

EL PÁJARO DE DOS COLORES

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 6 AL 13 DE ENERO DE 2020



EL PÁJARO DE DOS COLORES

ÓPERA DE CÁMARA DE CONRADO DEL CAMPO
SOBRE LIBRETO DE TOMÁS BORRÁS

ESTRENO ABSOLUTO

ORQUESTACIÓN PARCIAL DE MIQUEL ORTEGA

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

DEL 6 AL 13 DE ENERO DE 2020

NUEVA PRODUCCIÓN DE



FUNDACIÓN JUAN MARCH



TEATRO DE
LA ZARZUELA

El “país de las alegorías” es el lugar donde se emplaza la acción de *El pájaro de dos colores* (1951). En ese territorio imaginario –mezcla de selva, circo y bar americano– se reúnen tres personajes de marcado carácter simbolista. Allí, Don Tigre, un marcial caballero que persigue el amor idealizado, trata de liberar al Pájaro. El Mono, en su papel de demiurgo, se resiste a dejarlo escapar y finalmente lo transforma en una mujer moderna y terrenal. A pesar de todos los impedimentos, el amor acabará triunfando a su manera.

Impulsados por el triunfo de su ópera de cámara *Fantochines* (1923), el escritor Tomás Borrás y el compositor Conrado del Campo colaborarían de nuevo en esta obra de pequeño formato que se alinea con los movimientos de renovación artística que eclosionaron en todas las disciplinas a lo largo de los años veinte y treinta. Borrás, figura destacada de este momento, plantea entonces una pieza de aspiración vanguardista que enlaza con algunas de las experiencias teatrales del momento en el ámbito nacional e internacional. Tras la publicación del libreto –primorosamente ilustrado– en 1929, los creadores proyectaron el estreno de la ópera en el Liceu de Barcelona a mediados de los años treinta pero, por razones desconocidas, nunca llegaría a producirse. Pocos años antes de morir en 1953, Del Campo retomaría el proyecto con un planteamiento nuevo, sin llegar a concluir la obra. Un detallado trabajo de edición y estudio de las fuentes conservadas ha permitido completar las partes que Conrado dejó inacabadas para posibilitar el estreno de esta señera creación del teatro musical de cámara en España.

Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y que no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

8

ARGUMENTO

10

Finalizar lo inacabado,
o la responsabilidad del compositor

Miquel Ortega

14

En el país de las alegorías

Rita Cosentino

18

El pájaro de dos colores:
síntesis de una voluntad renovadora

Emilio Peral Vega

26

Esta ópera que nos concierne

Jorge Fernández Guerra

38

Fuentes y cronología

Fundación Juan March

42

Hitos biográficos de Conrado del Campo

David Ferreiro Carballo

48

LIBRETO

64

Reseñas periodísticas (1929-1935)

Selección bibliográfica

72

Biografías

EL PÁJARO DE DOS COLORES

Dirección musical
Miquel Ortega

Dirección de escena
Rita Cosentino

| | |
|----------------------|----------------------------------|
| El Pájaro / Ella | Sonia de Munck , soprano |
| Don Tigre / El Clon | Borja Quiza , barítono |
| El Mono / El Augusto | Gerardo Bullón , barítono |
| Actor y bailarín | Aarón Martín |

**Grupo de cámara de la JONDE
(Joven Orquesta Nacional de España)**

| | |
|-------------|----------------------------------|
| Violín I | Pablo Quintanilla Andrade |
| Violín II | Elsa Sánchez Sánchez |
| Viola | Nina Sunyer Vidal |
| Violonchelo | Pelayo Cuéllar Sarmiento |
| Contrabajo | Isabel Peiró Agramunt |
| Flauta | Marta Femenía Martínez |
| Clarinete | Itsasne Fernández Sánchez |
| Trompeta | Joel Fons Ferrer |
| Trombón | Francisco Criado Cambrón |
| Saxofón | César Díaz de Rada Serra |

| | |
|----------------------------------|------------------------|
| Primer maestro repetidor y piano | Borja Mariño |
| Segundo maestro repetidor | Sergio Kulhmann |

EQUIPO ARTÍSTICO

| | |
|--------------|---------------------------|
| Escenografía | Carmen Castañón |
| Vestuario | Gabriela Salaverri |
| Iluminación | Lía Alves |
| Vídeo | Mario Domínguez |

| | |
|---|---|
| Coordinación de producción y regiduría | Raquel Merino García |
| Asistente de dirección musical | Jerónimo Marín |
| Ayudante de dirección de escena | Amaya Frías Hernández |
| Asistencia coreográfica | Aarón Martín |
| Utilería y regiduría | David Izura |
| Maquillaje y peluquería | Sara Álvarez y Moisés Echevarría |
| Asistente de vestuario y sastrería | Plácida Molina |
| Asistente de utilería | Gabriel Horace y Marcos García Lecuona |
| Asistente de vestuario en prácticas | Tania Tajadura Alonso |
| Asistente de caracterización en prácticas | Javier Carrasco Sanz |
| Realización de escenografía | Readest Montajes S. L. |
| Sobretitulado | María Álvarez-Villamil |
| Edición musical (inédita) | CEDO de la SGAE |
| Arreglo y orquestación parcial | Miquel Ortega |

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH **Scope Producciones S. L.**

| | |
|----------------------|---|
| Coordinación | César Martín y Mario Domínguez |
| Realización | Mario Domínguez |
| Iluminación | José Miguel Hueso y Ángel Nieto |
| Sonido | Ángel Colomé |
| Operadores de cámara | Antonio Echávarri, Cristina Lafuente, Nerea Ballesteros y Patricia Pérez |
| Mezclador | Guillermo Gómez |

DURACIÓN
65 minutos

REPRESENTACIONES
6 y 8 de enero, 19:30 h
11 y 12 de enero, 12:00 h
9, 10 y 13 de enero, 11:30 h (funciones didácticas)

Las funciones de los días 8, 11 y 12 se podrán seguir en directo por www.march.es/directo y YouTube Live

La función del día 8 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE y en diferido por La 2 de TVE



Cubierta de *El pájaro de dos colores* con ilustración de Salvador Bartolozzi, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, CIAP, 1931. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

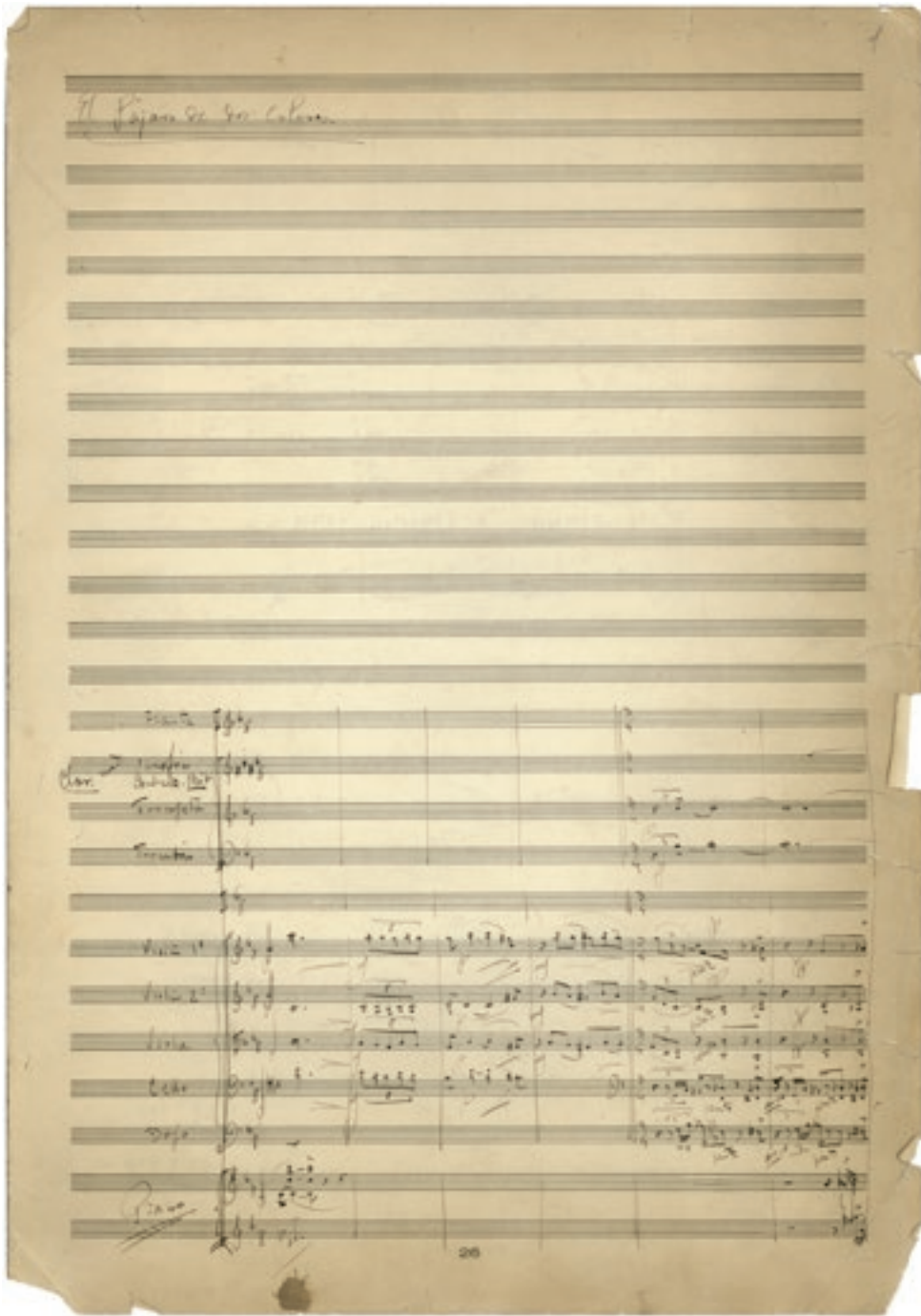
ARGUMENTO

Con un lenguaje marcadamente simbolista, la fábula de *El pájaro de dos colores* se desarrolla en “el país de las alegorías”, donde –según Rubén Darío– la rosa sexual, al entreabrirse, conmueve todo lo que existe. En aquel lugar se ubica un jardín (el Paraíso) en el que aparecen un Clon (el payaso de la cara blanca), un Augusto (el payaso de la nariz roja) con rostro de mono “idéntico al de Schopenhauer”, y una muchacha. Rompiendo con las convenciones teatrales –y acercándose al universo del teatro popular–, los tres se dirigen al público para explicar qué representa cada uno de ellos y qué personaje interpretará a lo largo de la obra: el Clon encarnará a Don Tigre, el Augusto al Mono y la muchacha al Pájaro y a Ella.

La acción se inicia cuando el Mono, un selvático demiurgo, observa al Pájaro, a quien tiene encerrado en el hueco de un árbol. El Pájaro ansía la libertad y la reclama con su canto, pero el Mono se niega a concedérsela: ello supondría desencadenar el amor y el pecado, y pondría fin a su omnipotencia. Mientras el Mono trata de ocultar al ave, aparece Don Tigre, un caballero quijotesco que aspira a liberar al Pájaro, a quien ha oído cantar y por quien siente algo que no puede explicar. Las aspiraciones de Don Tigre chocan muy pronto con la actitud liberticida del Mono, consciente de que la liberación del Pájaro trastocaría la realidad, y desencadenan un forcejeo que se salda con la derrota del si-

mio. Como resultado, este accede a liberar al Pájaro, pero antes lanza un conjuro que convierte al ave en una mujer mundana, moderna y liberada: no en vano, la primera intervención de Ella –cubierta de joyas, lentejuelas y plumas, y fumando un cigarrillo– representa un alegato del amor libre y sin compromiso.

El Mono espera que el carácter carnal y terrenal de la mujer espante a Don Tigre, pero este se halla plenamente sometido a sus encantos. El sortilegio del Mono no ha causado el efecto deseado, pero ha trastornado plenamente el ideal del caballero, que ya no aspira a un amor puro e ideal, sino a un amor carnal y material (“Creo en la audacia y en el oro”, llegará a exclamar, mientras Ella promete quererle “las horas que pueda”). Tras una breve digresión en la que los tres personajes observan la naturaleza voluble del amor, el Mono, erigido nuevamente en demiurgo, se lleva el sol. Cae la noche y los dos amantes disfrutan de un licor en un bar americano, mientras se oyen ritmos de banda de jazz con ecos de cabaré. El Tigre entrega su voluntad a la mujer, que, ya libre, se erige en vencedora de la historia. El amor mundano ha transformado el mundo: ha conmovido todo lo existente. El Mono se dirige a los espectadores para anunciar el final del entremés y su venganza: “... para acabar con su alegría / he inventado la Filosofía”. Los amantes, sobre los que se cierne la sombra del tedio, huyen entonces espantados.



