

# El Señor de los Patrones

de  
Carlo Goldoni

PATRIMONIO UC

TEATRO UNIVERSIDAD CATÓLICA

**TEATRO**  
Universidad Católica  
Jorge Washington 26 - Plaza Nuñez

TEATRO UNIVERSIDAD CATOLICA

con el patrocinio de la  
Embajada de Italia y el  
Instituto Chileno Italiano de Cultura

*presenta*

PATRIMONIO UC

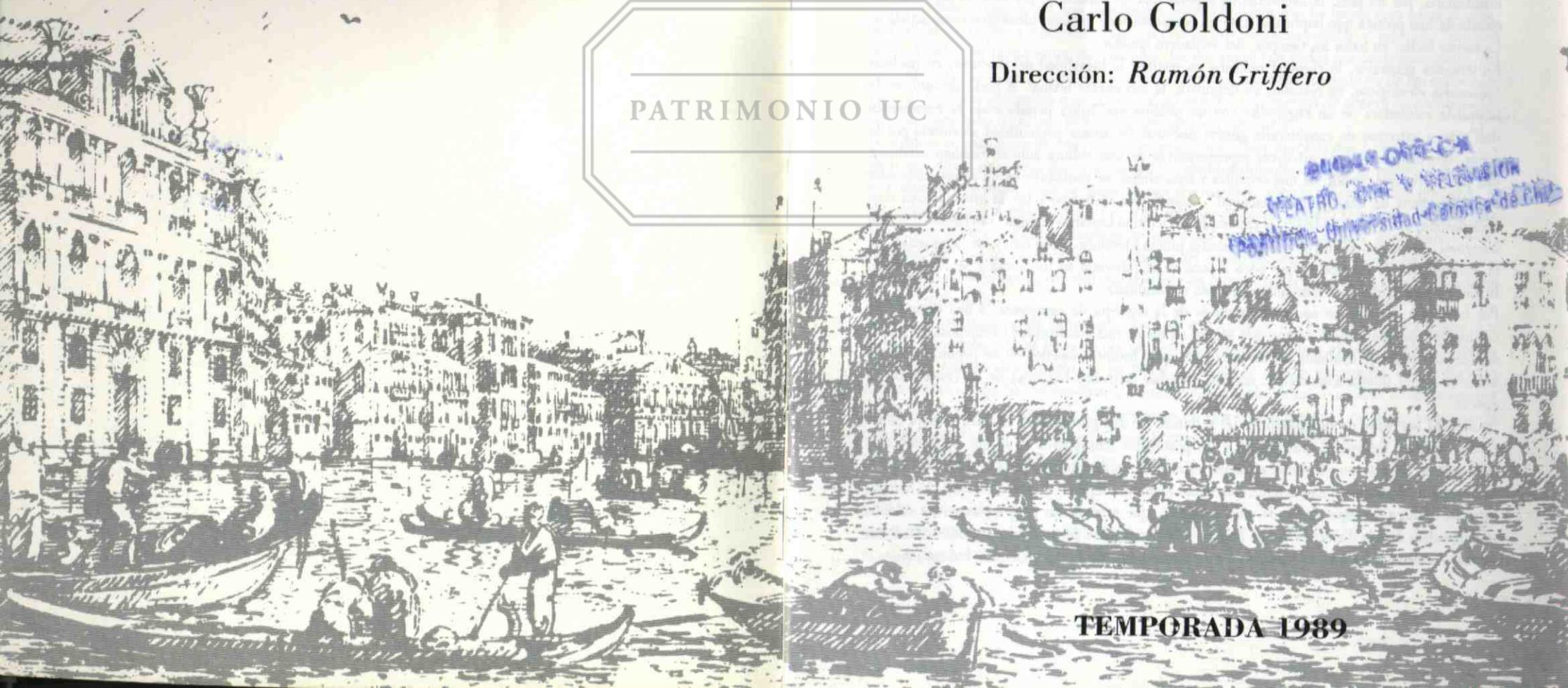
# El Servidor de dos Patrias

de

Carlo Goldoni

Dirección: *Ramón Griffiero*

TEMPORADA 1989



BIBLIOTECA  
TEATRO, Cine y Televisión  
Patrimonio Universidad Católica de Chile



## UN SERVIDOR CON MUCHA HISTORIA

Al proponerse Carlo Goldoni, a mediados del siglo XVIII, reformar el teatro italiano de su época, manifestaba, por un lado, la necesidad de superar una decadencia y, por otro, el deseo de dar cuenta de una poética que implicaba tanto un compromiso de carácter ideológico como artístico. La eterna lucha, en todos los tiempos, del verdadero creador.

