga toda el área superior. Lo largo se podría ocultar debajo de un sombrero, de tal forma que pareciera que el personaje tiene cabello corto, y cuando se requiriera largo, éste se podría recoger o soltar, según carácter a representar (Ver fotografías en anexos).

El trabajo de gesto facial, también sutil, era poner en Sancho Macho un poco de ignorancia, en Llorente mucha seriedad, en Mostrenco dolor, por aquello del dedo roto, y en el representante alegría, picardía y astucia. Claro que todo con base en el texto, en lo que se dice y dicen de los personajes. La incorporación de los elementos de vestuario vino a dar a la apariencia física de los personajes, una referencia sólida de cómo habitar el personaje. Por supuesto que el análisis del texto por parte del vestuarista y el actor, tiene que reflejar y mostrar el nivel social de los personajes y sirve para familiarizarse con las prendas y enriquecer físicamente la imagen antes idealizada de los personajes.

Como apoyo y refuerzo en este tema me acerqué a *Habitar el traje*, un texto de Laura Gutman, en este trabajo se hace una excelente reflexión sobre el vestuario teatral. Fortuitamente, sus palabras me permiten hacer eco de la importancia significativa que tiene el vestuario, claro que parecería obvio que la hay, que existe, sin embargo, yo no hice consiente tal reflexión durante mi proceso de montaje, ello ocurrió posteriormente, en otros eventos y procesos de creación.

El tiempo ha pasado desde aquellos días en los que se me tomaron medidas corporales para la realización de las prendas que cubrirían o envolvían mi cuerpo y que transformarían y diferenciarían a un personaje de otro. Pero a pesar del tiempo transcurrido puedo afirmar que sigo disfrutando de esta etapa del proceso creativo, medirme el traje para poderme transformar y ser el otro.

“Es precisamente en esta transformación del actor, que al entrar a escena se construye en tiempo presente para ser el personaje; al ser él, con el traje, se enriquece el trabajo plástico y el personaje cobra carácter” (Juan Carlos Embriz).

En su trabajo Gutman evoca el pensamiento filosófico de Martín Heidegger para decir que: “todo construir es en sí un habitar” (Gutman, 2012: 179). Eso es lo que hacemos los actores, habitamos el personaje, “habitar como estar presentes allí donde construimos nuestro lugar” (Gutman, 2012: 179). En la vida diaria, nos vestimos por protección, por pudor y por ornamentación, según Roland Barthes, también en Gutman (Gutman, 2012: 180). Pero en el ámbito teatral “nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen” (Gutman, 2012: 180). Entonces, definitivamente hay una construcción de la imagen en el espacio de ficción. López Pinciano nos dice en voz de Fadrique que: El ornato es esencial (López, 2006: 176)

3.4 La epístola de Pinciano

(Sobre la Epístola trece y última)

Hubo un acercamiento, por nuestra parte, al texto del médico Alonso López (1547-1627) en particular a la Epístola trece y última que trata de los actores y representantes. De esto recuerdo y cito algunas frases que me parecen de importancia para tratar y que son seguidas de mi opinión. ¿Por qué son importantes?: Porque me invitan a hacer algunas preguntas acerca de la técnica actoral durante este proceso de montaje y dan sustento y soporte a las razones del proceder en este sentido, lo que fue, lo que se hizo.

“La representación entretiene más largo tiempo y siempre el hombre saca algún aviso para sus negocios” (López, 2006: 170)

El tiempo que el espectador dedica a ver y atender alguna representación teatral es fructífero pues con base en lo expuesto podrá hacer alguna reflexión sobre ello, también el actor.

“...el hombre es una junta de ánima y cuerpo” (López, 2006: 171)

El actor desarrolla y trabaja el pensamiento y la acción física, es decir realiza la construcción consiente de su proceder en escena, piensa en el dialogo y lo dice como si fuera propio, su accionar físico es de igual manera: lo piensa y lo hace, realiza lo dicho siendo el otro, le da vida. Al actuar, el estudio previo del carácter se transforma en su proceder escénico. Ambas acciones la física y la mental se realizan con un proceder consiente que fue estudiado y analizado previamente, ensayo tras ensayo.

En nuestro montaje también existieron estas acciones y fueron realizadas en los ensayos. El resultado se pudo observar, por mencionar algunos ejemplos, en la ejecución de las danzas y en las escenas en donde se visualizaron y escucharon las canciones. Los ensayos sirvieron para depurar las acciones y movimientos, esto fue realizado para qué al momento de ser expuesto ante el público, el trabajo se pudiera apreciar.

“Hecho el poema activo, expira el oficio del poeta y comienza el del actor” (López, 2006: 176)

En su accionar el actor debe ser una persona consiente de sí mismo y de sus características, debe instruirse para construir y/o reconstruir, ello para poder encaminarse a representar. Su trabajo no sólo consiste en hacer una acción física o saber de dónde a dónde tendrá que desplazarse (saltar o arrastrarse, caminar o correr), también necesita comprender lo que dice e incluso lo que no.

[...] Ornato se dice la compostura del teatro y de la persona, [...] además, aquel movimiento que hace el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos y boca cuando habla, y aun cuando calla algunas veces. [...]

(López, 2006: 177)

Sobre esto Cervantes, en voz de Pedro de Urdemalas nos dice lo siguiente:

[...]	PEDRO	Sé todo aquello que cabe en un general farsante;	2895
		sé todos los requisitos que un farsante ha de tener para serlo, que han de ser tan raros como infinitos.	
		De gran memoria, primero;	2900
		segundo, de suelta lengua; y que no padezca mengua de galas es lo tercero.	
		Buen talle no le perdono, si es que ha de hacer los galanes;	2905
		no afectado en ademanes, ni ha de recitar con tono.	
		Con descuido cuidadoso, grave anciano, joven presto, enamorado compuesto,	2910
		con rabia si está celoso.	
		Ha de recitar de modo, con tanta industria y cordura, que se vuelva en la figura que hace de todo en todo.	2915
		A los versos ha de dar valor con su lengua experta, y a la fábula que es muerta ha de hacer resucitar.	
		Ha de sacar con espanto	2920
		las lágrimas de la risa,	

Así es como fueron resueltas nuestras dudas del proceder actoral y nos aproximamos al contexto del autor y de su obra.

3.5 Representante 1 (Quinto personaje)

Una pregunta me tenía preocupado. ¿Cuántos personajes interpretaré? Como ya he mencionado en repetidas ocasiones los personajes a interpretar son Sancho Macho, Llorente (labrador que acompaña a la Viuda), Mostrenco y Representante 1. A esta altura del abordaje del montaje ya se podía decir, como ahora, mis personajes. Yo era el encargado para la creación de éstos, con base en mis propios recursos de actor. Pero surgió algo inesperado, algo que no tenía contemplado y que significó un reto para mí, debo confesar que tuve mis reservas, no pensé que pudiera lograr lo solicitado –todavía lo creo un poco– resolver este nuevo reto. El director del montaje me preguntó si estaría dispuesto a interpretar un músico, pues él deseaba que hubiera instrumentos musicales en escena. No se trataba únicamente de simular que se tocaba el instrumento, era tocarlo físicamente, palparlo, sentirlo, conocerlo y darle uso, sacarle provecho: sonido. Acepté el reto, se me encargó estudiar fue la flauta y, gracias al apoyo del pianista y organista Juan Carlos Guerrero, director del área musical de este montaje, surgió en mi haber el intangible, quinto personaje de abordaje: El músico.