Finalizar lo inacabado, o la responsabilidad del compositor

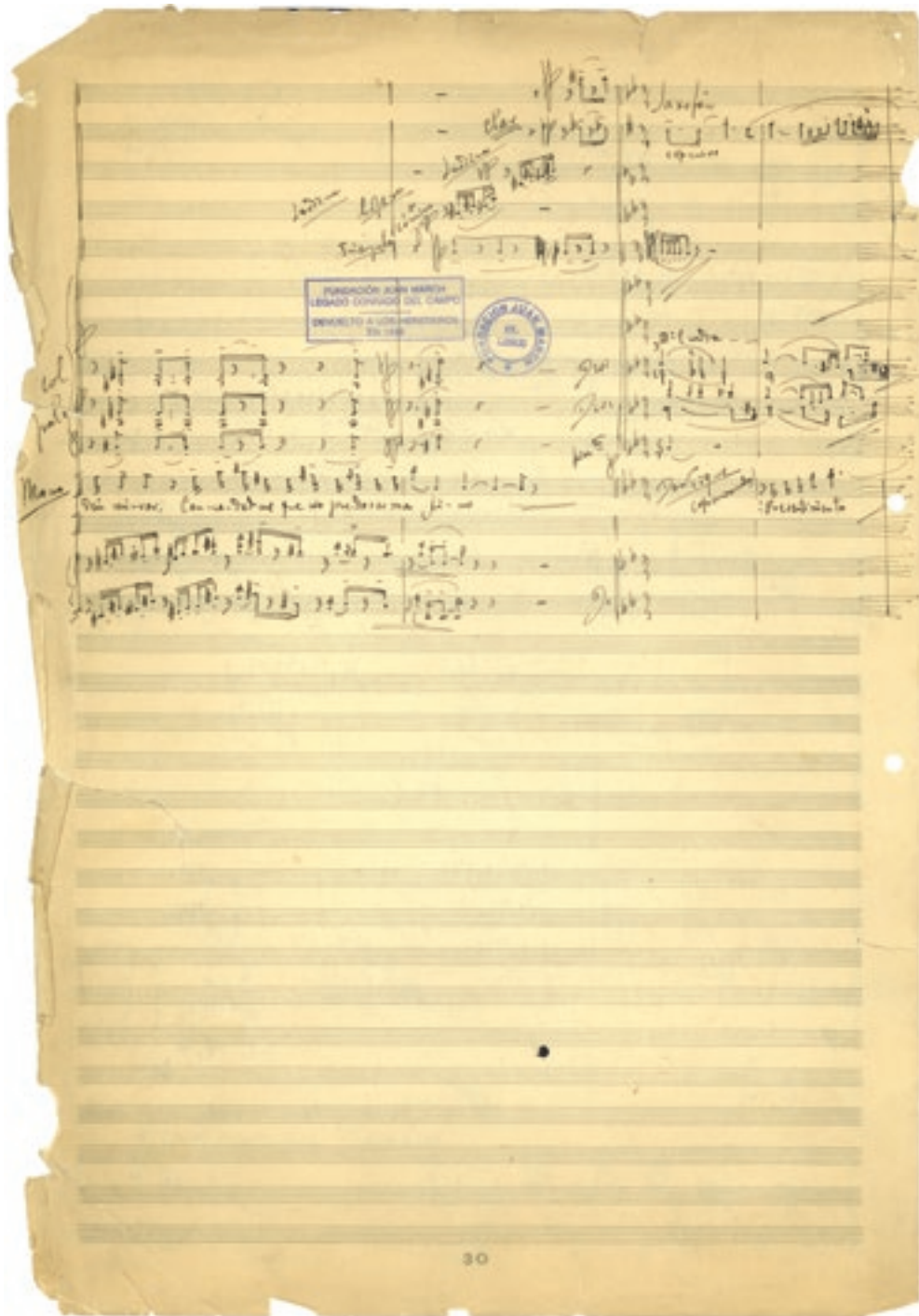
Miquel Ortega

Cuando, en la primavera de 2018, la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela me encomendaron la tarea de finalizar *El pájaro de dos colores*, la ópera de cámara que Conrado del Campo dejó inconclusa, de repente me invadió, por un lado, una alegría inmensa y, por otro, un cierto desasosiego por la responsabilidad del encargo. Me vinieron a la mente otros compositores que tuvieron que finalizar obras incompletas, como Franco Alfano con *Turandot* de Puccini y Ernesto Halffter con *Atlántida* de Falla. En ambos casos, estos autores conocían personalmente a los creadores de las obras inacabadas; de hecho, habían sido sus alumnos. En el mío, no se daba esta circunstancia, ya que Conrado del Campo falleció diez años antes de que yo naciera, y hasta la fecha solo he dirigido su *Fantasia so-*

bre temas del Maestro Chapí. Conozco algo de su obra de cámara y la aportación a *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, en la que solo participó en calidad de orquestador. Pero me resultaba evidente que don Conrado es uno de esos músicos extraordinarios que ha dado nuestro país, todavía relegado al olvido por nuestra idiosincrasia, como ocurre también con otros grandes compositores hispanos tales como Pittaluga, Toldrà, Bacarisse o Nin, por citar algunos.

Con el encargo me facilitaron la reproducción del guion autógrafo de la obra completa, fechado en 1951, del manuscrito con la parte orquestada (que apenas cubre la primera mitad de la ópera) y una copia del libreto original de Tomás Borrás. Comparando el guion con la parte orquestada fue sorprendente comprobar que había muchas discrepancias, que reflejaban dos momentos compositivos diferentes. Se encontraban frases musicales completamente distintas, incluso en otras

Primera página del manuscrito autógrafo con la orquestación de *El pájaro de dos colores*. CEDOA de la SGAE, Archivo lírico, MPO/304, Madrid



tonalidades, lo cual evidenciaba que, de haber seguido trabajando, es posible que Del Campo hubiera cambiado más cosas. Pero, ¿cómo podría yo transformar a mi libre albedrío lo compuesto en el guion, ya de por sí muy elaborado y de gran calidad? Después de pasar unos días estudiando los materiales autógrafos conservados, sin encontrar una fórmula que pudiera explicar los patrones del compositor para realizar estos cambios, concluí que mi trabajo debía centrarse sobre lo que él dejó. El guion era como una especie de croquis con mucha información, pero, también hay que decirlo, con una grafía que muchas veces nos hacía dudar al copista de la SGAE, Juan Antonio Rodríguez (valiosísimo colaborador), y a mí sobre las notas precisas de ciertos pasajes. No siempre eran fáciles de determinar debido a su estilo polifónico y a las complejas armonías que utilizaba, fruto de su sólida formación germánica. Poco a poco me fui acostumbrando a su escritura y a deducir su *modus operandi*, con lo que pocas semanas después se fue aclarando para mí el significado de su música.

Mi trabajo principal para poder llevar esta ópera a los atriles ha consistido en orquestar y clarificar la parte de la ópera no orquestada por su autor a partir del guion

conservado. Además, tuve que intervenir ocasionalmente en la sección de cuerdas de la parte orquestada por Conrado, pues durante el proceso de composición resultó patente que tenía intención de ampliar el grupo de cuerda, mayor del que, por ejemplo, había tenido en su otra ópera de cámara, *Fantochines*, esto es, varios músicos por parte para ejecutar *divisi*. La orquestación prescrita por Del Campo consta de una flauta, un clarinete, un saxofón (estos dos últimos instrumentos los podría interpretar un mismo ejecutante), una trompeta, un trombón, un piano y el grupo de cuerda que, finalmente, para esta producción es de cinco profesores, o sea, un quinteto de cuerda clásico: dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Espero haber estado a la altura de la situación y confío en que esta ópera que Conrado del Campo dejó inacabada al fallecer en 1953 pueda ser valorada como merece. Es seguro que su autor, de haber seguido trabajando en ella, hubiera cambiado muchas cosas. Pero lo que nos ha llegado ya es de un nivel realmente excepcional.

Miquel Ortega es compositor, director de orquesta y pianista.

Página suelta del manuscrito autógrafo con la orquestación de *El pájaro de dos colores*. CEDOA de la SGAE, Archivo lírico, MPO/304, Madrid

En el país de las alegorías

Rita Cosentino

Magia y fantasía se conjugan en esta ópera de cámara compuesta por Conrado del Campo sobre un libreto de Tomás Borrás publicado en 1929.

Desde las primeras líneas, el libretista nos advierte que la acción sucede “en el país de las alegorías”, haciendo referencia al poema “En el país de las alegorías” del gran poeta nicaragüense Rubén Darío (p. 50). Como en otras de sus obras (por ejemplo, *El sapo enamorado*), Borrás vuelve a la senda de lo que esta figura literaria ofrece a su imaginación. Para situarnos,

en primer lugar, podríamos decir que la alegoría nos habla desde un plano de representación en el que todo lo que vemos evoca una idea o una realidad más compleja de la que se nos muestra. Sus elementos encierran misterios que pueden leerse de maneras diversas e incitan al espectador a descifrar sus significados, aparentemente ocultos. Así, el escenario se convierte en un lugar (mágico) donde lo invisible se hace visible y adquiere una dimensión trascendental. La presencia material y plástica de los lenguajes (el vestuario, la iluminación, los decorados) que construyen la dimensión escénica de la alegoría aparece enfatizada en su artificialidad. Los personajes no quedan fuera de esta condición exacerbada y sus perfiles simbólicos remiten a evidentes aspectos de nuestra condición humana. En cuanto a la historia que cuentan, esta se configura como un reflejo metafórico del orden del mundo que, ciertamente, no está ordenado, sino todo lo contrario. Este aparente caos se despeja en el transcurrir del “cuento”, y en ese juego infalible entre el exceso, la sátira y lo grotesco se desvela la cara más “terrible” de la alegoría.

Por otro lado, la obra se presenta como un entremés o, mejor aún, como un baile dramático, un subgénero del teatro breve del Siglo de Oro cuyos elementos principales eran la música, el canto y el baile (todos ellos presentes en esta ópera). Sus temáticas rondaban la sátira moral en forma alegórica y, en cuanto a su composición, la estructura de estos bailes respondía a la revista de vicios y manías,



Boceto para la escenografía de *El pájaro de dos colores* en la Fundación Juan March, 2019

aunque algunos remontan sus orígenes hasta las mismas danzas macabras del medievo¹.

Como podemos ver, esta ópera de cámara se configura en un territorio de cruce artístico. Lo mismo sucede en lo musical, que se desliza también por momentos hacia el universo estético del circo y del teatro de variedades. Esto se evidencia en el comienzo de la ópera (concretamente en su prólogo), cuando un Augusto, un Clon y una simple actriz anuncian, a la manera del teatro dentro del teatro, la historia que van a “representar” y se convierten en los personajes de la alegoría. Esta manera de presentarse la ópera, que funciona como una puerta de entrada a este universo alegórico, me llevó de inmediato a pensar en algo que leí en una nota biográfica sobre nuestro compositor, Conrado del Campo, y que fue el puntapié inicial para la idea de puesta.

Su biografía cuenta que, para poder costear sus estudios, Del Campo trabajó en la orquesta del Circo Colón cuando tenía catorce años. El Circo Colón era un local instalado en la plaza de Alonso Martínez, construido en 1889, y que sucumbió devorado por las llamas en 1917. Este circo-teatro era la alternativa popular del divertimento madrileño frente al aristocrático Circo Price. Por allí desfilaba toda una serie de curiosos artistas: domadoras de perros, hipnotizadores, mentalistas, tiradores, faquires, payasos, magos, artistas de la pantomima... que representaban números que causaban furor en la época. Imaginar a Conrado del Campo en medio de aquella eferescen-

cia artística hizo que cuajara en mí la idea de traer el imaginario de aquel curioso y desenfadado mundo vivido por el maestro en su adolescencia como un ámbito posible en el que situar esta obra. Por eso, la sala en la que se representa se verá convertida en un teatro de variedades mágico y vibrante, habitado por clownescos personajes que se convertirán en las alegóricas criaturas de esta historia enrevesada.

En cuanto a la historia, descubrirán ustedes que los tiempos no han cambiado mucho respecto a lo que nos hace reír, amar o sufrir, o en relación con los prejuicios del pasado que siguen funcionando en el presente, y comprobarán más de una coincidencia con los problemas que nos aquejan actualmente, como la manipulación, la envidia, el poder o la libertad. De este modo, nos encontramos con el Mono, un personaje oscuro y de discutida moral; un mago de ciencia dudosa que no ha hecho mejor cosa que encarcelar al Amor. Este, representado por el Pájaro, se halla sometido a su custodia y su poder, pues el Mono cree que así puede tener controlado el mundo. Sin embargo, el lamento y el bello canto del Pájaro han llamado la atención de un tal Don Tigre, un héroe arrogante y narcisista cuya naturaleza salvaje está en plena decadencia, que se presenta audazmente –pero algo desorientado– en este lugar llamado “paraíso” donde habita el Mono.

Mono y Tigre se enfrentan. Uno quiere la libertad del Pájaro; para el otro, esa libertad representa la corrupción del mundo. Deseo y pecado, amor ideal y amor terrenal –representados por esta doble

naturaleza Pájaro-Mujer– centran la discusión del conflicto en clave de humor. Finalmente, el Tigre gana la batalla tras una fallida tentativa de soborno por parte del Mono. Pero, como ya dijimos, el Mono es un mago (ciertamente vengativo) y por ello, después de hacer unos pases, transforma al pájaro en Mujer y se la entrega al Tigre creyendo que este la rechazará, pues ha perdido el carácter puro y “virginal” del comienzo. Sin embargo, sucede todo lo contrario: el Señor Tigre cae perdidamente enamorado de esta criatura dueña de sí misma y de sus sentimientos, cuya belleza, desenvoltura y libertad devuelven al Mono en su derrota.

A partir de aquí, el Mono intentará con todos los artilugios a su alcance convencer al Tigre de su error, pero fracasará en

el intento una y otra vez, mientras la pareja baila y se promete amor y diversión. Pero, en medio del festejo amoroso de la pareja, el Mono nos recuerda que él es el encargado de cerrar este envite y juega su última carta. Por eso trae a la Filosofía, otra alegoría que viene a cuestionarnos y a preguntarnos por la verdad y por las apariencias, y a recordarnos que la vida pasa, la juventud desaparece y que, finalmente, todos nos reflejaremos en el mismo espejo de la finitud. (¿No nos recuerda esto a las danzas macabras del medievo?).

“Fin” para este entremés en el que, como antaño, terminaremos riéndonos de nosotros mismos.

Rita Cosentino es directora de escena, actriz y bailarina.

1. Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.



La novela
TEATRAL

También la corregidora es guapa
Zarzuela española en tres actos,
adaptación escénica del romance
anónimo «El molinero de Arcos»,
que originó la novela de Alarcón
«El sombrero de tres picos».
Tomás Borrás
y G. Pastor

Tovar
/ 20

10 cts.

TOMAS BORRAS

Caricatura de Tomás Borrás por Manuel Tovar para *La Novela Teatral*, n.º 208, 1920

El pájaro de dos colores: síntesis de una voluntad renovadora

Emilio Peral Vega

TOMÁS BORRAS Y EL TEATRO DE ARTE

La trayectoria dramática de Tomás Borrás (1891-1976), una de las figuras más sobresalientes de la renovación escénica española a principios del siglo XX, está emparentada, de forma muy estrecha, con el Teatro de Arte, la entusiasta empresa que, comandada por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, tuvo como sede el Teatro Eslava de Madrid desde 1916 a 1925¹. La pareja integrada por el empresario y la creadora literaria

perseguía la configuración de un repertorio en el que tuvieran cabida los principales renovadores de la dramaturgia europea (Ibsen), los nuevos nombres en la vanguardia teatral española (el propio Borrás, García Lorca) y otros más consagrados y asequibles a un público mayoritario (los Álvarez Quintero, Antonio Paso). Como he estudiado en un trabajo previo, el resultado no fue siempre el esperado, sobre todo por el carácter tímido de Gregorio, preocupado de continuo por armonizar los intereses estéticos con la rentabilidad empresarial².

1. Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

2. Emilio Peral Vega, "La pantomima en el Eslava: gesto y silencio como propuestas para la renovación", *El Teatro de Arte. Libro de las Jornadas de zarzuela 2015*, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2016, pp. 78-91.

Sea como fuere, el pilar fundamental de transformación en que se sustentaba el proyecto de los Martínez Sierra pasaba por la recuperación de formas teatrales relegadas a un espacio marginal. Entre ellas, la pantomima ocupó un lugar privilegiado. Y fue precisamente Tomás Borrás quien, con el estreno de *El sapo enamorado* (1916), dio carta de naturaleza escénica al drama sin palabras. Aunque había sido materia de discusión habitual en Francia durante buena parte del siglo XIX como medio de distanciamiento de la palabrería vacua del teatro burgués y, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, forma teatral frecuente en los escenarios, su presencia en España se cifraba en apenas un par de intentonas textuales –las dos a cargo de Jacinto Benavente, incluidas en su miscelánea primeriza *Teatro fantástico*³– y la representación de algunas pantomimas extranjeras⁴.

No fue, con todo, la pantomima el único camino radical –sobre todo desde el punto de vista del cambio de gusto y percepción que suponía para el público– emprendido por los Martínez Sierra. De acuerdo con el modelo marcado por el belga Maurice Maeterlinck en *El pájaro azul* (1908)⁵, los

animales se habían convertido, para el simbolismo escénico, en “una especie de alegoría sobre los vicios y las virtudes humanas”⁶, cuando no en estandartes de un ideal perseguido y las más de las veces no encontrado. No eran muchas las obras –y mucho menos estrenadas– que dentro del repertorio español habían hecho suya esta línea del drama simbolista: *El caballero lobo* (1909), de Manuel Linares Rivas; *La corte del cuervo blanco* (1914), de Ramón Goy de Silva, y, por supuesto, algunos juvenilia lorquianos –pongo por caso *Del amor. Teatro de animales* (1919)–. Los Martínez Sierra, grandes conocedores del teatro de Maeterlinck –no en vano, María había emprendido su traducción para la Editorial Renacimiento–, asumen el reto de naturalizar *escénicamente* el drama simbolista de animales para el teatro español. De ello es primer resultado el ya aducido *El sapo enamorado*, intento de renovación que aunaba su carácter mudo con un protagonismo asumido por el animal que daba título a la pieza. Tan solo unos años después, en concreto el 22 de marzo de 1920, el Teatro Eslava era testigo del primer estreno comercial de Federico García Lorca: *El maleficio de la mariposa*. La propuesta,

que supuso uno de los mayores fracasos para el Teatro de Arte, intentaba encarnar una de las mayores obsesiones dramáticas del granadino, la casualidad cruel del amor, que luego desarrollará en múltiples formas teatrales a lo largo de su carrera, con un grupo de cucarachas y una mariposa –interpretada para la ocasión por La Argentinita– como protagonistas.

Tampoco renegaron los Martínez Sierra de insertarse, aun cuando fuera de manera muy coyuntural, en el drama religioso. Abrieron así el camino para la recuperación de otras vías de expresión de esta vertiente teatral; me refiero, por ejemplo, al auto sacramental y su cultivo generalizado en la década de los años treinta, ya fuera desde una perspectiva estrictamente historicista –tal el caso del auto de *La vida es sueño* realizado por La Barraca en 1932–, ya desde una relectura laica del paradigma barroco –sirvan como ejemplos *El público* (1930) o *Comedia sin título* (1936) de Federico García Lorca–. Muchos años antes, en concreto el 21 de diciembre de 1916, el Teatro de Arte había estrenado *Navidad. Misterio en tres cuadros*, con música de Joaquín Turina y texto de la propia María de la O Lejárraga. Esta pieza, en apariencia menor, compendia una religiosidad amable –con una Virgen María encarnada por Catalina Bárcena– con otro de los tópicos literarios finiseculares: la vivificación de la materia inerte –en este caso, las figuras sacras que ocupan el retablo de una catedral gótica–.

EL PÁJARO DE DOS COLORES

El pájaro de dos colores (1929) nace de la colaboración entre Tomás Borrás, como libretista, y Conrado del Campo (1878-1953), el célebre compositor madrileño

con quien ya había trabajado previamente en el “cuento burlesco en tres actos” *El hombre más guapo del mundo* (1920) y, sobre todo, en la ópera de cámara *Fantochines*, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 21 de noviembre de 1923. Aunque el proyecto quedó inconcluso y sin estrenar, la pieza que nos ocupa puede considerarse, desde una perspectiva estrictamente escénica, la síntesis más acabada de la voluntad renovadora que Borrás llevaba ensayando más de una década –y de la que las piezas incluidas en *Tam, tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas* (1931) serán gozoso corolario–.

En primer lugar, *El pájaro de dos colores* destaca por la concepción escenográfica y estética que plantea. En su inicio, una gran cortina de “fondo azul” sirve de antesala al mundo de *ensueño* que se abrirá tras ella. A ambos lados de la embocadura se levantan “los arlequines” que confieren al conjunto una estética entre “la pobreza y el falso lujo de los saltimbanquis”. Borrás hace suya, así, la recreación de la *commedia dell'arte* que, bajo el influjo del *spleen* baudelairiano y la tristeza del Picasso simbolista, marcó el inicio de la centuria, con *Los saltimbanquis* (1905) de los Martínez Sierra como testimonio teatral paradigmático.

Tras la intervención primera de los intérpretes, a saber, un Clon, una Muchacha y un Augusto, se abre ante el espectador “un jardín bosque” descrito en acotación como “una maravilla deslumbradora” y –añado yo– arrobada, en la que abundan árboles de muy diverso colorido y condición. La magia visual no reside en una recreación exacta y verosímil del conjunto sino en su “visible artificialidad” de “cartón pintado”, a partir de la cual se refuerza el

3. En la primera edición (1892) se incluían cuatro piezas, entre las cuales *Cuento de primavera* estaba parcialmente resuelta en clave pantomímica. En la edición revisada y ampliada de 1905 se introdujo *La blancura de Pierrot*, texto publicado en prensa en 1898, íntegramente mimado.

4. En 1885, el celeberrimo grupo inglés Hanlon-Lees interpretó *Un voyage en Suisse*, de Ernest Glum y Raoul Touché, y en 1908 se produjo la puesta en escena de *Historia de un Pierrot*, del francés Fernand Beissier. Ambas representaciones tuvieron lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

5. Habría que añadir, también, al francés Rostand con *Chantecler* (1910). La traducción castellana de *El pájaro azul* realizada por Roberto Breses Menén fue publicada inicialmente en México (1916) y contó con varias impresiones en España (1929). En 1920 se publicó en Buenos Aires la traducción de Edmundo Bianchi para la editorial La Escena.

6. Javier Cuesta Guadaño, *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, p. 377.



Sobrecubierta de *Tam, tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*, con ilustración de Garrán, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, CIAP, 1931. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

necesario pacto teatral y se invita a la imaginación de los espectadores. Se trata de una incitación que cobra mayor sentido si la conectamos con la que, de forma coetánea, García Lorca –transfigurado en la figura del Autor– realiza en el “Prólogo” a *La zapatera prodigiosa* (1930). El granadino reivindica fantasía y poesía en el teatro para que “la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces”⁷. Las palabras de Lorca son doblemente significativas en su alusión al milagro crístico de la multiplicación de los panes y los peces, puesto que Borrás sitúa a su singular *pájaro*, símbolo del amor pleno, en un árbol repleto de manzanas que, tanto en la calidad de sus frutos como en su emplazamiento, remite al jardín del Edén.

Sin embargo, el mayor hallazgo de Borrás reside en haber concebido un escenario doble, que hace visible, junto al vergel bíblico, y de forma simultánea, “un *American-Bar*”, con “toldo de rayas chillonas, altas banquetas, botellines, bandero-

las nacionales, cubilete de dados...”. Esta propuesta, sin duda rompedora para la escena española del momento, evidencia la perseguida ligadura entre tradición y vanguardia a partir del enfrentamiento de dos estéticas desacordes⁸. A un tiempo, Borrás manifiesta su capacidad para integrar y superar propuestas escénicas anteriores. Me refiero, por ejemplo, a la desarrollada por los Martínez Sierra, a la altura de 1917, en *El corregidor y la molinera*, “farsa mímica” con música de Manuel de Falla. Como puede apreciarse en la célebre fotografía de Vidal correspondiente al segundo cuadro de la pieza, la escena aparece dividida en dos habitaciones de forma tal que “la acción pueda suceder conjunta o separadamente en cada una de [ellas]”⁹.

Pero sigamos con Falla. *El pájaro de dos colores* sintetiza en una propuesta única las diversas formas teatrales que sirvieron de base a la renovación teatral en las primeras décadas del siglo xx. Si, en *El corregidor y la molinera*, los Martínez Sierra y Falla exploran las posibilidades de una pantomima cuyo discurrir narrativo depende radicalmente de las variaciones melódicas, Borrás reserva uno de los instantes más brillantes de su obra al diálogo callado, “que no tiene palabras, pero sí acción y matices”, entre la flauta y el canto del pájaro, “todo plumaje blanco”, de forma tal que “al llorar, tristemente, la flauta le acompaña en

7. Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996, p. 196.

8. La recurrencia a los ambientes modernos se evidencia en *La botella borracha*, una de las piezas incluidas en *Tam, tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas* (1931). Fue analizada hace algunos años por José-Carlos Mainer en: “Literatura y coctelería”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 37-47.

9. Adolfo Salazar, “El corregidor y la molinera”, en *Revista musical hispano-americana*, n° 4 (30 de abril de 1917), p. 17.

sus lágrimas”. Parece evidente que Borrás rinde homenaje a los Martínez Sierra remedando, desde coordenadas estéticas muy diversas –ensueño frente a realismo referencial, respectivamente–, el diálogo, también carente de palabras pero de enorme expresividad sinestésica, entre el Mirlo y la Molinera –“El molinero y la molinera, felices en su amor y en su molino, trabajan, ríen, danzan, enseñan a cantar las horas a un mirlo, el cual, desdeñando las lecciones del Molinero, aprovecha rápidamente las de su linda consorte: el mirlo es sin duda mirlo feminista”¹⁰–; y también rinde pleitesía a Falla, al calcar el diálogo musical que, también en *El corregidor...*, se produce entre un flautín, que reproduce el canto de las horas del mirlo, y un clarinete que sirve de contrapunto al reloj de cuco.

Borrás, además, lleva un paso más adelante la naturalización del drama simbolista interpretado por animales que había iniciado con *El sapo enamorado*. Y lo hace convirtiendo a sus saltimbanquis iniciales en Don Tigre y el Mono, seres alegóricos que acompañan al Pájaro y a una innominada Ella en el desarrollo de la acción. En efecto, el *ensueño* escénico que se coloca ante los espectadores se reviste de resabios del auto sacramental barroco, puesto que a través de estos personajes se enfrentan dos actitudes vitales contrapuestas: la del

Mono, especie de divinidad censora que pretende enclaustrar al amor –simbolizado en el Pájaro– para evitar sus efectos devastadores; y la del Tigre, atraído por su fuerza irrefrenable, hasta el punto de que “la libertad me ha quitado / y de fiera / en tímido me ha cambiado”. Vuelve a resultar curiosa la similitud de planteamiento que parece atisbarse entre la propuesta de Borrás y algunos de los *juvenilia* lorquianos –en especial *El primitivo auto sentimental*, *Teatro de almas. Paisaje de una vida espiritual* y [*Dios, el Mal y el Hombre*]–, en los que, además de una querencia por la estética sacramental, el autor dramatiza sus deseos primigenios de escapar a la “zarpa del Señor”¹¹ y su idea de que “cualquier posibilidad de trascendencia se mide en el placer”¹² y no en la culpa.

El Dios castrante del primer Lorca se convierte en el Mono de Borrás, mientras que el Poeta, anhelante de libertad y placer, se hace Tigre. Ambos animales, incompatibles en la simbología del horóscopo chino, representan el ingenio controlador frente al ansia hedonista. El primero, en su afán censor, fuerza la conversión del Pájaro en Ella¹³, con la esperanza de que el ideal, hecho forma en concreción imperfecta, acabe siendo repudiado por el Tigre –“¡El sublime amor reducido / al placer de una mujer linda!”–. Sin embargo, el Amor

–tanto vale decir el pájaro que lo representa– tiene dos colores: el ideal y el material, y a ninguno podemos resistirnos, razón por la cual la obra acaba con la unión de los amantes y la plenitud del sentimiento que encarnan. El ritmo clásico se transforma en sonos de una *jazz-band* con “ecos de cabaré”, ya que la fábula del amor no tiene ni tiempo ni lugar, y sigue viva, en los mis-

mos términos, desde el edén primigenio hasta este *American-Bar* en el que la luna eterna, cobijo de los enamorados, adopta forma de “lámpara eléctrica”.

Emilio Peral Vega es doctor en Filología Hispánica y profesor titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid.

10. Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, *El corregidor y la molinera*, Granada, Archivo Manuel de Falla, Mecanoscrito 9005-3, 4 hojas, pp. 1-2.

11. Eutimio Martín, *El 5º Evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 57.

12. Emilio Peral Vega, “Federico García Lorca ante el auto sacramental: de Calderón de la Barca a Maeterlinck”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea (Estados Unidos)*, 44/2 (2019), p. 157.

13. Descrita según la convención de la *femme fatale* de los años veinte: “aparece una mujer bellísima, vestida con lujo, traje de un solo color violento, plumas a la cabeza, gran abanico, de plumas también; aire descocado fumando un cigarrillo, provocativa, sensual, enojada, alegre, voluptuosa”.