En términos generales, lo esencial radicaba en restituir la literalidad del discurso, en poetizar contenidos ideológicos, en rescatar, en definitiva, lo meramente textual. A partir de esto, en la búsqueda mediadora de un *enganche* con un público que había popularizado la **commedia dell'arte** a extremos de considerarla género nacional (la misma popularidad alcanzada por la ópera, dos manifestaciones artísticas representativas de una cultura áulica), Goldoni establece una preceptiva que, dentro de una sencillez y naturalidad, se constituye en un valioso indicador de la existencia de una literatura nacional. Viajando por el tiempo y por la historia, casi cien años después (3 de mayo de 1842), el chileno José Victorino Lastarria pronuncia su famoso discurso inaugural, que es un intento de rescatar nuestra propia literatura, como reflejo de la sociedad, de la idiosincrasia de un pueblo que poco a poco va adquiriendo su fisonomía y se va gestando. Inicio, en este sentido, de todo un movimiento costumbrista.

Por lo mismo, Goldoni se aproxima, a través de la comedia de caracteres, a una comedia de costumbres, preocupándose de que ésta sea un reflejo de una cotidianidad (recomposición de los matices del lenguaje hablado), de un encuentro entre hombres insertos en un peculiar contexto histórico-social (fundamentalmente, aquella sociedad mercantil-burguesa de la Venecia de su época).

Su obra **El servidor de dos patronos** (*Il servitore de due padroni*) es una fiel muestra de las consideraciones anteriores. Además, si a los postulados renovadores en lo que se refiere a la esencialidad de este nuevo teatro se añan elementos, que pudieran llamarse *positivos*, de la *commedia dell'arte* (habilidad actoral, movilidad escénica, réplicas y contrarréplicas, lo lúdico), estamos frente a un espectáculo de gran categoría, que produce un gozo estético (una estética propugnadora de una dialéctica) y que llama a reflexionar sobre determinados patrones culturales, normas conducentes a una *sociabilidad* y un sistema emergente tras muecas y bufonías.



Pero tras esto aparece la figura de Truffaldino quien, al decir de Beatriz, “*a veces parece tonto, pero no lo es y en cuanto a fidelidad no puedo quejarme*”. La eterna problemática del ser y del parecer, de la esencia y la existencia, de la verdad y la apariencia. El teatro del espejo. Sobre todo lo anterior, la máscara, con sus connotaciones sociales, sus develados ocultamientos, sus significaciones tipológicas.

Ferruccio Soleri, uno de los más importantes actores italianos que ha tenido a su cargo el papel de Truffaldino, sintetiza cabalmente la proyección de este personaje popular, el arlequín: “*imagen de un hombre en lucha entre dos mundos (los dos amos) con todas las contradicciones, las picardías, las astucias, y ¿por qué no? las rufinerías; sicológica revancha de los oprimidos y de los hombres obligados a salvarse a sí mismo frente a fuerzas de género incomprensible pero siempre adversas, que tienden a aplastarle y anularle*”.

Truffaldino se vanagloria de tener dos patrones, ya que “*hay muchos que buscan un patrón y yo tengo dos*”; esta situación, a pesar de las posibles dificultades para la realización de esta *servidumbre*, es en sí positiva, pues ganará dos sueldos, comerá el doble (más que nada la necesidad de un alimento espiritual) y, si se enteran, no pierde nada: “*Si uno me despide, me quedo con el otro*”. Posible simpleza de este *buen mozo*: *petiso, agudo, buen hablador* y, aún más, *maestro de ceremonias*, en palabras del propio personaje, pero que, a fin de cuentas, no lo es tal, pues es una ingenuidad que restituye los órdenes subvertidos de un sistema decadente y en sí cuestionado.