Tras varias sesiones particulares de estudio comenzaron a incorporarse las escenas de instrumentos musicales, otros actores tocando guitarra, una mandolina, varios instrumentos de percusión y yo, con la flauta. Viendo que este personaje no empataba en las escenas de mis otros personajes y sin más problemas, el músico cobró vida física en el personaje del Representante 1.

Por lo anterior es evidente que el director de la obra fue capaz de visualizar que, el intérprete de la flauta tendría que aparecer en las escenas correspondientes a las de las melodías que requirieran de la sonoridad de ésta. En razón de esto, se buscó un actor que no tuviera participación directa en dichas escenas musicalizadas. Se logró el objetivo deseado.

Cervantes no menciona en particular a un músico que entra a escena tocando la flauta, en ninguna de las acotaciones previas a la entrada de la música. Según el texto de trabajo, para este montaje se acota de la siguiente manera: En la primer intervención musical, -“...los músicos entran cantando: [Músicos] Niña, la que esperas...” (versos 958-998), la segunda intervención tras el dialogo del personaje Clemente. - “Cántese, y vamos, que se viene el día.” Inicia canción “A la puerta puestos...” (versos 1029-1052). Por último, la tercera intervención musical, comprendida entre los versos 2980-2995. -“*Entran los músicos cantando este romance: [Músicos] Bailan las gitanas...*”. (Contreras, 2007: 4)

Es por ello que, tras la sugerencia del director y diálogo con él, reitero, el músico cobró vida física en el personaje del Representante 1. Es pertinente mencionar que estas tres canciones de la obra tuvieron una base de la cual partimos y que nuestro director de montaje seleccionó para proporcionar en un principio al director del área musical y posteriormente a nosotros los actores, ejecutantes musicales, estas canciones base fueron “- *Amor con fortuna*, de Juan del Encina (1468-1529); - *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes (ca. 1570-1629) y *Fa-lan-la-lera*, anónima del *Cancionero de Uppsala o Cancionero del Duc de Calabria*, del siglo XVI.” (Contreras, 2007: 4)

Con base en lo anterior, se concibió la figura del representante 1 como personaje interprete. En razón de esto, el director de escena me asigno el personaje que a continuación se especifica y describe.

3.6 Sobre la flauta y sus implicaciones.

Hasta poco antes del momento específico del cuestionamiento a mi persona sobre tener la disposición a tocar el instrumento musical y encargarme del trabajo que esto implicaba, hablar de este tema en particular era para mí absolutamente desconocido. En un principio ello me atemorizo, tenía miedo de no resolver el problema que estaba ante mí. ¿Tendré la capacidad? ¿Podré aprender algo nuevo? ¿Tengo la facultad para hacer lo que se me encargó? Estas y muchas otras cuestiones vinieron a mi mente, sin embargo, había que afrontar el compromiso, dejar de lado las dudas y encarar con optimismo y valor el trabajo

asignado. Tras la adquisición de una flauta dulce, para ensayo, y tras el estudio básico e inicial de ésta, puedo decir que dicho instrumento de viento se caracteriza por ser un tubo abierto con una serie de orificios circulares que son cubiertos por los dedos de las manos, se caracteriza por tener una embocadura en el extremo del tubo en forma de boquilla a través de la cual pasa el aire que el ejecutante sopla de forma mesurada y en conjunto con el movimiento preciso y determinado de los dedos este instrumento emite sonidos que el oído humano percibe. La idea era lograr que estos sonidos pudieran ser transformados, a través del estudio y tras varios ensayos con el instrumento, en música. El punto de partida inicial fue el más aterrador, no sabía nada del tema, ni siquiera sabía cómo se sujetaba una flauta, había escuchado con anterioridad que existía algo que denominaban notas musicales y supuse que la flauta también requeriría del conocimiento de ellas. Este fue el comienzo, lo primero que se me encargó estudiar fue conocer básicamente las pisadas para emitir las notas base, entiéndase, do, re, mi, fa, sol, la, si.

Para esto el maestro de música me indicó ejercitar la colocación de los dedos en los orificios correspondientes y tratar de emitir el sonido básico de las notas como se muestra en las siguientes imágenes.

A.

Mano derecha / Orificio posterior (Dedo pulgar)



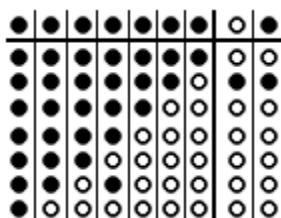
Mano izquierda

Los orificios son cubiertos como se indica en la imagen anterior. De derecha a izquierda. Partiendo del orificio posterior con el dedo pulgar. El primer orificio frontal de la flauta, en la imagen es el segundo, es cubierto por el dedo índice. El segundo orificio frontal, así en adelante, es cubierto por el dedo medio, tercer orificio dedo anular, y el meñique queda libre, prácticamente sin ningún uso, todo lo anterior con la mano izquierda. Con la mano

derecha el dedo pulgar sirve para sujetar la flauta por la parte posterior, el índice cubre el cuarto orificio, el dedo medio cubre el quinto, el anular cubre el sexto orificio y el séptimo orificio es cubierto por el dedo meñique. Cuando fue asimilada y practicada esta forma de sujetar la flauta pasamos al área que nos interesaba principalmente, el estudio básico de las notas.

B.

Orificio posterior



do, re, mi, fa, sol, la, si. re 6, do 6

La imagen B muestra básicamente cuales orificios hay que cubrir con los dedos en la flauta para poder emitir el sonido de las notas básicas requeridas en el inicio de estudio de las que serían las futuras melodías de nuestro montaje. El acercamiento a esta área es con base en la imagen A. Su aproximación es de forma vertical comenzando en lo superior por el orificio posterior. Únicamente se incluye el dato referente a las notas que serían trabajadas en este particular estudio de montaje.

Posteriormente, tras haber estudiado y practicado lo anterior, el maestro de música me facilitó una copia digital de las melodías que fueron seleccionadas para este montaje con el fin y propósito de que yo las escuchara y me familiarizara con ellas, supongo que al tener la melodía en la mente pude acercarme poco a poco al objetivo inicial. También realizo para mí una pequeña guía que sería otra parte esencial de mi estudio en cuanto a la interpretación que yo realizaría de las ya anteriormente mencionadas canciones de base, “*Amor con fortuna, Salté de los cielos y Fa-lan-la-lera*”. Sólo había que ser constante en el estudio para poder llegar al objetivo planeado. A continuación, se observan mi guía de estudio y base de partida para el ensayo personal de este trabajo. No se trata en lo absoluto

de nada complejo es algo muy básico y que sin embargo considero es mi gran punto de apoyo de todo lo que posteriormente surgió musicalmente. Son las notas de cada melodía, en orden cronológico, con base en el texto de trabajo.