Conrado del Campo en 1923

Esa ópera que nos concierne

Jorge Fernández Guerra

Cita Tomás Borrás, en una célebre monografía sobre su amigo el compositor Conrado del Campo escrita al año de su muerte, tres condiciones negativas que “trabajaron en contra del paladín”¹. Menciono la tercera y volveré sobre las anteriores: “su cruzada en favor de la ópera española”. Es interesante esta mención, ya que Conrado del Campo fue tan excesivo en el esfuerzo y tan prolijo en su producción que es difícil aislar una parte de su trabajo. Es asombroso referir la enormidad de cosas que pudo hacer. Citemos al desorden: como intérprete tocó el violín y la viola en la Orquesta Sinfónica de Madrid hasta el cierre del Teatro Real en 1925, alternó con una actividad regular en el Cuarteto Francés desde 1903 hasta 1919, cuando se transforma en el Quinteto de Madrid al unir-

se como pianista Joaquín Turina, y con ellos seguirá hasta el año 1925. Al acabar la Guerra Civil, don Conrado se reinventa como director de orquesta, una de las pocas actividades que había dejado de lado, y ello hasta casi su muerte, en 1953. Hablemos de su labor como docente. Hay quien ha dicho que prácticamente no salió del Conservatorio de Madrid, la ciudad en que nació en 1878. Allí se inició de niño al ingresar en 1890, a los doce años, y volvió en 1915 como profesor, primero de Armonía, luego de Contrapunto y Fuga, hasta hacerse cargo de la Cátedra de Composición, la de Bretón, en 1921. Por sus clases pasaron centenares de alumnos, tres generaciones que cubren casi medio siglo. Don Conrado llegó a ser académico de Bellas Artes desde 1931, vocal del Montepío de Autores Españoles y del

1. Tomás Borrás, *Conrado del Campo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

Consejo de Instrucción Pública. No acaba ahí su labor: Borrás habla de “más de setenta conferencias, publicaciones y cursos, verdaderos estudios sobre temas trascendentes...”. Y no es todo: “miles de comentarios eruditos y orientadores” para los conciertos que preparaba.

Y aún falta lo esencial, su labor como compositor. Que pudiera combinar todo esto ya es una proeza, pero es que su obra creadora es extensísima y cubre todos los ámbitos de la literatura musical y los géneros establecidos en su momento. Antes de entrar en el detalle de esa obra, uno se pregunta, ¿cómo sacaba tiempo para componer? Borrás da una pista, quizá idealizada pero verosímil: “vivió contra el reloj, y, caso que os ha de maravillar, os diré que sus páginas musicales las compuso a ese contrapelo del horario, mientras esperaba la cena apenas llegado a su casa, entre dos lecciones del Conservatorio, en los descansos de los ensayos, quitándose del sueño o del descanso de la fiesta”. ¿Se puede componer, “mientras se esperaba la cena”, catorce cuartetos de cuerda, siete poemas sinfónicos, más de treinta obras de teatro lírico –dieciséis de ellas óperas y dos decenas de zarzuelas–, así como innumerables piezas variadas para distintos géneros musicales?

Tomás Marco, una de las personalidades de nuestra música más empeñadas en la justa apreciación de don Conrado, llega a definirle como “un esforzado obrero de la música”². Es cierto que trabajó toda su vida para ganarse el sustento –y de qué modo!– pero queda por entender la intensidad de su esfuerzo. Si fue

“obrero”, quizá le cuadre bien lo de “estajanovista”. De Conrado del Campo se ha dicho con insistencia que lo mejor de su producción está en la música de cámara, especialmente en esos catorce cuartetos de cuerda que dominó como nadie de su generación en nuestro país. Lo menciona tempranamente Adolfo Salazar, lo reitera Marco. Pero, entonces, ¿dónde situar “su cruzada en favor de la ópera española”, de la que habla Borrás?

Quizá sea el momento de mencionar las otras dos condiciones negativas que “trabajaron” contra el músico madrileño, según Borrás; la primera, “su inutilidad para la intriga”, y la segunda, “Conrado era wagneriano, straussiano, germanizante, romántico”. Muy grave debía de ser ese pecado en una España volcada a la francofilia. Pero, con el paso de los años, esa explicación se hace muy insuficiente. Defendió, sí, a Wagner y a Strauss; se encierra en el poema sinfónico en detrimento de la sinfonía, que, por otra parte, tenía una tradición tan germánica como lo primero; de hecho, Marco lo describe como un “sinfonista de raza”. Don Conrado, además, se adhiere pronto a la Asociación Wagneriana Madrileña (1911-1914), y ejerce como vocal en su junta directiva. ¿Puede residir ahí la marginación de tamaña obra? Quizá en su momento, por razones que precisarían largas consideraciones, pero, ¿ahora? Además, sus compañeros de generación (Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi, Manuel de Falla...) se movían en el otro bando (simplifiquémoslo como francofilia), y la posteridad no les ha tratado mejor, dejando aparte a



Conrado del Campo (sentado, a la derecha) con algunos amigos, 1915. Fondo Miguel Alonso, CEDOA de la SGAE

Falla. Tomás Marco los ha definido como “Generación de los Maestros”, apreciación certera pero que quizá no les haga un gran favor. Se les podría definir, quizás, como regeneracionistas, como lo sugiere Julio Gómez en otro artículo *post*

mortem: “...siempre que el grupo de compositores españoles que no se resigna a acomodarse dócilmente al rebajamiento circunstante inicia una regeneración en cualquiera de los géneros de altura, allí está siempre el maestro...”³.

2. Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo xx*. Madrid, Alianza Música, 1989, p. 44.

3. Julio Gómez, “Comentarios del presente y del pasado: Conrado del Campo”, *Harmonia*, (enero-julio, 1953), p. 2. Citado en: Víctor Sánchez, “Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo”, *Anuario Musical*, 65 (2010), p. 146.

UNA ASOCIACIÓN FECUNDA

Toca hablar de ópera y viene a cuento recuperar la tercera “condición negativa” que cita Borrás: “su cruzada en favor de la ópera española”. ¡Se ha hablado tanto de la fatalidad que representaba acercarse a este asunto para cualquier compositor español! Sin entrar en tamaño misterio, me interesa subrayar algunas conexiones que no encajan. ¿Qué tendría que ver la fatalidad de la ópera española con la implicación wagneriana? Borrás cita dos escollos básicos que impiden el reconocimiento del maestro (el otro, la “inutilidad para la intriga” es, más bien, un elogio encubierto a su personalidad). Cuando Borrás se explaya en la cuestión de la ópera, despotrica contra el italianismo del Teatro Real y de la vida operística madrileña. Pero esa cuestión afectaba a todos los nacionales; Falla lo sufrió descarnadamente; también los grandes del teatro lírico patrio: Bretón, Chapí (el adorado Chapí de don Conrado). Se ha llegado incluso a decir que Del Campo fue, hasta cierto punto, un privilegiado, ya que como viola de la orquesta del Real tuvo posibilidades e influencias para que algo suyo llegara a donde no llegaban sus camaradas. El momento de mayor acercamiento lo representó la ópera *El Avapiés* (1918-1919), su primera colaboración con Borrás. El literato se encargó de precisarlo: “nosotros no fuimos a concurso, que despreciábamos por ser una farsa. Nosotros estrenamos porque una artista eminente, inolvidable, María Gay, la mejor “Carmen” que ha cantado

Carmen en el mundo, se enamoró del tipo de drama y se enamoró de la partitura”⁴. El supuesto “privilegio” pronto viró hacia la pesadilla, y si la bonhomía del músico sobrellevó los sinsabores, el literato no supo cómo poner freno a su indignación por un trato que no dudó en definir como “mafioso”. *El Avapiés* era la obra lírica número quince del catálogo del autor, pero no parecía encontrar la manera de sortear la indiferencia de un sector cuya proverbial sordera aún nos afecta. Fue, como queda dicho, la primera asociación de una pareja que llegó a colaborar hasta en siete obras líricas más, aparte de otras piezas musicales. Tras *El Avapiés*, Borrás y Del Campo firmaron conjuntamente las óperas *Fantochines*, *La dama desconocida*, *Fígaro*, *El árbol de los ojos* y *El pájaro de dos colores*. En cuanto a zarzuelas, hay que citar *El hombre más guapo del mundo* y *El burlador de Toledo*, esta última en colaboración con Ferraz Revenga y Ernesto Rosillo. Si a todo esto le sumamos títulos importantes con diferentes libretistas, como *El final de Don Álvaro* (a partir de la célebre pieza del Duque de Rivas que Verdi inmortalizó como *La forza del destino*), *La tragedia del beso* (sobre El Infierno, de Dante), *La malquerida* o *Lola la Piconera*, nos preguntamos, ¿dónde está todo esto? ¿Qué nos estamos perdiendo?

Centrémonos en las dos óperas compuestas sobre libretos de Tomás Borrás escritos en los años veinte: *Fantochines* (1923) y la que hoy ve la luz *El pájaro de dos colores* (1929). De *Fantochines* se ha hablado bastante con motivo de la reposición que brindó la Fundación Juan March en 2015. Fue, quizás, la producción lírica me-

jor acogida del músico, hasta el punto de hablar de un razonable éxito, y puede que fuera el eco de aquella experiencia lo que motivara la propuesta de esta producción que ahora nos ocupa. Es casi obligado forzar el paralelismo de ambas, ya que, si *Fantochines* está bien documentada, *El pájaro de dos colores* es prácticamente desconocida y no consta que fuera estrenada. Se conserva el libreto, que Borrás editó con gracia (existen dos ediciones: una de 1929 y otra de 1931). Quedan dos manuscritos: uno con la partitura completa en reducción a piano y otro con aproximadamente la primera mitad de la obra orquestada (el resto, si llegó a existir, ha desaparecido). La Fundación March se ha encargado de

pedir al compositor Miquel Ortega que complete la orquestación, y la presentación que hoy ve y oye el público madrileño tiene el carácter de estreno mundial décadas después. Borrás, tan prolijo al describir los acontecimientos que rodearon la presentación de *El Avapiés*, ni dice ni media palabra de la obra que quizá daba por desaparecida en el texto hagiográfico que firmó en 1954.

DELICIAS EN PEQUEÑO FORMATO

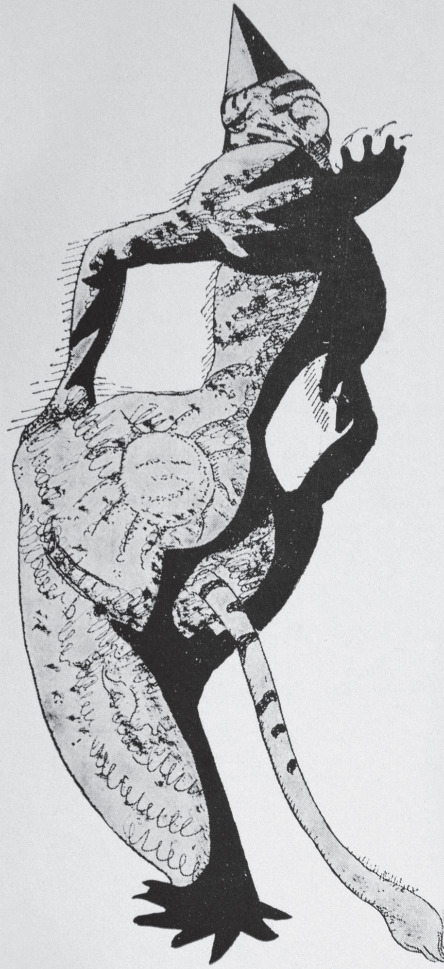
Fantochines y *El pájaro de dos colores* son dos óperas cortas y de formato reducido en efectivos. La primera tiene un grupo

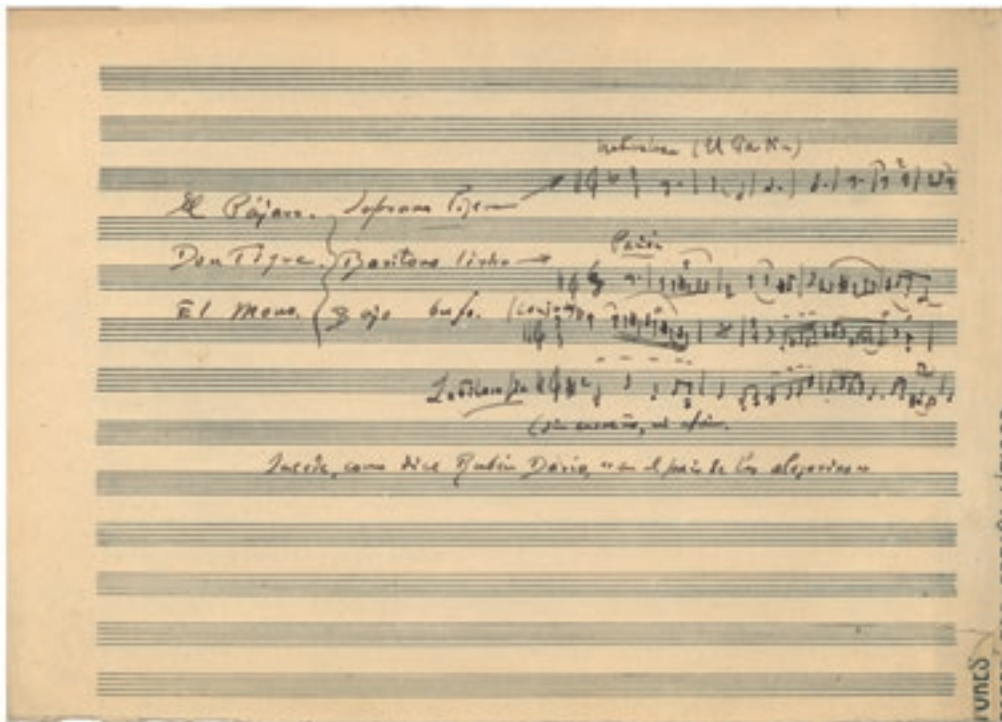


Los miembros del Quinteto de Madrid, fotografiados por Nuño. Conrado del Campo y Joaquín Turina aparecen apoyados en la ventana. Legado Joaquín Turina, Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