Al final, Truffaldino revela la verdad: “*Yo hice esa hazaña. Me metí en ella sin quererlo y luego quise probar. Duré poco, es cierto, pero por lo menos puedo afirmar que nadie hasta ahora me habría descubierto, si yo mismo, por amor a esta muchacha, no lo hubiese hecho*”. Esta muchacha, Smeraldina, que justifica las posibles faltas cometidas. El ordenamiento de un mundo, las relaciones sociales implícitas en este ordenamiento y, en última instancia, el amor entre un hombre y una mujer. Síntesis, condensación, de la historia de la humanidad. Es decir, la vigilancia del teatro y de una poética.

Eduardo Guerrero del Río  
Subdirector Escuela de Teatro UC  
Santiago, mayo 1989



## DE LA DRAMATURGIA Y LA PUESTA EN ESCENA

Goldoni... llega a Venecia... las calles están alumbradas... la ciudad vive de noche... los comediantes ocupan sus plazas. En las esquinas lo estafan... los sacerdotes no son tales... los alquimistas populan... las ideas vuelan. Entonces se saca su toga de abogado y aborda la teatralidad, inspirado en la comedia dell'arte entretiene a Venecia... les da su comedia burguesa.

De Francia lo llaman... termina prisionero en la Bastilla... y muere pobre pensando en su próxima comedia.

Escribió teatro no literatura, el juego de situaciones, no de ideas.

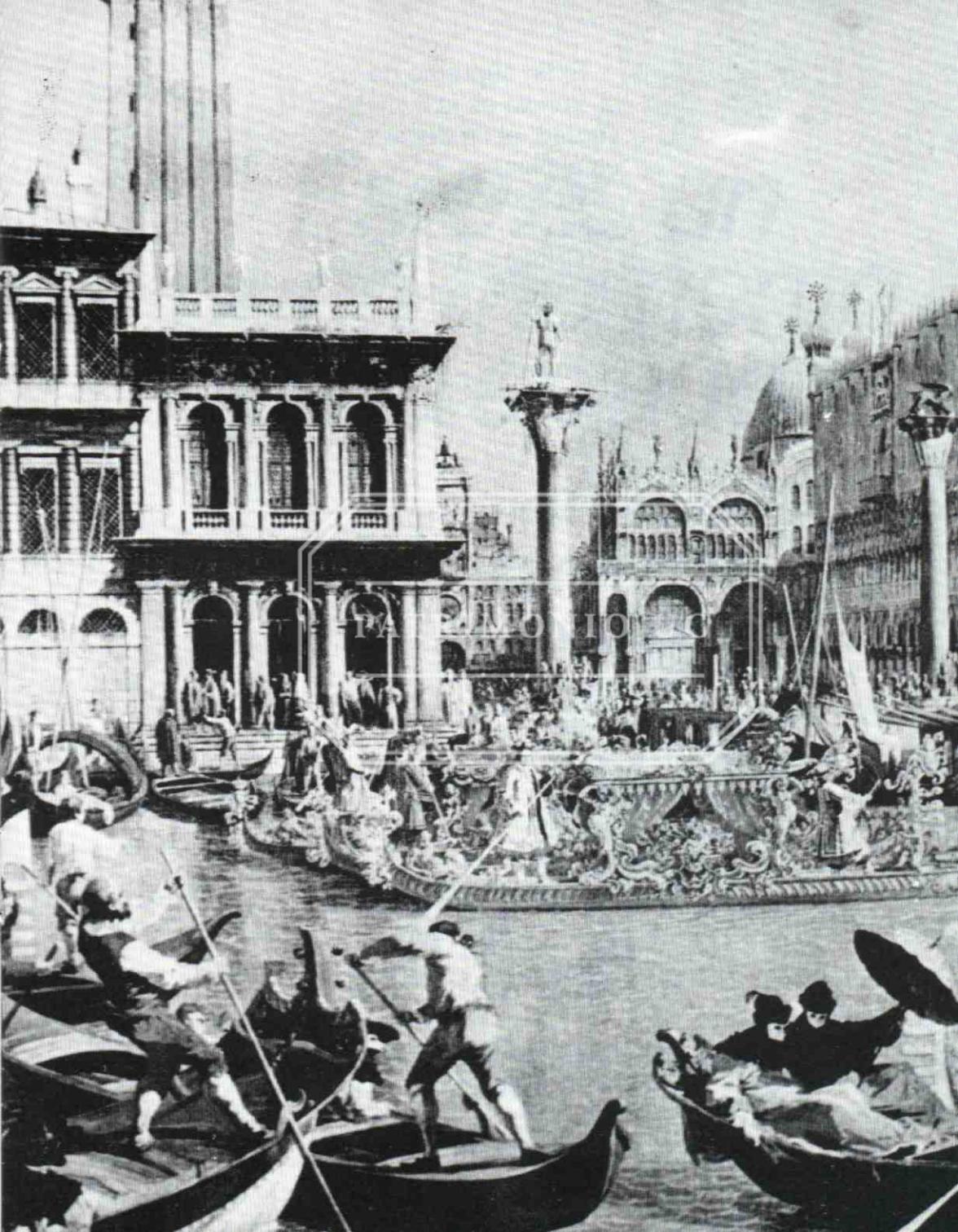
Entonces se pensó volver a Venecia a estar con Goldoni..., recrear su espacio escénico, revivir la perspectiva, el invento italiano.