Primera melodía.

Re 6, re 6, re 6, do 6, re, la, si, la, sol, la, re, la, si, la, sol, la, la, la, si, la, sol, la.

Segunda melodía.

Mi, la, sol, sol, do 6, si, / sol, la, sol, mi, fa, mi, /

do, do 6, la, si, do 6, sol, / mi, fa, do, re, mi, / do, do 6, la, si, do 6, si, la, sol, fa, mi, /

do, do 6, la, si, do 6, / si, la, sol, / mi, fa, do, re, mi, / mi, la, sol, sol, do 6, si, / mi, la, / la, re, 6, do 6, do 6, re 6.

Tercera y última.

La, sol, la, fa, mi, re, mi, fa, sol, la, la, la, sol, la, fa, fa, mi, fa, sol, fa, mi, re, la, fa, mi, re, mi, fa, sol, la, la, la, la, la, si, do 6, si 6, la, sol, fa, sol, mi, re.

Definitivamente usar un instrumento musical fue todo un reto, incluso poder construir con ello, es decir sin que fuera esta acción ajena a la escena. Podría decirse que el Representante 1 tenía otro oficio para poder comer y vivir: el de “músico”, incluso, durante las funciones se le pudo ver cantar.

Considero que mi estudio del tema musical me provocó una satisfacción personal, pero definitivamente creo que mi interpretación de estas melodías es incomparable con las de base, no se entienda que me considero músico, todo lo contrario. Ahora puedo admirar y reconocer que reconocer que las personas dedicadas a la música profesional realizan artísticamente algo que siempre será digno de mi admiración, sobre todo ahora que he tenido la fortuna de tener esta experiencia.

Pareciera que lo anterior no debería haber sido mencionado en este trabajo, sin embargo, puedo afirmar que con base en los hechos acontecidos durante el proceso de ensayos aprendí un poco de música y con este conocimiento adquirido pude construir al que

para mí fue el intangible quinto personaje, entiéndase que sólo es una apreciación personal, pues sólo interprete cuatro personajes.

3.6 Del estudio de la forma métrica

Con distancia puedo observar que mi trabajo de estudio métrico no fue el óptimo, en su tiempo lo debí afrontar sin precipitación ni temor, quizá entonces, obviamente, el resultado sonoro hubiera sido distinto. Sin embargo, ahora considero necesario colocar un ejemplo de lo que se pudo haber hecho:

Al leer el siguiente texto se puede observar que tipo de texto es, es decir, es un texto en verso.

[...] *Salen Martín Crespo, alcalde, padre de Clemencia, y Sancho Macho y Diego Tarugo, regidores.*

TARUGO	Plácenos, Martín Crespo, del suceso. Desechéisla por otra de brocado, sin que jamás un voto os salga avieso.	180
ALCALDE	Diego Tarugo, lo que me ha costado aquesta vara, sólo Dios lo sabe, y mi vino, y capones, y ganado. El que no te conoce, ése te alabe, deseo de mandar.	185
SANCHO	Yo aqueso digo, que sé que en él todo cuidado cabe. Véala yo en poder de mi enemigo, vara que es por presentes adquirida.	
ALCALDE	Pues ahora la tiene un vuestro amigo.	190
SANCHO	De vos, Crespo, será tan bien regida, que no la doble dádiva ni ruego.	

ALCALDE No, ¡juro a mí!, mientras tuviere vida.
 Cuando mujer me informe, estaré ciego;
 al ruego del hidalgo, sordo y mudo; 195
 que a la severidad todo me entrego.

TARUGO Ya veo en vuestro tiempo, y no lo dudo,
 sentencias de Salmón, el rey discreto,
 que el niño dividió con hierro agudo.

ALCALDE Al menos, de mi parte yo prometo 200
 de arrimarme a la ley en cuanto pueda
 sin alterar un mínimo decreto.

SANCHO Como yo lo deseo, así suceda;
 y adiós.

ALCALDE Fortuna os tenga, Sancho Macho,
 en la empinada cumbre de su rueda. 205

TARUGO Sin que el temor o amor os ponga empacho,
 juzgad, Crespo, terrible y brevemente:
 que la tardanza en toda cosa tacho;
 y a Dios quedad.

ALCALDE En fin, sois buen pariente.
Éntranse Sancho Macho y Diego Tarugo. [...]

(Saavedra, Alianza, 1998: 145 - 147)

A todos los integrantes del reparto de esta obra se nos proporcionó un esquema métrico el cual se puede observar en el área de anexos (aportaciones del director). Con base en ese esquema podemos observar que las figuras métricas del texto anterior son Tercetos. ¿Qué caracteriza a los tercetos? Con base en la nomenclatura del verso, se puede afirmar lo siguiente: Los versos se agrupan o combinan para forman las estrofas. En el caso del terceto: esta estrofa consta de tres versos endecasílabos, es decir once sílabas, con rima consonante, la misma consonancia, rimando el primero con el tercero y el segundo con el primero del siguiente terceto.

A continuación, el mismo texto dividido silábicamente, se observa también la característica antes mencionada: rima el primero con el tercero y el segundo con el primero del siguiente terceto.

[...]

TARUGO	Plá/ce/nos, /Mar/tín /Cres/po, / del /su/ce/so. De/se/chéis/la /por /o/tra /de /bro/ca/do, sin /que /ja/más /un /vo/ <u>to os</u> /sal/ <u>ga a</u> /vie/so.	180
ALCALDE	Die/go /Ta/ru/go, /lo /que / <u>me ha</u> /cos/ta/do a/ques/ta /va/ra, /só/lo /Dios /lo /sa/be, y /mi /vi/ <u>no, y</u> /ca/po/nes, /y /ga/na/do. El /que /no /te /co/no/ <u>ce, é</u> /se / <u>te a</u> /la/be, de/seo /de /man/dar.	185
SANCHO	/Yo/] [a/que/so /di/go, que /sé / <u>que en</u> /él /to/do /cui/da/do /ca/be. Véa/la /yo/] [en /po/der /de / <u>mi e</u> /ne/mi/go, va/ra / <u>que es</u> /por /pre/sen/tes /ad/qui/ri/da.	
ALCALDE	Pues /a] [ho/ra /la /tie/ <u>ne un</u> /vues/ <u>tro a</u> /mi/go.	190
SANCHO	De /vos, /Cres/po, /se/rá /tan /bien /re/gi/da, que /no /la /do/ble /dá/di/va /ni /rue/go.	
ALCALDE	No, /jju/ <u>ro a</u> /mí!, /mien/tras /tu/vie/re /vi/da. Cuan/do /mu/jer / <u>me in</u> /for/ <u>me, es</u> /ta/ré /cie/go; al /rue/go /del /hi/dal/go, /sor/do y /mu/do; <u>que a</u> /la /se/ve/ri/dad /to/do / <u>me en</u> /tre/go.	195
TARUGO	Ya /veo/] [en /vues/tro /tiem/po, y /no /lo /du/do, Sen/ten/cias /de /Sal/món, /el /rey /dis/cre/to, <u>que el</u> /ni/ño /di/vi/dió /con /hie/ <u>rro a</u> /gu/do.	
ALCALDE	Al /me/nos, /de /mi /par/te /yo /pro/me/to <u>de a</u> /rri/mar/ <u>me a</u> /la /ley /en /cuan/to /pue/da sin /al/te/rar /un /mí/ni/mo /de/cre/to.	200
SANCHO	Co/mo] [yo /lo /de/seo, /] [a/sí /su/ce/da;	

y a/diós.