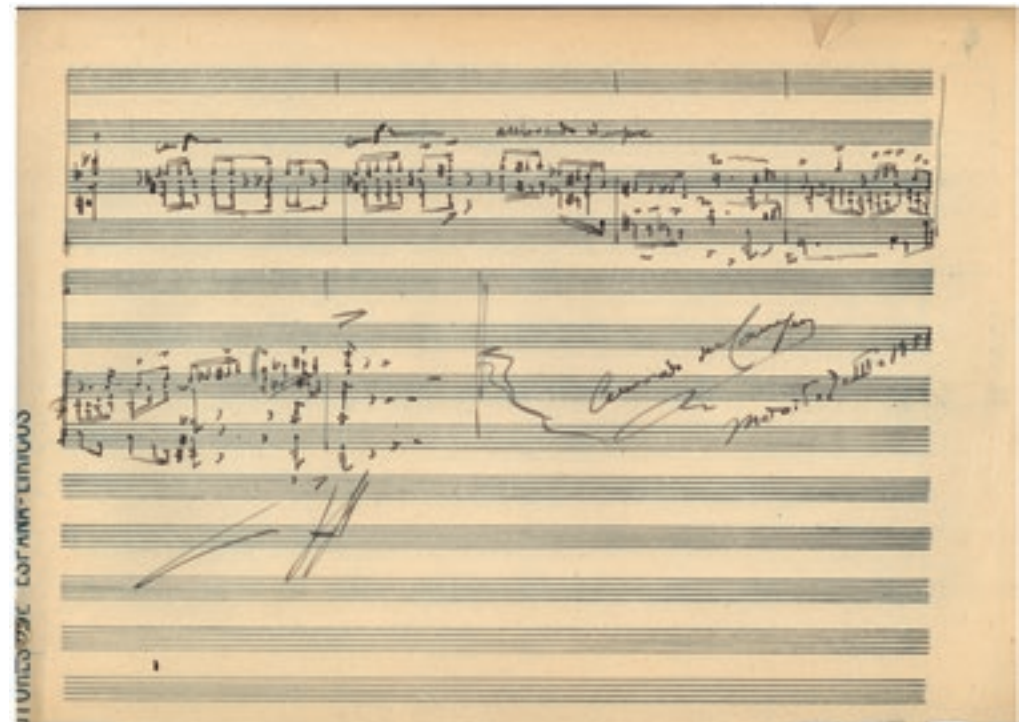
4. Tomás Borrás, *Conrado del Campo...*

Personajes de *El pájaro de dos colores* según las ilustraciones de Salvador Bartolozzi (Madrid, Pueyo, 1929)





Guion manuscrito de *El pájaro de dos colores*. La ilustración de la izquierda muestra los *Leitmotive* que el compositor asocia a cada uno de los personajes. La ilustración de la derecha corresponde a la última página del manuscrito, con la firma de Conrado del Campo y la fecha de finalización. CEDOA de la SGAE, Archivo lírico, MPO/304a, Madrid



instrumental que es un sexteto; *El pájaro de dos colores*, más amplia, alcanza su forma definitiva en un grupo formado por un quinteto de viento (flauta, clarinete, un sugestivo saxofón, trompeta y trombón), cuerda y piano. Lo que más me interesa hacer notar es que ambas se enmarcan en una tendencia que se anunciaba como alternativa a la ópera tradicional, en formato y consecuentemente en estilo. El pequeño formato operístico fue un subgénero muy destacado en la época. Podríamos citar en esos años veinte *Mavra* de Stravinsky, la cosecha de la factoría de la Princesa

de Polignac (*Renard* de Stravinsky, *El retablo de Maese Pedro* de Falla, *Socrate* de Satie...), *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, *El castillo de Barba Azul* de Bartók; podríamos incluir la ópera *De la noche a la mañana* de Schönberg, de 1929, por citar únicamente las más conocidas en nuestros días. Y es también el periodo en que Del Campo prueba suerte de la mano de Borrás como literato, quien, al referirse a las dificultades del teatro musical de Del Campo, hablaba de “wagnerismo” como causa; Julio Gómez, más comedido, señala: “el compositor español contemporáneo, aunque con grandes

dificultades, puede hacerse oír en las salas de concierto. En el teatro imposible”⁵.

¿En qué sentido nos concierne todo eso? ¿Por qué nos cuesta tanto simplemente acercarnos a esa música que puede encerrar soluciones que nos estamos perdiendo? Arriesgo una opinión: la ópera, ligada como está a la lengua, no puede defenderse en el exterior de nuestras fronteras idiomáticas; y son esas fronteras idiomáticas, y España en lo que nos concierne, las que han arrastrado una falta de autoestima cultural que nos ha llevado, por ejemplo, a no disponer nunca de editoriales que acojan y defiendan las partituras, que nos saquen del infierno de los manuscritos arrumbados en la SGAE o en los domicilios familiares, o que nos permitan valorar si eso que producimos nosotros tiene validez. Es solo un síntoma entre otros, pero que vuelve una y otra vez cuando buscamos los restos de nuestro naufragio.

FÁBULA Y ALEGORÍA

El libreto de *El pájaro de dos colores* remite a los orígenes teatrales de Borrás, que se inició en el Teatro de Arte, la iniciativa que puso en pie Gregorio Martínez Sierra y en la que nacieron, por quedarnos en lo musical, *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera*, matriz de *El sombrero de tres picos*, de Falla. En esa factoría rendía sus armas María Lejárraga, esposa de Gregorio y autora en la sombra de las obras citadas, a las que podríamos sumar *Las Golondrinas* de Usandizaga, o *Margot* de Turina.

En las dos operitas de Conrado del Campo y Tomás Borrás aparece esa suerte de narrativa nostálgica y mágica. En *Fantochines* serían las marionetas y la evocación de una Venecia edulcorada y ataviada de símbolos. En *El pájaro de dos colores* estamos ante una fábula en la que los animales se trasmutan en personajes cuyos valores y significados se adaptan a las características de sus pares animales: el Pájaro cantor, que corresponde a la mujer; el Tigre, que escenifica al hombre fuerte que se enamora y la pretende, y el Mono que guarda al Pájaro y que sugiere que si este abandona su encierro la desgracia se abatirá sobre el mundo. El Tigre enamorado no va a cejar en su empeño y el Mono proclama que, si el Tigre libera al Pájaro, no hallará más que a la mujer. En suma, la parábola del Paraíso se cuenta de nuevo: “El que pruebe el manjar será expulsado”, dice el Mono sabiendo que ha perdido, aunque aún tiene una baza vengadora en su manga: “Porque para acabar con su alegría, / he inventado la Filosofía”.

Conrado del Campo elabora una partitura con un ritmo escénico notable, a veces endiablado y, aunque no se pueda hablar de números, pecado para un wagneriano, la partitura ofrece un contraste de *tempi*, tonalidades y clímax plenos de color. Destaca de modo especial la parte vocal del Pájaro, la mujer. Si la narrativa musical es straussiana, Conrado se libera con la voz del Pájaro hasta alcanzar cotas imaginativas formidables. No era el primer pájaro en la producción de Conrado: mencionemos su orquestación de la “Canción del ruiseñor”

de la zarzuela *Doña Francisquita*, de Vives –que, como es sabido, recurrió a amigos para completar varios números tras sufrir un accidente antes del estreno de esta zarzuela inmortal–. Frente al brillo de la parte de soprano, las dos voces masculinas son más sobrias; el heroico Tigre es el más straussiano de los tres papeles; mientras que el Mono, el gruñón antipático que juega un papel antiamoroso y antifemenino, quizá pida acentos más grotescos. La música de esta partitura, en su conjunto, contiene una elaboración poco habitual por su técnica e intensidad. A veces parece que si se insinúa una influencia straussiana es un demérito; yo lo digo como elogio. Componer esta partitura “esperando la cena” exige una formación musical y una ambición fuera de lo común y, desde luego, nuestro teatro lírico lo necesitaba, esta y

muchas más que, o no llegaron, o se las ha tragado algún archivo.

Con este estreno, se cubre un boquete enorme. Óperas como esta nos interpelan y nos obligan a considerar que la composición operística es una labor colectiva, que encerradas en un cajón no son más que el pájaro que quiere volar –o amar, tanto da–, y no puede. Mientras sigamos considerando que, si una producción lírica no ha tenido éxito, o ni siquiera se ha estrenado, será por algo, y que ese algo no nos interpela, seguiremos pensando que la “condición negativa” de don Conrado sigue viva. Vamos a ver cómo vuela el pájaro, quizá terminemos entendiendo que ese pájaro somos nosotros, los espectadores actuales.

Jorge Fernández Guerra es compositor y crítico musical.

5. Julio Gómez, “Conrado del Campo, compositor dramático: *La Malquerida*”, *Música*, n.º 15 (1945). Citado en: Víctor Sánchez, “Resonancias tristanescas...”, p. 150.

La recuperación de la ópera de cámara *El pájaro de dos colores*, hasta ahora inédita, ha obligado a preparar una edición musical realizada por el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) junto a Miquel Ortega. La edición toma como fuentes de partida las partituras manuscritas y autógrafas conservadas en el CEDOA, incluido el Legado de Conrado del Campo. Este corpus documental ingresó como depósito temporal en la Biblioteca de la Fundación Juan March en 1986, año en el que Miguel Alonso publicó su *Catálogo de obras de Conrado del Campo* (Madrid, Fundación Juan March, 1986), antes de trasladarse en 1999 al CEDOA de la SGAE, donde actualmente se conserva.

El autógrafo más relevante para esta edición ha sido un guion completo de la ópera copiado para voces con la orquesta reducida a dos pentagramas. Este manuscrito, de escritura rápida e imprecisa pero sin apenas correcciones ni tachaduras, está fechado en marzo de 1951. La caligrafía tiene parecido con otras obras de la época final de Conrado, como el *Quinteto con piano*. El guion contiene numerosas referencias a instrumentos, ya que estaría concebido para preparar un posterior trabajo de orquestación. El otro autógrafo relevante para esta edición no está fechado y contiene la orquestación parcial de la ópera. En la actualidad está formado por dos cuadernos degajados, que en su día eran parte del mismo manuscrito. Esta segunda partitura está lamentablemente incompleta (contiene los compases 1-136, 184-192 y 219-653 de un total de 1536, es decir, algo menos de la mitad de la obra). De escritura muy clara, carece de tachones y correcciones y puede tenerse como una versión definitiva aunque fragmentaria.

Extrañamente, presenta algunas discrepancias relevantes con respecto al guion, lo que sugiere que responde a momentos distintos del proceso creativo. Para poder llevar hoy a la escena *El pájaro de dos colores* ha sido necesario editar la parte orquestada por Conrado y orquestar el resto de la ópera a partir del guion, labor que ha sido realizada por el compositor Miquel Ortega (sobre este proceso, puede verse el texto firmado por el propio Ortega en este mismo programa de mano).

El libreto es obra de Tomás Borrás y fue publicado por la Editorial Pueyo en 1929, en un volumen que contenía ilustraciones de Salvador Bartolozzi, algunas de las cuales aparecen reproducidas en este programa (pp. 32-33 y 48). Una reimpresión vio la luz poco después, en 1931, publicada por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP). Esta reimpresión también fue ilustrada por Bartolozzi, con una nueva imagen de cubierta (p. 8). La edición del libreto incluida en este programa ha partido, sin embargo, del guion de la partitura de Conrado, quien introdujo mínimas modificaciones con respecto al texto original. La ortografía y la acentuación se han actualizado, la puntuación se ha normalizado y los errores tipográficos se han corregido. En cambio, se ha mantenido la sintaxis original, incluido el uso de leísmos y laísmos característico en el estilo de Borrás.

La relación entre las tres fuentes principales de *El pájaro de dos colores* –los dos manuscritos musicales y el libreto impreso– y su secuencia temporal de gestación es, por el momento, difusa. Es llamativo que la primera edición del libreto ya señalara a Del Campo como autor de la música. Todo indica que esta nueva colaboración entre ambos autores vino ani-

mada por el éxito formidable que estaba teniendo *Fantochines*, estrenada en 1923 (y recuperada en esta misma sala en 2015), igualmente una ópera de cámara de autoría compartida. Sin embargo, no hay evidencias para afirmar que al imprimir el libreto ya estuviera compuesta la música. Poco después, en marzo de 1935, Conrado declaraba a la prensa que tenía previsto estrenar en el Liceu de Barcelona esta nueva “ópera de cámara [...], tipo americano, muy moderno”, al ser imposible presentarla en el Teatro Real, por entonces en obras (entrevista en el *Heraldo de Madrid* reproducida en este programa, véase p. 68). Cabe imaginar que, ante la perspectiva del estreno, buena parte de la ópera estaría ya compuesta. Esta conjetura parece casar bien con el soporte fí-

sico del manuscrito que contiene la parte orquestada: un autógrafo sin fechar, pero que por la caligrafía y el tipo de papel empleado podría tentativamente datarse en la década de 1930. Por razones desconocidas, el estreno no llegó a producirse, lo que quizá explique que Conrado abandonara la orquestación a mitad de la ópera. Dos décadas después, el compositor retomó la obra, pero al parecer optó por revisar la parte ya orquestada al plantear un guion completo de la ópera, fechado en marzo de 1951. Si esta reconstrucción hipotética de la cronología es acertada, la música de la ópera *El pájaro de dos colores* rescatada para esta producción respondería a un proceso de composición prolongado y discontinuo que se desarrollaría a lo largo de unos veinte años.

DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES

[1] Fuentes musicales

Manuscrito autógrafo con el guion: 51 folios en disposición apaisada, 28 x 20'5 cm, copiado en papel timbrado de la Sociedad General de Autores. En portada: “El Pájaro de dos colores / Ópera de Cámara en un acto / Poema de / Tomás Borrás / Música de / Conrado del Campo”. Al final del manuscrito (f. 51Prim): “Conrado del Campo / Madrid 7 III 1951”. Depositado en el Centro de Documentación y Archivos de la SGAE, Archivo lírico, signatura MPO/304a. Como anexo a esta fuente, con idéntica signatura, se conservan unos folios de apuntes con fragmentos y esbozos de distintos pasajes de la ópera.