Pero en Santiago 1989 el tiempo es uno, no hay memoria de Arlequines y Pulicinnelas... hay referencias que se unen y se juntan... tarantelas y ópera, gondoleros y góndolas, renacimiento y romanticismo.

No sabemos hacer comedia dell'arte pero podemos transformar el arte en comedia. En la actuación pensamos en el S. XIX en los actores románticos, en la comicidad, pensamos en nuestra subjetividad, queremos sentirnos en un teatro antiguo con telones pintados y cortinas, pero los cuerpos son de hoy, también las voces y dibujamos el espacio de acuerdo a nuestra simetría.

Hoy no nos reímos de Goldoni, nos reímos con Goldoni.

*Ramón Griffiro S.*



ITALIA O IONIC

# El Servidor de dos Patrones

de Carlo Goldoni

Dirección:  
Escenografía e Iluminación:  
Vestuario:  
Música:  
Producción:

*Ramón Griffero*  
*Ramón López*  
*Herbert Jonckers*  
*Andreas Bodenhofer*  
*Guillermo Murúa*

## **Pantalón dei Bisognosi:**

**Clarice**, su hija:  
**El Doctor Lombardi**:  
**Silvio**, su hijo:  
**Beatriz**, de Turín, vestida de hombre y bajo el nombre de Federico Rasponi:  
**Florindo Aretusi**, Turinés, su prometido:  
**Brighella**, posadero:  
**Smeraldina**, camarera de Clarice:  
**Truffaldino**, servidor de Beatriz, luego de Florindo:  
**Camareros, criados, pueblo:**

*Mario Montilles*  
*Elvira López*  
*Eduardo Soto*  
*Ricardo Balie*

*Elsa Poblete*

*Erto Pantoja*  
*Rolando Valenzuela*  
*Josefina Velasco*

*Gabriel Prieto*  
*Claudia Gwynn* (\*)  
*Karin Wilkomirsky* (\*)  
*Alexei Vergara* (\*)

(\*) Alumnos de la Escuela de Teatro U.C.

BIBLIOTECA  
TEATRO, CINE Y TELEVISION  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Director de Escena:  
Asistente de Escenografía:  
Pintura Escenográfica:

Sonido:  
Estudio de Grabación:  
Utilería:  
Maestro de Esgrima:  
Taller de Vestuario:

Coreografía  
Máscaras:  
Maquillaje:  
Sombreros:  
Pelucas:  
Tramoya:

Jefe Electricista:  
Electricista:  
Atención Camarines:  
Director Técnico:  
Administrador de Salas:  
Boletería:  
Diseño Gráfico, Afiche y Programa:

Fotografía:  
Relaciones Públicas:  
Nuestros agradecimientos a la Feria del Disco.