ALCALDE /For/tu/na os /ten/ga, /San/cho /Ma/cho,
en /la em/pi/na/da /cum/bre /de /su /rue/da. 205

TARUGO Sin /que el /te/mor /o a/mor /os /pon/ga em/pa/cho,
juz/gad, /Cres/po, /te/rri/ble y /bre/ve/men/te:
que /la /tar/dan/za en /to/da /co/sa /ta/cho;
y a /Dios /que/dad.

ALCALDE /En /fin, /sois /buen /pa/rien/te. [...]

(Saavedra, Alianza, 1998: 145 - 147)

Si se observa es obvio que el actor debe dedicar un tiempo a la división silábica, tal y como seguramente lo realizó el autor. El diálogo entre los personajes Diego Tarugo, Sancho Macho y el alcalde Martín Crespo, comprendido entre los versos 179 - 209, rápidamente nos muestra la creación de las estrofas, los tercetos. Lo subrayado es la licencia métrica conocida como sinalefa, y lo que se encuentra dividido con paréntesis es el hiato que resulta cuando es necesario conservar el ritmo. Así el breve estudio de los versos de la primera escena en la cual participé y que finaliza en tercetos (versos 179 – 209).

Para mi comprensión de esto y como refuerzo del tema métrico recurrí al estudio de Norma Román Calvo, quien menciona lo siguiente acerca de sinalefa, hiato y el caso de la hache:

Sinalefa: Esta figura resulta [...]“cuando una palabra del verso termina en vocal y la siguiente inicia también con vocal, estas dos vocales se funden, formando un diptongo, las dos sílabas que contienen dichas vocales se unen, dando como resultado el valor de una sola sílaba” [...]. Hiato: “Algunas veces para conservar la medida de la versificación regular no se hace la sinalefa. A este hecho se le denomina hiato.” “Cuando a principio de palabra, existe una hache, como ésta es muda, no se tomará en cuenta y se hará la sinalefa.” [...] (Román, 1994:16).

Definitivamente en una obra del Siglo de Oro o escrita en verso, es necesario el estudio del mismo para poder transmitir al espectador la musicalidad existente en ello. Para mí, aún es un tema al que le debo disciplina y aprecio, por la complejidad.

El trabajo técnico que se requirió fue la asesoría en clase por parte del director para recordar la clasificación y denominación del verso. Para ello se hizo un refuerzo de lo siguiente:

Los versos se clasifican y denominan según el número de sílabas que contienen. Los hay desde dos hasta catorce sílabas. De dos a ocho sílabas son de Arte Menor y de nueve a catorce sílabas son de Arte Mayor. Los versos de Arte Menor son: bisílabo, trisílabo, tetrasílabo, pentasílabo, hexasílabo, heptasílabo, y octosílabo. Los versos de Arte Mayor son los siguientes: eneasílabo, decasílabo, endecasílabo, dodecasílabo, triscaidecasílabo, Tomas Navarro en el *Arte del Verso* lo denomina “Tridecasílabo” (Navarro, 1975: 56) y alejandrino.

Los versos se pueden agrupar o combinar, así es como se forman las estrofas. Algunas estrofas reciben el nombre de acuerdo con el número de versos que las integran. Las más usuales son las siguientes:

Dístico o pareado: estrofa de dos versos que riman entre sí. Terceto: estrofa que consta de tres versos endecasílabos con rima consonante, rimando el primero con el tercero y el segundo con el primero del siguiente terceto. Redondilla: estrofa de cuatro versos octosílabos que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Cuarteta: es la estrofa de cuatro versos consonantes de arte menor que riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Cuarteto: es la estrofa de cuatro versos consonantes de arte mayor que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Serventesio: estrofa de cuatro versos consonantes de arte mayor que riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Cuaderna Vía: estrofa monorrima de cuatro versos alejandrinos llamada también tetrástrofo monorrimo. Quintilla: estrofa de cinco versos octosílabos con dos consonancias distintas,

ordenados de modo que no queden juntos tres con la misma consonancia y que no tenga la misma los dos últimos. Quinteto: estrofa de cinco versos generalmente endecasílabos con rima similar a la Quintilla. Sextina: estrofa de seis versos de cualquier metro. Sexteto: es una estrofa de seis versos de arte mayor, generalmente endecasílabos. Octavilla: estrofa de ocho versos octosílabos. Octava Real: es la estrofa de ocho versos endecasílabos consonantes que riman: el primero con el tercero y el quinto; el segundo con el cuarto y sexto; y el séptimo con el octavo. Decima o Espinela: estrofa de diez versos octosílabos que riman el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y décimo, y octavo con noveno. (Varios, 1991, 548 – 552).

La información con respecto a este tema y que se muestra líneas arriba no fue extraída de una fuente especializada, es una información contenida en un libro de nivel escolar básico, sin embargo, no por ello dicha información desmerece en el sentido de contener lo que se requiere para una comprensión básica de la versificación.

He decidido colocar este breve glosario para mostrar lo realizado por mí con respecto a este tema. Para un estudio de mayor calidad recomiendo un acercamiento a Roman Calvo Norma y a Tomas Navarro Tomas (bibliografía).

CONCLUSIONES

Mi intención primaria para la realización de este trabajo fue manifestar lo acontecido desde el primer enfrentamiento con el equipo del que formé parte, como actor. Quise hacer un documento que contuviera experiencias generales y sus circunstancias, para eso, me acerqué a diversas fuentes y con base en ello hice una recopilación de datos generales, mismos que se refieren, desde mi perspectiva, a las formas de abordar el montaje, también sus personajes y las características de mi ejecución actoral.

Puedo afirmar que la licenciatura en Arte Dramático, ahora Artes Teatrales, fue la institución que me brindó las herramientas necesarias para poder desempeñarme en el ámbito profesional, específicamente en el área teatral.

En cierta forma he de reconocer que fue complicado hacer el trabajo metodológico, lo escrito, la redacción de algo que significó un gran placer y aprendizaje en mi carrera profesional, tan sólo dos años después de haber egresado de la licenciatura acudí a la audición para selección de integrantes y varios años después estoy redactando mi experiencia.

La redacción también es un aspecto al que me he tenido que acercar. Agradezco a todos los catedráticos que me transmitieron sus conocimientos, así mismo a nuestra institución que ha empleado diversas estrategias para transformar a la sociedad universitaria y que el conocimiento adquirido pueda trascender. Lo aprendido no sólo queda en el alumno o dentro del aula, sino que llega a la sociedad. En el caso específico de la licenciatura en Artes Teatrales es claro que el quehacer del egresado de teatro es transmitir para transformar.