Manuscrito autógrafo con la orquestación parcial dividido en dos cuadernos. El primero consta de 17 folios numerados del 1 al 20 (faltan los folios 9, 10 y 12) en disposición vertical, 20 x 40 cm. El segundo consta de 10 folios numerados del 21 al 31. Son dos fragmentos de un manuscrito hoy separados, y técnicamente conservado en fondos distintos, que en su momento se concibió de forma unitaria. Encabezamiento del cuadernillo primero: “El pájaro de dos colores”; encabezamiento del cuadernillo segundo: “de ‘El pájaro de dos colores’ / C. del Campo / Libreto de / Tomás Borrás”. Ninguno está fechado. Depositado respectivamente en el Centro de Documentación y Archivos de la SGAE, Archivo lírico, signatura MPO/304 y Fondo Conrado del Campo, signatura CONRADO/4.11.

[2] Fuente literaria

Tomás Borrás, *El pájaro de dos colores. Ópera de cámara en un acto. Música de Conrado del Campo*, Madrid, Pueyo, 1929. Reimpresión en Madrid, Buenos Aires, Barcelona, CIAP, 1931. Ejemplares consultados en Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, Archivo lírico signatura MPO/304a, y en Biblioteca de la Fundación Juan March, signatura. T-20-Bors.

Hitos biográficos de Conrado del Campo

David Ferreiro Carballo

LOS INICIOS (1878-1899)

Formación y primeros éxitos

1878

Nace en Madrid (28 de octubre).

Sus primeros contactos con la música tienen lugar en las Escuelas de San Antón. Estudia solfeo con José Veguillas.

1890

Ingresa en el Real Conservatorio de Madrid. Estudia con Antonio Llanos (solfeo), Pedro Fontanilla (armonía), Emilio Serrano (composición), José del Hierro (violín) y Jesús de Monasterio (música de cámara), aunque siempre consideró a Chapí como su maestro principal, sobre todo en el plano lírico.

En estos años realiza sus primeras incursiones en la zarzuela: *Irene de Otranto* y *Una vieja*.

“Fui discípulo [...] del venerable D. Emilio Serrano y de aquel D. Ruperto Chapí, de imborrable recuerdo. [...], a quien quise con todo cariño [...].”

1893

Violinista en la orquesta del Circo Colón. Concertino en el Teatro Apolo. Violinista y violista en el Teatro Real hasta 1925.

1898

Primer premio en la Sociedad de Conciertos por su poema sinfónico *Ante las ruinas*, que se estrena bajo la dirección de Tomás Bretón en 1899.

1899

Termina sus estudios oficiales. Gana el primer premio de composición del Conservatorio.

El Teatro Real en 1905, tarjeta postal. Biblioteca Digital Memoria de Madrid



PRIMERA ETAPA COMPOSITIVA (1900-1914)

Autodidactismo y consolidación

1903

Participa en la creación de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que será directivo y músico, y a la que seguirá vinculado durante el resto de su vida.

Se funda el Cuarteto Francés, con Julio Francés (violín), Odón González (violín), Conrado del Campo (viola) y Luis Villa (violonchelo).



Cuarteto Francés

“... [la viola] todavía me ayuda a ganar el pan de cada día. Como viola formé en las huestes del Real, figuré en la Orquesta Sinfónica e intervine en el Cuarteto Francés”

1909

Empieza a colaborar como crítico y divulgador musical en varios periódicos y revistas especializadas.

Compone la zarzuela *La flor del agua*, con libreto de Víctor Said Armesto, que se estrena en el Teatro de la Zarzuela en 1915.

1910

Compone el drama lírico *El final de don Álvaro*, con libreto de Carlos Fernández Shaw, que se estrena en el Teatro Real en 1911.

Termina *La divina comedia-prólogo instrumental* y el poema sinfónico *La divina comedia*.

1911

Participa en la fundación de la Asociación Wagneriana de Madrid, en cuya junta directiva ejercerá como vocal hasta 1914.

Compone el drama lírico *La tragedia del beso*, con libreto

Caricatura de Conrado del Campo por Irigoyen, 1911

de Carlos Fernández Shaw, que se estrena en el Teatro Real en 1914.

1913

Termina la composición de sus ocho primeros cuartetos de cuerda (1903-1913), la mayoría estrenados por el Cuarteto Francés.

AÑOS DE MADUREZ (1915-1930)

Nuevos caminos y prestigio pedagógico

1915

Gana la cátedra de armonía en el Conservatorio.

1915-1922

Participa en la fundación de la Sociedad Nacional de Música. Será miembro de su Comité Artístico.





Del Campo junto a Joaquín Turina (derecha) y un tercero

El Quinteto de Madrid. Legado Joaquín Turina, Fundación Juan March



1918

Se casa con Anna Faustman, con quien tendrá tres hijos: Ricardo, Elsa y Elena.

Compone, junto a Ángel Barrios, la ópera *El Avapiés*, con libreto de Tomás Borrás, que se estrena en el Teatro Real en 1914.

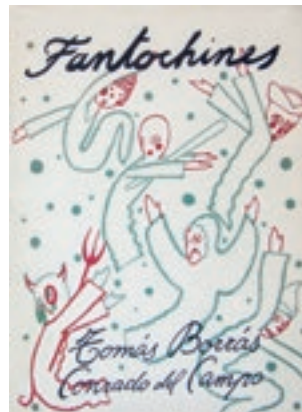
1919

Joaquín Turina se une como pianista al Cuarteto Francés, que pasa a denominarse Quinteto de Madrid hasta 1925.

1921

Es nombrado catedrático de composición en el Conservatorio de Madrid, en sustitución de Tomás Bretón.

“Soy de un eclecticismo absoluto en materia artística; solo exijo una manifestación: belleza. [...] Jamás en mi cátedra del conservatorio se me ha ocurrido torcer la orientación de un alumno.”



Portada del libreto de *Fantochines*, con ilustración de Luis Bagaría

1922

Compone el ballet-pantomima *Mascarada*, sobre una idea de Mauricio López Roberts, que se estrena en el Teatro Real.

1923

Compone la ópera de cámara *Fantochines*, con libreto de Tomás Borrás, que se estrena en el Teatro de la Comedia.

1925

Cierra el Teatro Real, lo que supone el fin de su actividad como músico en los fosos teatrales.

Empieza a componer la ópera *La malquerida*, con libreto de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero. El cierre del Real trunca su estreno y la obra queda inconclusa.

Se disuelve el Quinteto de Madrid y se constituye la Agrupación de Unión Radio, en la que participa como viola.

1926

Ingresa, como violín segundo, en la Orquesta de la Capilla del Palacio Real, donde permanece hasta 1931.

1927

Comienza la composición de la música para los retablos de Víctor Espinós, que acabaría en 1930: *Antaño* (1927), *El cielo y Madrid se casan* (1928), *El retablo de *Fray Luis* (1928) y *El retablo de los remedios* (1930)

1929

Se inicia el proyecto para la ópera de cámara *El pájaro de dos colores*, con libreto de Tomás Borrás. La publicación del libreto ya menciona a Del Campo como autor de la música.

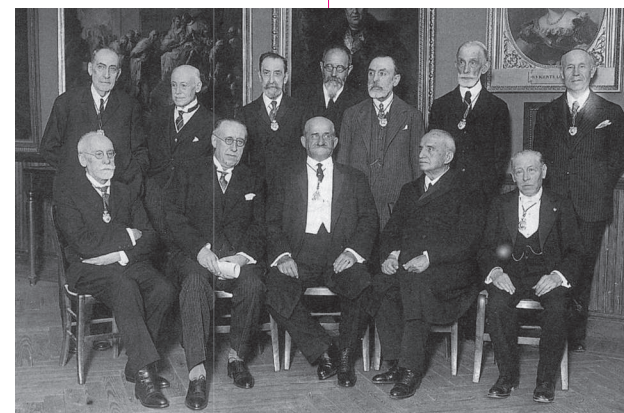
1930

Compone la *Obertura madrileña*, que se estrena en el Teatro de la Comedia de Madrid.

“Es necesario que la música llegue a todos los rincones de nuestras provincias, a las más altas cumbres, a las apartadas aldeas. Nuestro arte popular es tesoro de valor tan subido que no tiene rival en pueblo alguno [...]”

Arriba: foto de Tomás Borrás por A. Lozano, 1932. Biblioteca de la Fundación Juan March

Abajo: Conrado del Campo, segundo por la izquierda, sentado, en una reunión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Albergo y Segovia. Fondo M. Alonso, CEDOA de la SGAE



REPÚBLICA Y GUERRA CIVIL (1931-1939)

Del impulso institucional a la reclusión

1931

Se crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, de la que forma parte.

Es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su discurso de ingreso (1932) versó sobre la importancia social de la música.

1932

Compone la ópera *Figaro*, con libreto de Tomás Borrás. No fue concluida ni estrenada.

1933

Compone, con Ernesto Rosillo, la zarzuela *El burlador de Toledo*, con libreto de Tomás Borrás, que se estrena en el Teatro de la Zarzuela en 1965.



Caricatura de Conrado por Moisés Osés

1934

Compone la *Suite madrileña*, para orquesta y dos guitarras, estrenada por la Orquesta Filarmónica en el Teatro Español.

1935

El estreno de *El pájaro de dos colores* está previsto para el Teatro del Liceo de Barcelona, pero no llega a verificarse y la ópera queda inconclusa.

Viaja a Alemania becado por el Ministerio de Instrucción Pública para ampliar sus estudios de composición.

1936

Participa en el III Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona.

El estallido de la Guerra Civil le sorprende en Madrid.

1937

Entabla amistad con Juan (John) Milanés, cónsul del Reino Unido. Milanés protegió a varios músicos e intelectuales durante la guerra y promovió unas tertulias literarias y musicales conocidas como "los viernes de Milanés".

1938

Termina la composición de su ópera *La malquerida*, que se estrena en Barcelona en 1939.

Compone su *Concierto para violín y orquesta*.

Compone el poema sinfónico *Ofrenda a los caídos*.

1939

Se ve sometido a un proceso de "depuración" por haber militado en la Unión General de Trabajadores (UGT) desde 1936.

Conrado del Campo, sentado, segundo por la izquierda, con unos amigos



ETAPA FINAL (1939-1953)

Dirección, divulgación y reconocimiento

1939

Se reintegra a sus funciones en el Conservatorio sin sufrir ninguna sanción y retoma una actividad musical similar a los años anteriores a la guerra.

Comienza a dirigir de forma regular, hasta 1947, la Orquesta Sinfónica de Madrid y otras agrupaciones de la ciudad.

1943

Compone el ballet *En la pradera*, sobre un guion de Paloma Pardo, que se estrena en 1943 en Teatro Español.

1944

Compone el *Concierto para violonchelo y orquesta*, con el que gana el Premio Nacional de Música.

1946

Se le otorga la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, solicitada por sus alumnos, en reconocimiento a su labor pedagógica.

1947

Compone la *Fantasia castellana* para piano y orquesta, que la Orquesta Nacional de Portugal estrena en Lisboa.

Se funda la Orquesta de Radio Nacional de España, de la que

"¡Ah!, mas, ¿cómo no ceder ni rendir tributo a la conveniencia espectacular y a las "caricias" y seducciones de virtuosismo de la batuta que [...] cautivan, someten y aun esclavizan a los músicos [...]?"



Fotografía con dedicatoria de Conrado del Campo, 1947

es nombrado director titular, y en la que ejerció como tal hasta 1952.

1948

Se jubila como profesor numerario de composición.

1950

Termina la ópera *Lola la piconera*, con libreto de Santiago Pemán, que se estrena en el Teatro del Liceo de Barcelona.

1951

Finaliza la composición de *El pájaro de dos colores*, pero la orquestación quedó inconclusa.

1952

Comienza una serie de 46 charlas de divulgación musical en Radio Nacional bajo el título de *Impresiones y recuerdos de la vida de un músico español*.

Acaba su segunda serie de cuartetos de cuerda (del 9 al 14) que había comenzado en 1942.

1953

Concluye su *Quinteto con piano*, que se estrena pocos días después de su muerte.

Fallece en Madrid tras padecer dos años de enfermedad.

David Ferreiro Carballo es autor de la tesis doctoral *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*.



LIBRETO

EL PÁJARO DE DOS COLORES

ÓPERA DE CÁMARA
EN UN ACTO

Música de **Conrado del Campo** (1878-1953)
Libreto de **Tomás Borrás** (1891-1976)

PERSONAJES

El Pájaro / Ella, soprano

Don Tigre / **El Clon**, barítono

El Mono / **El Augusto**, barítono

Cubierta de *El pájaro de dos colores* con ilustración de Salvador Bartolozzi, Madrid, Pueyo, 1929. Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

Sucede, como dice Rubén Darío, “en el país de las alegorías”.

En el país de las alegorías
Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes,
eternamente,
y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

Rubén Darío, “En el país de las alegorías”, de Cantos de vida y esperanza,
Madrid, Tipografía de Revista de Archivos y Bibliotecas, 1905.

Una cortina, en primer término. En ella, sobre fondo azul, hay pintada una verja de fuertes barrotes negros, artísticamente trabados. Al centro de la escena corresponde la fingida puerta de la verja. La cortina se abre entre las dos hojas, y toda la tela se repliega a los lados, desapareciendo completamente tras los arlequines de la embocadura.

Después del preludio, y teniendo la cortina como fondo, salen –alegres, bulliciosos– un Clon, una Muchacha y el Augusto. El primero viste el clásico traje de los clones de circo; la caracterización de su rostro es la furibunda, atigrada, del personaje que representará luego. Ella oculta el traje, que veremos en las escenas siguientes, bajo una capa barata de lentejuelas. El Augusto también está caracterizado: rostro de mono, idéntico al de Schopenhauer. Luce el traje de la acción, el de un burgués viejo de la segunda mitad del siglo XIX. En vez de pantalón, su pelambre de simio. Botas de campana; flauta bajo el brazo.