*José Valdemar Molina*  
*Eduardo Jiménez*  
*Roberto Farriol*  
*Eduardo Jiménez*  
*Horacio Acuña*  
*Andreas Bodenhofer*  
*Herbert Jonckers*  
*Luis Moreno*  
*Taller Re-Make:*  
*Pablo Alarcón*  
*Carmen Pellisier*  
*Sara Vial*  
*Leopoldo Escárate*  
*Rodrigo Alvarez*  
*Loreto Henriquez*  
*Maryvan*  
*Bernardo Olivero*  
*Nolberto Alvarez*  
*Florencio Meza*  
*José Peralta*  
*Claudio Viedma*  
*Carlos Cabezas*  
*Luis Alcaide*  
*Flaminia Contreras*  
*Ramón López*  
*Roberto Loayza*  
*Gloria Cancino*  
*Ray Gravel*  
*Publicidad Universitaria U.C.*  
*Jaime Villaseca*  
*M. Teresa Diez*



## EL SERVIDOR DE DOS PATRONES

Hacia 1550 los eruditos, los pintores y los poetas italianos –con la bendición y el apoyo monetario de los príncipes de la Iglesia y del Estado– habían desarrollado un escenario espectacular para un drama insignificante. En los setenta años siguientes Italia construyó tres teatros permanentes y accidentalmente inventó la ópera. Todo esto fue producto del esfuerzo de aficionados, aficionados en el peor y en el mejor sentido de la palabra al mismo tiempo, y estaba sumamente limitado en calidad vital y en atractivos. El teatro aristocrático sólo se convirtió en profesional y encontró un auditorio popular –dos pasos esenciales en el desarrollo del arte teatral– cuando Italia comenzó a erigir en abundancia teatros de ópera en la segunda mitad del siglo XVII.

Pero hacia 1550, otro teatro comenzaba a encontrar auditorios populares. Era un teatro de tablas y caballetes y su auditorio se reunía en las plazas públicas. Sus actores pasaban su sombrero ante las personas que formaban el auditorio y, después, deleitaban al populacho con una obra improvisada. No contaban con comedias escritas. Pero su cerebro y su cuerpo eran tan ágiles, y su arte llegó a ser algo tan perfecto, que invadieron España y los países teutónicos, conquistaron París e incluso dieron representaciones en Londres.

Este teatro fue la *commedia dell'arte*. Sólo se le dio este nombre cuando estaba a punto de desaparecer en el siglo XVIII. Las palabras *dell'arte* fueron el espaldarazo de la crítica. Significaban que no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban. Así como en la actualidad la frase “del oficio” se aplica a la gente que conoce y practica el arte especial de la actuación, la palabra *arte* –como señala el crítico inglés Allardyce Nicoll– vino a significar el arte especial que entrañaba el representar estas comedias.

### Un arte de tramas y “tarea”

Los canevas –o guiones– como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell'arte*, eran apenas esquemas de la acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba fuera de escena –cuando había un foro en el sentido moderno– de modo que ningún actor pudiera equivocarse su “entrada” o “pie” o desempeñar otra escena. El jefe del grupo subía al escenario en

compañía de los actores cuando iba a representarse una comedia nueva o se repetía una ya presentada. Explicaba en qué consistía el argumento, el uso de la utilería, y los personajes que intervienen.

Por fortuna, dos italianos escribieron acerca de la *commedia dell'arte* en la segunda mitad del siglo XVII, cuando ésta todavía estaba viva, y contamos con informes o esquemas de unos 700 guiones. Casi todos ellos son comedias, unas cuantas de naturaleza pastoril y otras lo que ahora llamamos tragicomedias. Sólo unas pocas de las tramas escritas antes de 1600 se han conservado manuscritas pero, dado que el material dramático era utilizado por los miembros del grupo de generación en generación, muchas de las primitivas tramas pueden figurar entre las 700 que se conservan.