Que haya sido una pieza en este rompecabezas teatral me llena de satisfacción y orgullo. Aprendí muchas cosas que aún llevo a la práctica y con el paso de los años ahora puedo agradecer que se me hayan compartido.

Al ver con distancia y recordando lo hecho, pienso que el elemento métrico pudo haber sido aprovechado más. Sin embargo, no hice un detenido estudio interno de ello. Posiblemente haya ocurrido algo similar para la ejecución musical, pues al no ser músico de profesión, los oídos de algunos cuantos espectadores debieron de haber recibido el sonido de la flauta en ocasiones con agrado y otras no tanto.

A través de la investigación realizada para este trabajo puedo concluir que la organización es un elemento que debe ponderar en lo general y en lo particular durante el proceso de montaje escénico, eso lo aprendí en la licenciatura y, traté y trato de hacerlo también durante las funciones ante público.

Debe comprenderse, entonces, que la práctica o labor actoral es: realizar una construcción de personaje (s). En el caso de este montaje escénico ello se consolidó durante una temporada teatral y con base en ello se adquirieron diversas experiencias escénicas.

En el caso de nuestra visita al corral de los cómicos de la legua, que se encuentra en Querétaro, es importante rescatar las experiencias escénicas que fueron adquiridas, por ejemplo: estar en un lugar sin techo y sin telones, las paredes que soportan el cuerpo del escenario también fueron el lugar en donde se ocultaba el actor, el gesto y la expresión corporal cambió debido a que el espacio era abierto. Fue una experiencia grata, implicó salir de viaje y observar como hacedor teatral que el espacio escénico también cambia y transforma según las circunstancias.

La precipitación requiere y necesita de los antónimos de la palabra al momento de reflexión, es decir de calma, paciencia, tranquilidad y dedicación. Aunque por supuesto este no es un estudio del individuo es evidente en ciertos aspectos que la dirección de este montaje contribuyó en gran medida al buen desarrollo del mismo ya que el ejecutante visualiza, objetivamente, lo hecho con cierto atraso. Desde la escuela, cuando estaba en el aula, se nos orientó en este sentido: todos los integrantes del equipo teatral son importantes, sin excepción. Se formó un buen equipo de trabajo.

De lo anterior se concluye que, en ocasiones, la precipitación y la falta de organización pueden cegar momentáneamente al individuo. Como decía anteriormente, se carecía por parte mía, de un detenido estudio interno de la forma métrica, de haberse hecho pudo haber enriquecido el área correspondiente al habla, específicamente lo referente a la musicalidad del verso, no sólo en mi ejecución sino esto con todos aquellos con los que me relacionaba en escena.

Como en el caso de la música ocurre, las melodías base, de nuestras ejecuciones con instrumentos musicales, son exquisitamente agradables al oído y, es incuestionable el hecho concreto de que todos los elementos conjugados en ellas están organizados de tal manera que quien escucha las melodías percibe algo majestuosamente interpretado, sin temor a exagerar puedo decir que se pueden visualizar imágenes de los propios artistas que tocan con profesionalismo sus instrumentos y logran transmitir sonidos armoniosos.

Agradezco haber contado en este trabajo escénico con un director responsable, apasionado del teatro y de todo lo referente a éste, que nos brindó su confianza y apoyo teórico contextual del texto preparado para la puesta en escena de *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes Saavedra.

Con base en mi experiencia como pasante de licenciatura exhorto a todo aquel que aspire a ser un actor profesional, que no dude en su proceder, habrá quien diga que no podrá vivir de esto, que no sirve para estar aquí o allá, pero quién es quién para decirte qué hacer o qué no. Esta profesión, para mí, es mágica, real e impactante: mágica porque puedes crear universos y todo aquel que se sube a la nave teatral te puede acompañar; real porque, aunque es ficción, también es una profesión y de ello vivimos los actores, dramaturgos, directores, etc. no se debe menospreciar y es de impacto porque con nuestro accionar podemos dar voz a los que no se atreven, tienen miedo o los reprimen, somos modelos de conducta y con nuestro proceder podemos transformar.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario (Real Academia Española)*, México, Alfaguara, 2004.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “*Pedro de Urdemalas*”, *La entretenida Pedro de Urdemalas*, Edición introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- Contreras Soto, Eduardo. “Música para una comedia de Cervantes” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2cervantes.html] Fecha de Consulta: 16/05/2018.
- Díez Borque, José María. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*. Londres: Tamesis Books, 1989.
- González, Aurelio (ed.). *Cervantes 1547 – 1997: Jornadas de investigación cervantina*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 1999.
- Gutman, Laura. “*Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral.*” en Cuaderno 39, Centro de estudios en diseño y Comunicación, 2012.
[Documento electrónico: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n39/n39a13.pdf>] Fecha de Consulta: 03/08/2018.
- López Pinciano, Alonso, *Filosofía Antigua Poética*. Edición de la primera colección pequeños grandes ensayos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Macgowan, K. y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Román Calvo, Norma, *Teatro y Verso (El arte de conocer el verso español)*, México, Editorial Árbol S.A. de C. V. 1994.

Tomas Navarro, Tomas, *Arte del verso*, México, La impresora Azteca, 1975.

[Documento electrónico: <https://es.scribd.com/doc/87880506/Tomas-Navarro-Tomas-Arte-del-verso-1975.pdf>]
Fecha de Consulta: 29/05/2019.

Varios, *Ejemplares experimentales de Español 3°. Grado de Educación Media Básica, revisada y corregida*; Quinta Edición. Metepec, Estado de México. Talleres de Corporación Editorial Mac, S.A. de C.V.1991.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra. 2006.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Edición introducción y notas de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Fuente Ovejuna / Peribáñez y el comendador de Ocaña / El mejor alcalde, el rey / El caballero de Olmedo*. Biografía y presentación de las obras por J. M. Lope Blanch, México, Porrúa, 1998.

Velázquez Trujillo, Gumaro Antonio, *Pedro de Urdemalas memoria sobre el trabajo actoral para la puesta en escena de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra*. Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2008.

Wilson, Edward M. y Duncan Moir, *Historia de la literatura española*. Barcelona, Ariel, 1974.

Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

ANEXOS

1.- Aportaciones del director

Esquema Métrico	
<i>La numeración corresponde a la versión del libreto de trabajo, con la escena de la Viuda* cambiada a la jornada II</i>	
JORNADA PRIMERA / 1232 vv.	
1 -150	Quintillas
151 - 166	Octavas reales
167 - 178	Redondillas
179 - 209	Tercetos
210 - 289	Quintillas
290 - 360	Endecasílabos sueltos
361 - 375	1 octava real + 7 versos de otra octava (sólo abababc)
376 - 435	Liras
436 - 437	2 endecasílabos pareados
438 - 469	Octavas reales
470 - 599	Quintillas
600 - 767	Romance en í aguda
768 - 777	Endecasílabos sueltos
778 - 957	Quintillas
958 - 998	Canción: estribillo de cuarteta + 2 coplas, Todo en romancillo hexasílabo en ó aguda
999 - 1018	Quintillas
1019 - 1028	Endecasílabos sueltos
1029 - 1052	Canción: esquema de villancico, con estribillo de seguidillas + 2 coplas hexasílabas en rimas asonantes
1053 - 1232	Quintillas
JORNADA SEGUNDA / 1139 vv.	
1233 - 1317	Quintillas
1318 - 1349	Estrofas octosílabas de pie quebrado: ab abac'ca
1350 - 1354	1 quintilla
1355 - 1394	Estrofas octosílabas de pie quebrado: ab abac'ca
1395 - 1979*	Quintillas (incluye la escena de la Viuda, 1735 - 1979)
1980 - 2371	Redondillas
JORNADA TERCERA / 809 vv.	
2372 - 2391	Redondillas
2392 - 2551	Romance en ó-a
2552 - 2691	Redondillas
2692 - 2871	Quintillas
2872 - 2979	Redondillas
2980 - 2995	Canción esquema de villancico, con estribillo de cuarteta + 1 copla, todo en romancillo hexasílabo en é aguda
2996 - 3159	Redondillas
3160 - 3180	Endecasílabos sueltos

Recuerdo con agrado algunos de los ejercicios musicales que teníamos durante los ensayos: cantos, memorización de algunos textos y ejercicios de ritmo, hechos con el cuerpo y con la voz (a continuación, algunas aportaciones del director). Estos ejercicios nos sirvieron para encontrar la sonoridad y el ritmo en el verso, para familiarizarnos con ello.

SONETO

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
Áspero, tierno, liberal, esquivo,
Alentado, mortal, difunto, vivo,
Leal, traidor, cobarde, y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega

REDONDILLAS

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento.
[...]

Y aunque el desengaño toco,
con la misma pena lucho,
de ver que padezco mucho
padeciendo tan poco
[...]

Nunca hallo gusto cumplido,
porque, entre alivio y dolor,
hallo culpa en el amor
y disculpa en el olvido.
[...]

Si acaso me contradigo
en este confuso error,
aquél que tuviere amor
entenderá lo que digo.

Sor Juana Inés de la Cruz

SONETO

EN QUE SATISFACE UN RECELO CON LA RETORICA DEL LLANTO

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en liquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

Sor Juana Inés de la Cruz

CANCIÓN

Con la beldad me prendistes
con la gracia me robastes
con la bondad me feristes
al punto que me mirastes

De la prisión no recelo,
que de mi grado será,
nin por el robo me duelo,
pues en tal lugar está;

más del golpe que me distes
con la bondad que mostrastes,
el más tristes de los tristes
para siempre me tornastes

Gómez Manrique

2.- La imagen inferior muestra la distribución de los espacios de ficción y sirvió de apoyo para podernos ubicar cronológicamente dentro de la obra.

PEDRO DE URDEMALAS
de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

DISTRIBUCIÓN DE LOS ESPACIOS DE FICCIÓN POR JORNADAS Y VERSOS
La numeración corresponde a la versión del libreto de trabajo, con la escena de la Viuda cambiada a la jornada II*

	1: Rumbos de Martín Crespo	2: Casa de Martín Crespo	3: Balcón de Benita	4: Campamento gitano	5: Balcón de la Viuda	6: Palacio del Bosque	7: Campo I	8: Campo II
Jornada I								
1-244	X							
245-777		X						
778-1052			X					
1053-1232				X				
Jornada II -								
1233-1317		X						
1318-1534					X			
1535-1734				X				
*1735-1979					X			
1980-2047				X				
2048-2371						X		
Jornada III								
2372-2659						X		
2660-2871							X	
2872-2959								X
2960-3180						X		

3.- Esquema de participación personal (mis acciones y cambios de personaje).

Se aprecian de izquierda a derecha y por Jornada, en orden cronológico mis cambios físicos, de vestuario y de personajes, también me sirvió como guía para realizar ciertas acciones sonoras que ayudaban a crear el ambiente folclórico y de época en la obra.

Esquema de entradas y salidas

Jornada Uno

Sancho con Alcalde y Tarugo	Sancho con Tarugo Lagartija y Hornachuelos Clemente y Clemencia Sacar bancos Cambio a representante uno	Flauta - <i>Niña la que esperas</i> - <i>A la puerta puestos...</i> Cambio a Llorente	Llorente y Viuda Cambio a Sancho
-----------------------------	---	--	---

Jornada Dos

Sancho con Alcalde y Alguacil	En off (fuera de escena como Sancho) Sonido “Caballos” Cambio a Mostrenco	Como Mostrenco pandero	Diego Mostrenco
-------------------------------	--	------------------------	-----------------

Jornada Tres

Cambio a Representante Uno	Representante Uno con Representante Dos	Representante Uno con Flauta - <i>“Bailan las gitanas...”</i>	Fin de la comedia.
----------------------------	---	--	--------------------

En ocasiones, tras bambalinas, he dudado sobre: ¿qué acción continua?, ¿qué hago ahora? Por dicha razón es que procuro hacer este tipo de esquema.

5.- Invitación a la lectura en atril en el aula magna de la UAEMéx.

En la celebración de su 40° aniversario
la Facultad de Humanidades de la
Universidad Autónoma del Estado de México
celebra los 400 años del *Quijote*
presentando la mejor comedia de su autor:



Pedro de Urdemalas
de Miguel de Cervantes Saavedra

Lectura en atril de la Primera Jornada de la comedia,
en preparación del próximo estreno de la obra completa

Con una presentación a cargo del
Mtro. Miguel Ángel Flores Gutiérrez
Director de la Facultad de Humanidades de la UAEM

Reparto de lectura por orden de aparición:

Miguel Ángel Pavón	<i>Clemente</i>
Gumaro Antonio Velázquez Trujillo	<i>Pedro de Urdemalas</i>
Esperanza Tapia	<i>Benita</i>
Rocío Chiapa	<i>Clemencia/la viuda</i>
Alejandro Cabello	<i>Diego Tarugo</i>
Rolando López	<i>Martin Crespo</i>
José Antonio Romero González	<i>Sancho Macho/Llorente</i>
César Pedraza Cuevas	<i>Hornachuelos/Pascual</i>
Edmundo Rojas Cobos	<i>Lagartija/Maldonado</i>
Teo	<i>Redondo/Sacristán</i>
Paulina Bianchi	<i>Inés</i>
Venta Betancourt	<i>Belica</i>

Asistente de producción: Érika Benítez. Asistente de dirección: Juan Carlos Embríz.

Dirección: Eduardo Contreras Soto

Es una producción de la Licenciatura en Arte Dramático
de la Facultad de Humanidades de la UAEM

viernes 18 de marzo de 2005, 18:00 hrs.

Aula Magna "Lic. Adolfo López Mateos", en el edificio de Rectoría de la UAEM

Instituto Literario 100, centro

Toluca, México

Entrada gratuita

6.- Programa de mano.

La información contenida en el programa invita al lector, espectador, a ser parte del teatro.