Los tres insinúan la pobreza y el falso lujo de los saltimbanquis. Predisponen sus risas profesionales al regocijo del intermedio de circo. Y ese ritmo tiene el grotesco: irónico, satírico, caricatura espiritualizada de payasos.

Música de charanga y el estentóreo terceto.

EL CLON
Descorchándose el gorro.
¡Respetables señores!

ELLA
Linda pirueta.
¡Encantadoras damas!

EL AUGUSTO
Reverencia exagerada.
¡Oh, senado ilustrísimo,
salud!

LOS TRES
¡Salud!

EL CLON
Intermedio de burlas...

EL AUGUSTO
Entremés licencioso...

ELLA
Canto a la divina
juventud.

LOS TRES
Anunciando a gritos.
¡La fábula del amor!

ELLA
En actriz de gran estilo.
Yo soy el Placer, Eros, el Amor
el de sensualidad soberana,
lírico como un ruiseñor
de la selva pagana. ¡Ah!

EL AUGUSTO
Profundo, como un bajo de ópera.
Yo, un mago de ciencia abrumado
providencial y tutelar
que las ocasiones de pecado
a los otros quiere quitar.

EL CLON
Voz perfumada.
Yo, el mundo que seguirá,
los siglos de venidera lejanía;
¡porque Pan resucitará
trayéndonos la alegría!

EL AUGUSTO
¡Escándalo!

ELLA
Hay pasión; no matrimonio.

EL AUGUSTO
¡Cinismo! ¡Profanación de tal versículo!

ELLA
El triunfo de la carne sin demonio.

EL CLON
El trueno filosófico en ridículo...

ELLA Y EL CLON
¡Ja, ja, ja, ja!

El Augusto hace grandes aspavientos de alarma. Los otros dos, alegremente, saltarines y ligeros, se van por la abertura central de la tela, haciendo burla al Mono, cogidos de las manos, traviosos, como niños que se mofasen del abuelo. El Mono

muestra la flauta con aire consternado. Cambiada la luz en un haz de azul misterioso escucha, después de una pausa, aplicando la oreja a la cortina.

EL MONO

Todavía no ha despertado...

Nada se oye;
de mi Pájaro el dulce sueño
guarda la noche.

Entreabre la cortina y escucha otra vez.

Nada. No. La selva está muda.

¡Qué pesadilla
ser guardián de esa ave!... A un descuido
se escaparía.

Repliégase la cortina lentamente. Un jardín bosque apenas se distingue en la penumbra. El Mono saca el reloj y, después de mirar la hora, comprueba por el sonido si marcha.

Ya es hora de que amanezca.

Supongo que no se me habrá parado
el reló.

Hay que dar luz a la naturaleza
con el sol.

Lírico momento; despedida del jardín y la noche. El Mono, que se ha ido a buscar algo, vuelve con un sol de metal brillante y rostro humano. Entra el Mono paso a paso, con la lentitud del amanecer, y, al llegar al centro de la glorieta, cuelga el sol como un farolillo. El jardín es una maravilla deslumbradora. Cartón pintado de visible artificialidad. Cada árbol –extraños de forma de carácter todos ellos– es de un color diferente. El árbol principal (donde vive el Pájaro dentro del tronco como en una casita rústica), está cuajado de manzanas. Entre los grupos de plantas el enrejado de la verja, que tiene al bosque prisionero. A un lado, en sitio preferente, un American-Bar: toldo de rayas chillonas, altas banquetas, botellines, banderolas nacionales, cubilete de dados. El Mono, guiñando a la plena luz, corre a escuchar a la puertecilla del árbol donde vive el Pájaro.

Duerme mi Pájaro...

¡Y pensar que esta selva

tan feliz y tranquila,
el verdadero Paraíso,
si el ave se escapara
en lugar de pecados espantosos
se cambiaría!...

Junto al árbol hace arpegios de virtuoso con la flauta.

¡Despierta!... El sol reluce
y el agua del arroyo, bruñida
por la luz, centellea
como la plata viva.

Nuevo tarareo con la flauta.

Mi flauta tocará, mientras hago la ronda.
El Pájaro la escucha y gorjea,
porque hay rivalidad, competencia
entre pájaros, flautas y tiples ligeras.

Deja la flauta, perpendicular, en el suelo, y se va, después de hacer unos signos mágicos sobre ella. La flauta comienza a tocar sola. Al instante se oye un trino del Pájaro dentro del tronco que le sirve de casita. Y comienza un diálogo musical entre la flauta y el Pájaro, que no tiene palabras, pero sí acción y matices. La flauta toca alegremente. El Pájaro, dentro, exhala unas cuantas notas. Abre la puertecilla y aparece, desperezándose. Es un Pájaro todo plumaje blanco. La flauta continúa sus sortilegios alegres. El Pájaro sale a pleno sol y corre, desperezándose. Entona un gorjeo de alegría. Coge la flauta y toca en ella, alternando con su canto. Después da muestras de contento por la libertad. Deja la flauta, la arroja y se va con un grito de júbilo, embriagado de aire libre, hacia el extremo del jardín-selva. Allí tropieza con la verja y se agarra a ella, desesperado, sacudiendo los barrotos, como si quisiera romperlos. Entona un canto triste y se deja abatir por la pena. Corre hacia otro lado, y también se encuentra con los hierros de su prisión. El canto fúnebre se acentúa y dando gritos de verdadera desesperación cae, por fin, al suelo, sollozando. Al llorar, tristemente, la flauta le acompaña en sus lágrimas. Los dos se quedan abatidos, silenciosos. Aparece el Mono y se dirige al Pájaro con falsa simpatía.

EL MONO

La aurora encantadora,
a tu puerta llamó;

la aurora
en día se cambió.
Puedes jugar, volando
por todo mi jardín
cantando
del día hasta su fin.

El Pájaro, que siente el ansia de la libertad, le implora. El Mono le acaricia afectuoso, pero sus órdenes son secas.

Suplicar no te vale
ni quejarte de mí.

El Pájaro se suelta violentamente de él y hace gestos demostrativos de que le desagrada.

No sale
mi Pájaro de aquí.

Amenaza del Mono y huida del Pájaro a un rincón de la floresta.

Jamás te verá criatura
Pájaro del amor;
desencadenaría el pecado
tu canto tentador.

El Mono, despectivo, saca una pipa, la llena de tabaco y coge el sol, que anda todo el tiempo de un lado para otro y enciende la pipa, dejándole colgado otra vez. Se sienta en una banqueta del American-Bar y se sirve un bock de cerveza. Poniéndose las antiparras desdobra la Gaceta del Paraíso y se dispone a leer tranquilamente.

¡Oh, qué trabajo cuesta
gobernar el revoltoso mundo!
Veré si me obedecen
y cómo por allá van mis asuntos.

Lee.

“Que nadie ría, que nadie cante...”
Es mi decreto sabio... “Sed sumisos;
nadie vista con lujo. Obedecedme
y viviréis muy sanos y tranquilos...”

Le interrumpe un grito desgarrador del Pájaro.

EL PÁJARO

¡Ah!

Se ha abrazado a la verja y clama desesperadamente hacia fuera, sacando los brazos como llamando a alguien. El Mono va hacia él, colérico, le arranca de allí y le encierra en el árbol, echando el cerrojo a la puertecilla, yéndose, después, indignado; todo con estas palabras airadas.

EL MONO

¡Este Pájaro imprudente!...
Está ya escandalizando.
¡Silencio! Pueden oírte...
Tiemblo solo de pensarlo.
¡Ven! ¡Quita de ahí! ¡A la fuerza!
¡Calla! ¡Silencio he mandado!
Para evitar el peligro
lo mejor será encerrarlo.

Nadie en el jardín. Trémula melodía describe el dolor del Pájaro, al que se oyen quejas dulces. De pronto, la voz varonil de Don Tigre, fuera.

DON TIGRE

¿Quién lloraba? ¿Quién clamaba? Esa voz tan conmovida esa voz tan dolorosa que alarmó mi corazón ¿De quién es? ¡Oh voz querida que me llama! Corro, vuelo a tu triste invocación.

Aparece al otro lado de la verja y forcejea, empuñando los barrotos.

¡Es aquí! ¡Abran! ¡Por vida!
Nadie acude... ¡Mil centellas!
Soy Don Tigre... ¡Puerta franca!
¡Abran, digo!... ¡Abran la puerta!

Nadie responde. El Pájaro vuelve a clamar, doliente. Don Tigre, enfurecido, hace saltar en pedazos la verja y entra en escena con un salto magnífico, irritado y furioso, grande en su aspecto bélico. Es un militar vestido ricamente, según un figurín antiguo: Felipe V o Carlos III de España. El rostro es el imántico del felino. Desde la cintura para abajo hasta las botas de montar lleva su piel, listada, de tigre. En el momento de saltar al jardín empuña una espada con la derecha, y con la izquierda una pistola. El jardín está tranquilo, suave. Poco a poco se deja ganar el ánimo de Don Tigre por su bucólica serenidad. Además, la proximidad del Pájaro del amor empieza a influir en él. Recorre, con la vista el jardín; va deponiendo su ademán furioso; guarda la pistola; envaina la espada.

EL PÁJARO
¡Ah!

DON TIGRE
Selva maravillosa,
dulce luz verdeada;
en tu paz, mi fiereza
se adormece calmada.
Emoción deliciosa,
placer nuevo encendido:
¡qué divina pereza
me adormece el sentido!
Un algo misterioso
me adueña suavemente
y la naturaleza
me habla mudamente.

Queda Don Tigre arrobado, siente una especie de voz nunca escuchada. Entra el Mono y, al ver a Don Tigre, da un respingo. Don Tigre vuelve a la realidad y echa mano a la espada. El Mono procura contemporizar.

EL MONO
(Lo que temía; un intruso
se ha colado.)
Zalamero.
Bienvenido.

DON TIGRE
Decidme, buen Mono, vos
sabréis quién llora... Sus gritos...

El Mono se muestra marrullero para alejar a Don Tigre, y este, apasionado, cogido por el primer amor, con la turbación y el lirismo de las ignoradas sensaciones amorosas. El remilgo del Mono se acaba cuando cree que Don Tigre ha perdido su fiereza.

EL MONO
¿Aquí? Nadie... Solamente
en este jardín yo habito.

DON TIGRE
Perdonadme mi emoción.
Busco... Yo nunca he sentido
lo que ahora... Es un deseo...
Me llamó y algo divino,
su voz, que era como un bálsamo
inunda el corazón mío...

EL MONO
Desenmascara su dureza.
Como no hay nadie, marchaos.

DON TIGRE
Se enfurruña.
Que me ha llamado, repito.

EL MONO
¿A vos?

DON TIGRE
A mí.

EL MONO
(No se enfade).
Y yo que no hay nadie os digo.
Podéis mirar. Concededme
que no puedo ser más fino.

DON TIGRE
Todo lo recorre en éxtasis.
¡Presentimiento
de tu presencia querida!...
¿Quién eres, dime,
que unes tu vida a mi vida?
Selva encantada,
¿quién es el ser que procura
cambiar mi vida en placer
y mi fiereza en dulzura?

EL MONO
Risa falsa, en falsete.
Señor Tigre, todo eso
es nada más desvarío.

Escancia unas copas en el bar y le ofrece a Don Tigre, que, silencioso, busca con los ojos dónde pueda estar quien produjo el canto que le ha atraído.

Esto es néctar; y al jardín
yo le llamo Paraíso
porque solo se es feliz
viviendo muy solo... Brindo...

DON TIGRE
Con exaltación.
¡En ancho mundo
también yo solo vivía
y mi capricho
y mi voluntad seguía!

¡Mas la voz triste
la libertad me ha quitado
y de fiera
en tímido me ha cambiado!

EL MONO
Deja la copa y se acerca, relamiéndose, a Don Tigre, con escondida amenaza.
Señor Tigre, ¿ya no sois
una fiera? ¿Sois un tímido?

Francamente hostil.

¡Hola, marchaos al paso
y por donde habéis venido!

DON TIGRE
¿Cómo? ¿Irme sin saber
a quién dais aquí martirio?

EL MONO
¿Yo?

DON TIGRE
¿Por qué lloraba entonces?

EL MONO
Amenazador.
No insistáis. No hay nadie.

DON TIGRE
Va recobrando la fiereza.
Insisto.

EL MONO
¡Fuera de aquí!

DON TIGRE
¡¡No me marchó!!

EL MONO
¡No alcéis la voz!

DON TIGRE
Daré gritos.

EL MONO
Acercándole la cara.
¡Señor Tigre!

DON TIGRE
¡Señor Mono!

EL MONO
Enarbola un bastón.
Daos por muerto.

DON TIGRE
Aún estoy vivo.

EL MONO
Le coge de la solapa y le empuja.
¡Fuera, fuera!

DON TIGRE
Echa mano a la espada.
¡Mono hipócrita,
llevarás tu merecido!

Don Tigre da una paliza al Mono, que suelta el bastón y huye gritando ayes. Don Tigre no deja de golpearle entre rugidos inarticulados. Por fin el Mono cae al suelo y se incorpora, cogiéndose la cintura, donde le aprietan los dolores, mientras Don Tigre le pisa, amenazándole con la punta de la espada el pecho.

EL MONO
Escucha, valeroso Tigre,
escucha y seamos amigos.
Acabará mi poder
si se escapa ese Pájaro maldito.
Tú puedes ser mi aliado. Te aseguro
un poder infinito
y el universo ilimitado
dominarás conmigo.
Mas si se escapa el Pájaro
todo lo habré perdido.

Don Tigre vacila, medita, sonríe a la ganancia, y cuando el Mono va a levantarse y le alarga la mano para cerrar el trato, y Don Tigre ha vuelto la espada a la vaina, se oye gorgear al Pájaro su tristeza. Don Tigre, sabiendo ya de donde procede m canto, se acerca a la puertecita del árbol y dice con gran agitación:

DON TIGRE
No temas ya; tu cautiverio
ahora quedará roto.

EL MONO
Con horror, para sí.
(Si el Pájaro de aquí sale
cambiará el mundo todo).



Caricatura de Conrado del Campo publicada en el diario *Arriba* en 1954. Autor desconocido. CEDOA de la SGAE

DON TIGRE
Al Pájaro.
 A ti voy, con mi alma.
Al Mono.
 ¡Ponle en libertad! ¡Pronto!