Por los escritores del siglo XVII sabemos que no toda la función era improvisada. Había prólogos escritos que tenían poco que ver con la trama, y también discursos actuados como soliloquios con los cuales un actor daba por terminada una escena o realizaba una salida. Con frecuencia terminaban en dísticos rimados como los que encontramos en Shakespeare, en tanto que los dúos musicales, que interrumpían la acción, eran escritos y ensayados antes de la representación.

Un rasgo curioso de la *commedia dell'arte* lo constituían los *lazzi*, chistes o "gags" de una u otra clase intercalados en la trama. La mayor parte de los *lazzi* eran físicos. Con frecuencia no tenían nada que ver con la acción que se desarrollaba. Mientras los amantes se ocupaban en contarse sus penas, un sirviente cómico podría pretender cazar una mosca, o comer unas imaginarias cerezas cuyos restos arrojaba a la cara del héroe. Un modo especial de engañar al antagonista se consideraba como un *lazzo*.

Dos cosas dieron a la *commedia dell'arte* una distinción real y hasta una especie de inmortalidad. La primera fue la actuación experta; fue elogiada e imitada en España y en Francia, donde su influencia fue enorme. La otra, la serie de personajes que los actores crearon poco a poco. Muchos de sus nombres y de sus figuras no son familiares hoy, y algunos aparecen en las pantomimas inglesas que se representan por Navidad. De un modo un tanto similar a los italianos, los comediantes de nuestra radio, televisión y comedia bufa crean actualmente caracteres que representan año tras año.