Ella no sabe quién era. Él no sabe quién será.

EXTERIOR

EL INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA Y
LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
CONMEMORAN LOS 40 AÑOS
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UAEM
Y LOS 400 AÑOS DEL QUIJOTE.

PRESENTANDO LA MEJOR COMEDIA DE SU AUTOR:

Pedro de Urdemalas

de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Nuestro agradecimiento a todos los que han ofrecido su apoyo para esta producción:

Maestro Luis Nishizawa/
Salvador Álvarez/ Jorge Arredondo/ Gonzalo Ávila/ Abraham de la Colina Mercado/ Miguel Ángel Flores Gutiérrez/ J. Miguel Flores Hidalgo/ Margarita García Luna Ortega/ Rolando López/ Jesús Rogel Benítez/ Adalberto Téllez/ CENIDIM-INBA/ Escénica Río Solar/ Teatro Argonautas

Miguel Ángel: Familia Pavón Ávila/ Montserrat González/ Temazcalli Xochipilli Testeraño/ Jaime Figueroa/ Oscar y Columba/ **Gúmaro:** Familia Velázquez/ Ernesto Díaz/ Rosa Beatriz Velázquez/ **Esperanza:** Mami Eli/ Alonso y Alea/ **Rocío:** Ricardo Chiapa/ Rebeca Gil/ Rebeca Chiapa/ Beto Chiapa/ Edgar Huitrón/ **Alejandro:** Brenda García/ Diana Rivera/ Juan Bosco/ Alicia Rosalia/ Ramón Larrauri/ Reyna Díaz/ María Hernández/ David Cabello/ Karla Itzé/ **Juan Carlos:** Esvón Gamaliel+/ Juan Carlos Guerrero/ Julieta Gonzaga/ **José Antonio:** Dolores González Leyva/ Elvira Macedo Cruz/ Familia Romero y González/ Teatro Artístico Popular/ Grupo Teatral Escenaria/ Títeres Acovani/ **César:** Guadalupe Cuevas Rivera/ Odilón Pedraza Collín/ Concepción Pedraza Cuevas/ Bambalinas Teatro y Movimiento/ **Edmundo:** Josefina Cobos/ Edmundo Rojas Novelo/ Florinda Novelo/ Manuel Rojas/ Jesús Alfonso Rojas/ Sista's Group/ **Theo:** Teo y Lupita/ Érika Fabiola B. T./ **Paulina:** Miriam Urbina/ Sergio Pérez/ Jair/ Jorge Ibarra/ Juan Carlos Beyer/ **Venta:** Familia Venta Betancourt/ Manuel Buendía Estrada

MAYO Y JUNIO DE 2005
VIERNES, SÁBADOS Y DOMINGOS: 17:00 HORAS
MUSEO-TALLER LUIS NISHIZAWA
NICOLAS BRAVO NORTE 305, CENTRO
TOLUCA, MÉXICO

ES UNA PRODUCCIÓN
DE LA LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UAEM
TOLUCA, MÉXICO, 2005

Pedro de Urdemalas es un personaje de la tradición popular, cuya principal característica es que sirve a muchos y diversos amos y a todos les hace engaños, burlas o trampas. En la comedia de Cervantes, Pedro trabaja para el alcalde de una villa de campesinos, a cuya hija casa con un pastor sin que el alcalde lo pueda evitar; luego se une a una comunidad de gitanos, con la cual estafa a una viuda avara y moigalata; después se disfraza de estudiante y por fin, al encontrarse con unos singulares personajes, se da cuenta de cuál es el oficio que siempre había deseado hacer, y que ya se lo había predicho tiempo atrás un sabio mago.

Durante su convivencia con los gitanos, Pedro se enamora de Belca, una gitana especialmente bella, pero con muchos sueños de grandeza y ambiciones al parecer inalcanzables. Un encuentro casual con el Rey motiva que éste se interese por seducir a la gitana, y esto no agrada para nada a la Reina, quien es celosa de su marido hasta el extremo de mandar apresar a Belca y a Inés, la mejor amiga de la bella gitana. Entonces Inés revela algo que cambiará las conductas de todos los personajes, sobre todo la de Belca misma.

Ha habido y sigue habiendo personas que marcan una gran distancia entre la calidad y la importancia del *Quijote* y la de las otras obras de nuestro patriarcal literario. Nosotros pensamos que no hay tal diferencia, y que la profunda sabiduría humana y el muy ameno modo de contar de don Miguel se encuentran lo mismo en sus otras novelas que en sus obras teatrales, tanto las comedias como los entremeses. Estos últimos son hoy obras básicas para la formación de los jóvenes actores, a la par que diversion sana y muy viva para todos los espectadores que los disfrutan y aplauden en todos los países de lengua española, y muy en especial en México: un país que, no hay que olvidarlo, Cervantes quería conocer para hacer fortuna, aunque nunca se le concedió; y no por ello dejó de mencionarlo constantemente en toda su obra, y hasta imaginó escenas que ocurren en la capital entonces novohispana.

Si en el caso de los entremeses, está más que probada su eficiencia teatral y su belleza y profundidad artística, en el caso de los diez dramas largos que nos han llegado de Cervantes no se ha dado una aceptación clara ni una vida teatral constante; muy escasas veces los vemos representados, y por ende no podemos afirmar que no valga la pena hacerlo. Precisamente por ello queremos festejar y honrar así al autor de la Novela entre las novelas: recuperando y reivindicando su nombre para el teatro, como el gran dramaturgo que podía llegar a ser, plasmando en sus obras teatrales tanta enjundia y pasión por comprender la vida como la que le reconocemos en su obra mayor. Queremos compartir con el público mexicano la sabia, compleja, divertida y sorprendente reflexión de Cervantes en su más grandiosa comedia, queremos hacerlo, además con la gozosa colaboración de la música y la danza, que nos unen de una manera tan natural con la tradición del Siglo de Oro a la que pertenecemos y de la cual orgullosamente descendemos. Celebraremos en Toluca los cuatrocientos años de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* poniendo en escena la mejor comedia que escribió su autor:
Pedro de Urdemalas.