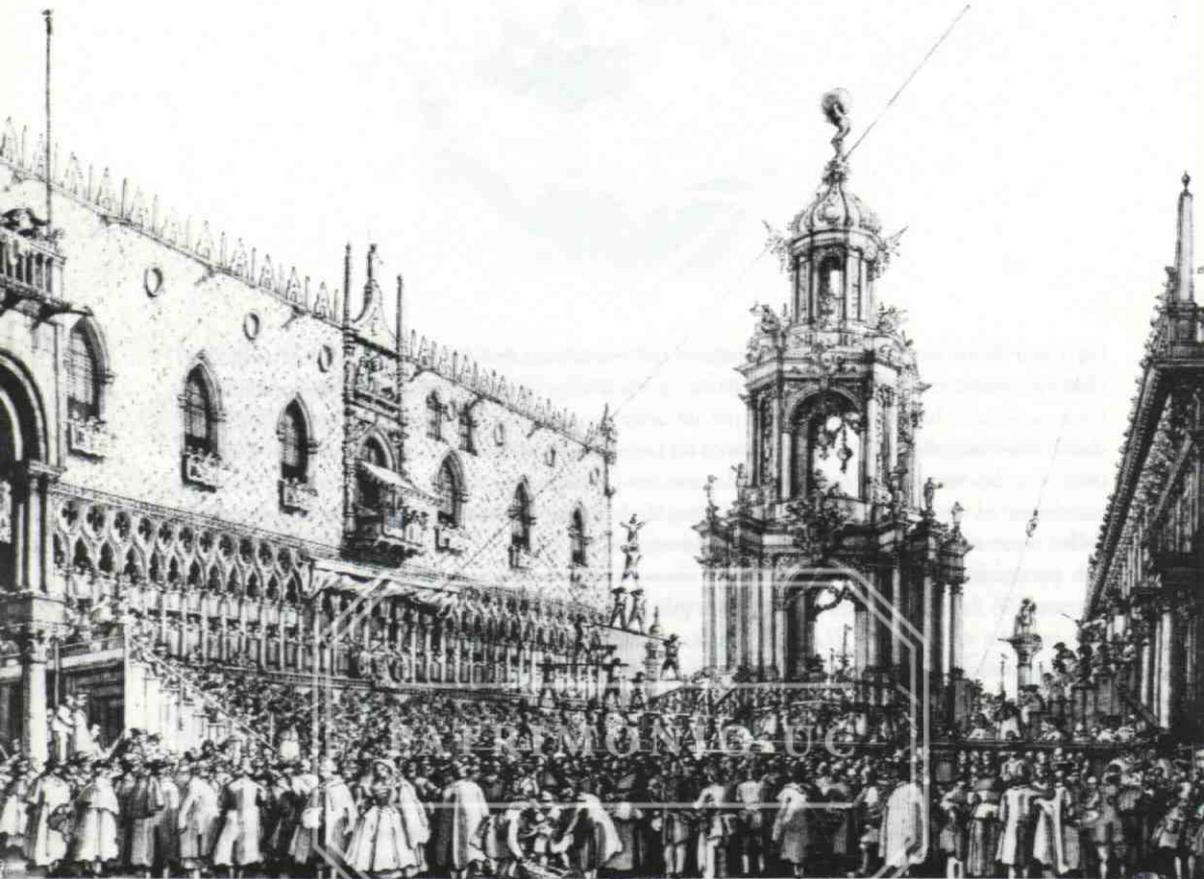


Cada uno de los siete hombres y tres mujeres que constituían una compañía típica representaban cierto personaje en tanto que era lo bastante joven o viejo para ello. Originalmente cada uno de estos personajes habían sido creados por un actor determinado. Gradualmente otros actores les dieron diferentes dialectos y les cambiaron un tanto. Pero algunos tipos eran inalterables e indestructibles. Los menos interesantes eran los amantes, los *innamorati*. Su apariencia y sus vestidos eran como los de cualesquiera de los jóvenes de la época. Sus nombres eran por lo general los de los actores y de las actrices que los representaban.

Los personajes cómicos eran de muchas clases. Casi siempre figuraban dos viejos, parientes cercanos de figuras similares en las farsas griegas y romanas. Uno fue Pantalón, veneciano que sólo pensaba en el dinero. Ha llegado hasta nosotros en el "pantalón mísero y en pantuflas" de Shakespeare, y en el Harpagón de Molière en El avaro. El otro, el Doctor, era un doctor en leyes, raras veces un médico. Interfiriendo siempre en los asuntos ajenos, todavía aparece en El barbero de Sevilla de Rossini y en Las bodas de Fígaro de Mozart, entre muchos otros.

Un grupo de *zanni*, de los que provienen nuestros bufones actuales, eran jóvenes especialistas en hacer chistes y expertos danzarines. Arlecchino se inició como un sirviente tonto cubierto de adornos. Posteriormente se convirtió en un personaje elegante, y aún más tarde los parches de su traje asumieron la forma decorativa de cortes en diamante que llevan nuestros arlequines de hoy. Pedrolino, otro sirviente, se convirtió en el francés Pierrot, en tanto que Pulcinella se metamorfoseó en el jorobado inglés Punch y en el Polichinela francés. Otra figura cómica, como el cobarde Brighella, o Mezzetino con su traje a rayas rojas y blancas, o el matasiete Capitano, se encuentran en los grabados de Callot y en los óleos de Watteau. En la figura de Colombina los italianos dieron a sus heroínas una confidente y enredadora, que a su vez se ha convertido en nuestra Colombina. También fue la progenitora de la graciosa que aparece en nuestras comedias musicales.

Un rasgo más peculiar de la *commedia dell'arte* fue que los comediantes usaban máscara, que también ocasionalmente lucía Colombina, pero nunca los *innamorati*. A veces estas máscaras cubrían toda la cara, a veces solamente la mitad y en ocasiones, como en los casos de Arlecchino, Pedrolino y Colombina, sólo los ojos. Dado que tantas escenas en la *commedia dell'arte* dependían de la pantomima, parece extraño que los comediantes sacrificaran la expresividad móvil de su rostro. Pero las máscaras permitían la exageración estilizada de los rasgos adecuada a los personajes.



Las diversas compañías fundadas en el siglo XVI se complacían en adoptar nombres interesantes: “I Fideli” (Los fieles), “I Desiosi” (Los deseosos), “I Confidenti” (Los confidentes), “I accesi” (Los inspirados), y los más famosos de su época, “I Gelosi” (Los celosos).

Las compañías de menor importancia viajaban de una población a otra a través de Italia. Las más famosas se limitaban a las ciudades grandes. Las compañías que viajaban, por lo regular llevaban consigo toda su utilería así como escenarios simples con una cortina como telón de fondo. Cada vez que los actores errantes tenían oportunidad de presentarse en verdaderos teatros utilizaban del mejor modo el decorado, las máquinas del escenario y diversos efectos especiales. Por supuesto, surgían dificultades cuando los nobles invadían el foro para cortejar a las actrices, pero, sabemos que un cardenal estableció multas, castigos corporales o prisión para todos aquellos que tomaran asiento en el escenario, permanecieran frente a los actores, produjeran ruidos indecorosos o arrojaran “manzanas, nueces o basura a los comediantes”.

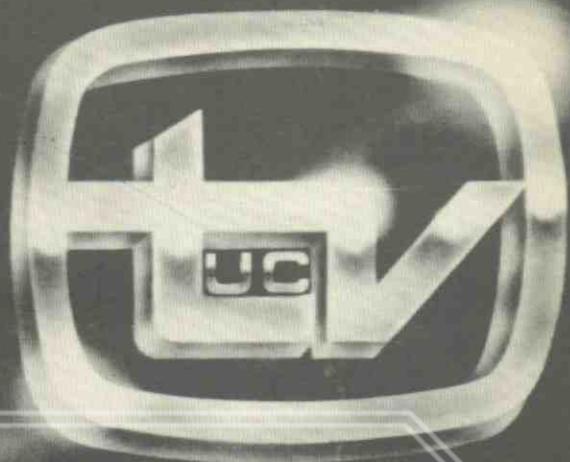
### Italia hace teatro en el extranjero

La *commedia dell'arte* fue enormemente popular entre la gente del pueblo italiano, pero tuvo poca influencia sobre el teatro italiano. En el extranjero las cosas fueron distintas. La influencia de estos comediantes puede seguirse en Francia, España e Inglaterra y, posteriormente, en Alemania. Las compañías teatrales italianas se ganaron el favor de la Corte francesa así como también del populacho parisiense. Representaron con gran éxito en los teatros cortesanos de Madrid. Llegaron a lugares tan lejanos como Londres, con el objeto de dar funciones ante Isabel I y Jacobo I. Ejercieron fuerte influencia en grandes dramaturgos del extranjero, si bien no sucedió lo mismo con los de su tierra natal. En *Bien está lo que bien acaba*, Shakespeare modeló la figura del capitán Parolles sobre el modelo de Il Capitano. La trama de *La comedia de equivocaciones* es tan típica de la *commedia dell'arte* como la encantadora escena de "Fierrecilla Domada", que tiene lugar entre la hermosa Bianca y Lucencio, disfrazado de su maestro de música. Los personajes y los argumentos de los italianos inspiraron a Molière en la creación de *Tartufo*, *El avaro*, *El enfermo imaginario*, *George Dandin* y *Las travesuras de Escapino*.

Pero sólo fue cien años después de Molière cuando los dramaturgos italianos Goldoni y Gozzi comenzaron a aprovecharse del rico almacén que les brindaba la *commedia dell'arte*.

Con las *entradas*, los espectáculos cortesanos, las recreaciones y adaptaciones de obras clásicas, intermezzi, obras pastoriles, óperas, decorados complicados y maquinaria escénica, teatros en Vicenza y Parma, teatros de ópera, así como representaciones de la *commedia dell'arte*, el Renacimiento italiano desarrolló y gozó mayor variedad de actividades teatrales que cualquiera otro período de la historia mundial –todo ello frente a la desunión nacional y las luchas intestinas.

"The Golden Ages of the Theatre"  
de Kenneth Macgowan y William Melnitz.



PATRIMONIO UC

**Corporación  
de Televisión  
Universidad Católica  
de Chile**