REPARTO

por orden de aparición

Miguel Ángel Pavón Clemente/ el Rey
Gúmaro Antonio Velázquez Pedro de Urdemalas
Trujillo Benita/ la Reina
Esperanza Tapia Clemencia/ la Viuda/Gitana
Rocio Chiapa Representante 2
Alejandro Cabello Diego Tarugo/ Ciego/ Labrador de las gallinas/ Autor
Juan Carlos Embríz Martín Crespo
José Antonio Romero González Sancho Macho/ Llorente/ Mostrenco/ Representante 1
César Pedraza Cuevas Hornachuelos/ Pascual/ Silerio
Edmundo Rojas-Cobos Lagartija/ Maldonado/ Marcelo
Theo Redondo/ Sacristán/ Alguacil
Paulina Bianchi Inés
Venta Betancourt Belca

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA Y COORDINACIÓN DE VESTUARIO:
Carolina Jiménez / DIRECCIÓN MUSICAL: Juan Carlos Guerrero /
COREOGRAFÍA: Adriana Gamito / ASISTENTE DE PRODUCCIÓN:
Erika Benítez / ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Juan Carlos Embríz /
DIRECCIÓN: Eduardo Contreras Soto

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA: Miguel A. Tavera; Manuel Ocón;
Rubén Hernández / REALIZACIÓN DE VESTUARIO: Raymundo Sánchez;
Rafael Villegas / REALIZACIÓN DE UTILERÍA: Josafath Reynoso /
ASESORÍA MUSICAL: José Félix Pérez Garduño

MÚSICA ORIGINAL DE LAS CANCIONES: *Amor con fortuna* de Juan del Encina (1468-1529); *Salté de los Cielos* de Gaspar Fernandes (ca. 1570-1629); *Fa-lan-la-lera*, anónimo del Cancionero de Uppsala (Cancionero del Duc de Calabrie, s. XVI) / MÚSICA ORIGINAL DE LA DANZA: Fandango de Santiago de Murcia (Códice Saldivar 4, s. XVIII); variaciones sobre el son jarocho *El Fandanguito*/ ARREGLOS MUSICALES: Juan Carlos Guerrero

7.- Notas de periódico.

Nota periodística a cargo de María Eugenia Leefmans, *El sol de Toluca* (2 de junio, 2005).

El Sol de Toluca
TOLUCA, MEX., JUEVES 2 DE JUNIO DEL 2005

Pedro de Urdemalas

MARIA EUGENIA LEEFMANS

El siglo de oro llegó a Toluca. Tiene su corral en el Museo Taller Nishizawa del Instituto Mexiquense de Cultura y, en honor de don Miguel de Cervantes Saavedra, invita a la ciudadanía a alegrarse con la producción de la Licenciatura de Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México; una divertida comedia del autor de Don Quijote, la mejor: "Pedro de Urdemalas".

Bajo la dirección de Eduardo Contreras Soto, asistencia de Juan Carlos Embriz de un excelente reparto, se logra la puesta en escena de esta comedia que refleja la picardía del personaje principal, Pedro de Urdemalas. Sus engaños, trampas y burlas nos hacen reír mientras el oído se regocija con un lenguaje en versos que, seguramente, mantuvo a los actores estudiando y preparándose durante muchos meses. La obra es un claro reflejo de la época, una historia parecida a la de otras ya escritas; pero la ironía y el buen humor, característicos del autor, la hacen única.

La inclusión de canciones y bailes de la época permite además, una inmersión total, un encuentro con la España que nos dominaba y transmitía, junto con el idioma y gobierno, su cultura. Los actores con guitarras y pandereas logran un ambiente festivo al cantar las letras escogidas y, las gitanillas, con la gracia y el salero heredado, pues hen "zapateao y bailao muy bien" imponiéndose a público, algunas veces frío, pero que no resiste las ganas de acompañarlas con el pal-moteo.

El lugar escogido para la representación, con sus celosías de madera, escaleras, pasillos, piscos de cantera, balcones y barandas, realza la puesta en escena que tendrá mucho éxito entre los habitantes de esta ciudad, y logrará el propósito de festejar y honrar al autor, recuperando y reivindicando su nombre para el teatro.

El estreno se llevó a cabo el viernes 20 de mayo, pero la temporada no termina, seguirán las funciones durante todo el mes de junio, los viernes, sábados y domingos a las 17:00 horas. No se pierda esta oportunidad de conocer la calidad de los actores egresados de nuestra universidad y reconocerles su talento, esfuerzo y trabajo. Acérquese al buen teatro, a la cultura y a los festejos por los 400 años de la publicación de la novela de las novelas, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. (v)

Continúa la puesta en escena "Pedro de Urdemalas"

*Bajo la dirección del maestro Eduardo Contreras esta obra se encuentra a punto de cumplir sus primeras 50 representaciones



OBRA "PEDRO DE URDEMALAS"

LILIANA ESTRADA FLORES
FOTOS: Luis CAMACHO

Debido al éxito que ha tenido el montaje teatral "Pedro de Urdemalas" de Miguel de Cervantes Saavedra, bajo la dirección del maestro Eduardo Contreras Soto, la obra está a punto de cumplir sus primeras 50 representaciones con un elenco de trece alumnos inscritos y egresados de la Licenciatura de Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

Esta puesta forma parte de las actividades que la universidad ha llevado a cabo en conmemoración de los 400 años de la publicación de la primera parte de "Don Quijote de la Mancha", cuyo autor es el mismo.

Su primera temporada cerró el pasado mes de julio en el Museo Luis Nishizawa, por lo que la "Casa de las Diligencias" desde el mes de agosto ha sido el sitio elegido para seguir con sus representaciones,

VEA: CONTINUA... PAG. 4/E

El Sol de Toluca

Conmutador: 214-70-77

Extensiones: 136, 137 y 138

Internet: <http://www.elsoldetoluca.com.mx>

TOLUCA, MEX., MIERCOLES 14 DE SEPTIEMBRE DEL 2005

ESCENARIO

VIENE DE LA PAG. 1/E

este segundo ciclo cerrará el próximo 18 de septiembre y continuará del 24 de este mes hasta el 16 de octubre de nueva cuenta en el Nishizawa.

La puesta en escena "Pedro de Urdemalas" es una divertida comedia que cuenta con aproximadamente 3180 versos, de allí parte la dificultad para los actores ya que el lenguaje es complicado y los histriones requieren de hacer un esfuerzo más grande para no perder los diálogos y poder transmitir las ideas de la época del Siglo de Oro.

El mensaje de la obra recae en el personaje de Belica, una joven y atractiva gitana que más tarde se entera que tiene descendencia real y rechaza sus orígenes, el cual deja al espectador con una reflexión muy sugerente sobre la búsqueda de la identidad de cada individuo.

Asimismo, en el montaje de dicha obra ofrecer un espectáculo que incluye música, danza, versos, buen humor y la charlatanería de su personaje principal "Pedro de Urdemalas", quien sirve a muchos y diversos amos quedando mal con todos haciéndoles engaños, burlas y trampas.



8.- Fotografías:

Imagen superior: de izquierda a derecha, José Antonio Romero González, Rocío Chiapa y Gumaro Antonio Velázquez Trujillo (Actor que interpreto el personaje protagónico).



Imagen inferior: de izquierda a derecha Edmundo Rojas-Cobos, Juan Carlos Embriz, José Antonio Romero González y César Pedraza.

Imagen superior: José Antonio Romero y Rocío Chiapa (La viuda y su escudero labrador).



Imagen inferior: se observa la escena del fallido baile del personaje Mostrenco, ante el Rey.

El director observando el corral de los Cómicos de la legua que visitamos en Querétaro.



El espacio vacío, de noche, después de la función.

Imagen superior: Mi favorita: se puede ver el equipo de trabajo y la alegría por hacer teatro.



Imágenes inferiores: Izquierda: Anuncio de la obra en el corral. Derecha: Anuncio de bienvenida al corral. Mi trabajo escrito concluye aquí "y comienza la vida", mi vida.