EL MONO
 No puedo... ¡Me aniquilas!

DON TIGRE
Amenazándole.
 Abre o te mato, Mono.

EL MONO
 Las llaves... ¡No seré
 más todopoderoso!...

Con súbita idea, que le devuelve la confianza.

(Pero no... Él busca en su afán
 al Pájaro del Amor
 la ingenuidad y la paz,
 la verdad del corazón,
 el espíritu del bien,
 el misterio de la vida,
 sacrificio que ofrecer,
 triunfo y eterna sonrisa...

Alegre y entusiasmado.

Se lo cambiaré:
 quiere hallar el Amor
 hallará la Mujer).

Hace pases y gestos cabalísticos.

¡Pájaro divino,
 transómate!
 ¡Mujer, tal como eres,
 muéstrate!

Mientras se hablaba el Mono a sí mismo, Don Tigre se acercó al tronco ensayando abrir la puertecilla. A tiempo del conjuro, Don Tigre ha logrado jugar las llaves, y en el marco de la puerta aparece una mujer bellísima, vestida con lujo, traje de un solo color violento, plumas a la cabeza, gran abanico, de plumas también; aire descocado, fumando un cigarrillo, provocativa, sensual, enjoyada, alegre, voluptuosa.

DON TIGRE
En éxtasis.
 ¡Aparición divina!

EL MONO
Riendo.
 ¡El sublime amor reducido
 al placer de una mujer linda!

ELLA
Frívola, mundana, delicia de los sentidos.
 La voz que en el comienzo
 de la juventud escuché,
 —Ama— me decía,
 y yo la respondía:
 —¿Amar? ¿Para qué?
 —Guarda tu pureza.
 —¿Yo?
 ¡No!...
 —Mujer; has de ser fiel a tu deber.
 —No lo seré yo.
 La vida al invitarme
 con su fruto en flor, tentador
 —Peca— me insinuaba,
 y yo la contestaba:
 —¿Pecar? ¿Y el amor?
 —Goza, canta, ríe.
 —¿Yo?
 —¡Sí! Amar es una forma de engañar.
 —... y obedecí.
 El juego del engaño
 siempre he de seguir: ¡soy mujer!
 No creo en más venturas
 que las que me ofrece el placer. ¡Ah!
 Si la voz aquella
 que “Ama” me decía
 vuelve a hacerse oír
 yo responderé
 entre mi reír:
 ¿Amar? ¿Para qué?

Mientras canta, Don Tigre la ha seguido en sus menores movimientos con mirada ansiosa, y el Mono permanece casi oculto, regocijándose con la idea del chasco que ha dado a Don Tigre. Viendo que Ella, en efecto, es todo lo contrario de lo que Don Tigre esperaba, se relame, frotándose las manos de gusto. Don Tigre, extasiado, se acerca a Ella, que le recibe haciéndole ya arrumacos.

EL MONO
¿No querías amor?
¡Toma una mujer con todos sus defectos!
¡Tu ideal se evaporó!

Ríe y desaparece detrás del American-Bar.

DON TIGRE
Apasionadísimo.
¡Oh, mujer!

ELLA
¿Quién pronuncia mi nombre?

DON TIGRE
Mujer... ¡Qué hermoso nombre es!

ELLA
¡Un guerrero!

DON TIGRE
Temblando
te he visto aparecer.
Que la viva luz de los mundos
fuese una mirada,
hasta verlo en ti no pensé.

ELLA
(Y es guapo...)

DON TIGRE
Maravilla, hechizo de la altura,
alma...

ELLA
¿Alma? ¿Y eso qué es?

DON TIGRE
Lo que quiero entregarte a ti, formado
con sustancia del cielo...

ELLA
Sea, como galán, cortés,
y dígame su nombre y circunstancias.

DON TIGRE
Don Tigre.

ELLA
¿Don Tigre?... ¡Ay, ay! ¡Qué miedo!
¡Cuántas hazañas debió acometer!

DON TIGRE
*Se hispa, su fatuidad se engola al verse elogiado
por una mujer guapa.*
Me dieron esta cruz, porque en la guerra,
sitiado en un castillo,
audazmente, de noche, sigiloso,
mandé echar el rastrillo.
Salí sin meter ruido con dos cestos
de bombas de metralla
y no dejé siquiera un enemigo
en la triunfal batalla.

ELLA
Sois, señor Don Tigre
de valor un portento.

DON TIGRE
¡He hecho tantas cosas...
pero nunca las cuento!

*Continúa el relato que ha de enamorar, por
admiración, a la dama.*

A bordo, en mi galera y a los dados
jugaba en un viaje;
echaron sobre mí doce navíos
viniendo al abordaje,
y yo les resistí, maté sus hombres,
y di a los doce fuego...
y en medio de la hoguera y a los dados
seguí tranquilo el juego.

ELLA
Sois, señor Don Tigre
digno de un monumento.

DON TIGRE
Hice cien mil muertes,
pero no me arrepiento.

ELLA
La mujer ya sabe con quién ha de vérselas.
Por favor, abrochadme
este botón de aquí...

Bajo una axila perfumada, sabroso nido.

DON TIGRE
Muy contento
de poderos servir.

Manipula, da un grito, se chupa un dedo.

¡Ay! ¡Diablo! ¡Cuerno! ¡Mil demonios!
Me he clavado un alfiler.

ELLA
Finísimo filo de burla.
Ya veis: más peligrosa que un ejército
es una sola mujer.

DON TIGRE
Gotas de sangre...

ELLA
Las mujeres
tenemos aguijón.
Mucho cuidado pues, señor Don Tigre,
con vuestro corazón.

EL MONO
*Ha aparecido por detrás del mostrador con una
botella en la mano y ha presenciado el juego de
los dos.*
(En la primera escaramuza
ha vencido ella.)

ELLA
¿Qué hacéis?

DON TIGRE
¿De dónde salís?

EL MONO
A la cueva he bajado
por mi mejor botella.

Sirve dos copas de un vino dorado.

ELLA
¡Bebamos!

DON TIGRE
¡Bebamos!

EL MONO
Bebed vosotros,
que soy abstenido.

DON TIGRE
En los labios de ella
quisiera haber bebido.

ELLA
Es pronto.

DON TIGRE
¿Cuándo?

ELLA
Si os mostráis enamorado,
nunca.

DON TIGRE
¿Cómo es eso?

ELLA
Da mucho enfado
el dichoso amor.

EL MONO
Ya os lo decía.

DON TIGRE
Entonces...

ELLA
El placer, nada más;
el placer y la alegría. ¡Ah!

EL MONO
Ya veis que es lo contrario
de lo que buscabais aquí.

DON TIGRE
Sí; pero es encantadora
y me gusta muchísimo así.

ELLA
Bebed.

DON TIGRE
Mirando al trasluz la copa que le ha ofrecido.
Es del color de
vuestros ojos. Os adoro.

ELLA
Tentadora, insinuando.
¿Ya no creéis en el amor?

DON TIGRE
Creo en la audacia y en el oro.

EL MONO
Reparad en la diferencia
que va de vuestro ideal a ella.

DON TIGRE
Encontré la razón de su risa
en el fondo de la botella.

ELLA
Me gustáis así. Trato hecho:
os querré las horas que pueda;
luego me olvidaréis si yo os olvido...
Besadme...

DON TIGRE
Es anticipo delicioso
en menuda moneda.

Le besa la mano, reteniéndola un momento entre las suyas. La escena, desde que intervino el Mono fue un torneo de delicada galantería. Ella se burla, pero él le gusta. Él está loco por ella, y el Mono comienza a encontrar mal que se entiendan los dos. Tan mal lo encuentra que, para persuadir a Don Tigre, se pone a enumerar los defectos de las mujeres.

EL MONO
Tened en cuenta, señor Don Tigre,
que las mujeres son habladoras,
entrometidas, torpes, crueles
y deshonestas y enredadoras;
que gruñen mucho, que son celosas,
que son coquetas y fingidoras,
que ponen cuernos, que no trabajan,
que son chismosas, peleadoras,
y comineras y mal pensadas,
y golosazas, derrochadoras,
muy presumidas, torpes, incultas,
tercas, hipócritas, embaucadoras,
y mentirosas, sucias...

DON TIGRE
¡Ya basta!
Podéis ahorraros la letanía.
Aunque así eso fuera, ¡son tan hermosas!
Y, sobre todo,
¡es tan hermosa la mía!

ELLA
Aguda, atravesando al Mono con su desprecio.
Cuando un hombre no ha podido
hacerse querer,
nos predica enfurecido
y habla mal de la mujer.

EL MONO
Se obstina en persuadir a Don Tigre.
No la améis;
va a haceros su esclavo.
¿Es que no lo veis?

ELLA
Perdiendo la elegancia, como toda mujer ofendida.
Lo que decís es de viejo
cornamentado.
Os guardáis tan mal consejo
que a nosotros nos tiene sin cuidado.

Recobra su coquetería y su compás distinguido.

Es lo hermoso del amor
y lo que le hace atrayente
ser mudable, y su sabor
siempre es nuevo y diferente.
“Que Amor cambia de color”.

LOS TRES
“Que Amor cambia de color”.

ELLA
Por condición no ha podido
ser puro nunca el Amor,
porque para ser querido
precisa del amargor.
Y por él
nos es tan dulce la miel.
Si no tuviese amargura,
no estimara su dulzura
quien logra favores de él.
Ame, y ha de ver
cómo lo que digo
por sí podrá ver,
¡y más que no digo!

LOS TRES
Que Amor cambia de color
y renueva sus primores:
por eso en un solo amor
puede haber varios amores.

ELLA
Picante fatalidad
que se alimenta de engaño,
porque es saber la verdad
principio de desengaño.
Y yo sé
que temor, aumenta fe.

Las mujeres engañamos más,
más cuanto que más amamos
y acicate es el porqué.
Ame, y ha de ver
cómo lo que digo
por sí podrá ver,
¡y más que no digo!

LOS TRES
Que Amor cambia de color
y renueva sus primores;
por eso en un solo amor
puede haber varios amores.

ELLA
Ame, y ha de ver
cómo lo que digo
por sí podrá ver,
¡y más que no digo!

LOS TRES
Que Amor cambia de color
y renueva sus primores;
por eso en un solo amor
puede haber varios amores.

Termina la didáctica chanzoneta con un mohín de coquetería catedrática.

DON TIGRE
Así os quiero, así os prefiero.

EL MONO
¡Reniego de la coqueta!

ELLA
¿Aceptáis?

DON TIGRE
Toda mi vida
en vuestro favor va puesta.

El Mono mira su reloj de bolsillo y dice a voces, escandalizado.

EL MONO
¡Pero, qué distraído!
Ya es la hora en que el sol debió ponerse
y la luna haber salido.
Y al ver lo extraño
del acontecimiento

dirán que hubo un eclipse
o que está trastornado el firmamento.

Presuroso, se lleva al sol, después de encender la lámpara eléctrica del American-Bar. Queda todo en penumbra; solo ilumina el rincón del bar, una pantalla de color brillante. Ella se aípa a un taburete, acentuando sus ademanes cortesanos.

DON TIGRE
¡Deliciosa mujer,
hechizo sensual:
encuentro en ti el placer
cuando buscaba el ideal!

ELLA
Ven y siéntate aquí;
toma, bebe un licor;
acaríciame así
y no me hables más de amor.

DON TIGRE
¿Vas a ser mía?

ELLA
Sin hacerle caso, mirándose a un espejito.
Estoy muy despintada.

DON TIGRE
¿Serás buena conmigo?

ELLA
No me hables de virtud;
es lo único que me pone colorada.

Se acicala coquetamente con los lápices y la borla.

Hay que tener los ojos rasgados.

DON TIGRE
¡Hay que querer hasta adorar!
¡Hay que morir por los labios besados!

ELLA
Hay que reír y que bailar.

La música tiene ya carácter de jazz-band. Ecos de cabaré. Ella coge a Don Tigre y le enlaza en un baile de moderno ritmo.

El baile es la iniciación
del pecado;
corazón con corazón
abrazo, aliento: un beso en flor cuajado.

*Le suelta, ríe, excita, marea, haciéndole ver sus
gracias, prometiéndole –pícaro– todo lo que ha de
venir después. Él está en ese momento psicológico
en que los hombres pierden dos cosas: la voluntad
y la cartera.*

¿Me obedecerás?

DON TIGRE
Sí.

ELLA
Arrodíllate.

DON TIGRE
Ya.

ELLA
Yo mandaré...

DON TIGRE
En mí.

ELLA
Lo que quiera...

DON TIGRE
Será.

*Juego, movido, gracioso, dieciochesco. Don Tigre
se levanta y la abraza. Ella, vencedora. Él, en un
crescendo de apasionamiento.*

ELLA
A cambio de...

DON TIGRE
Besar tu pie.

ELLA
A cambio de...

DON TIGRE
Tenerte así.

ELLA
Tu voluntad.

DON TIGRE
Yo te entregué...

ELLA
Y yo me entrego...

DON TIGRE
A mí...

Entra el Mono con una luna en cuarto menguante.

EL MONO
(Parece que mi ardid resultado no da.
Pero este fanfarrón de Tigre,
¿cuándo se marchará?)

ELLA
Como soy tuya y tú eres mío
tus besos me han abierto la gana;
Trae del árbol aquel
una manzana.

EL MONO
Grita, con el pánico de la perdición.
“El que pruebe el manjar será expulsado”.
¡No comáis! ¡Lo prohíbe la Gaceta!

Les enseña el ejemplar, todo tembloroso.

DON TIGRE
Nuestro amor al mundo ha transformado.

ELLA
Es más bello. Otra vez me siento ave.

DON TIGRE
Vale la pena sufrir la espina
por poseer la flor del aroma süave.

EL MONO
(Estos se irán. Mi poder fin alcanza;
solo me resta ya
preparar la venganza.)

*Se marcha. En la transformación del jardín,
en un sentido de lirismo amanerada, apareció,
en tamaño mayor que el natural, la estatua –
corpórea– de la Afrodita de Frejus, la que ofrece,
una manzana y se descíñe el ropaje. Ante ella Don
Tigre y la mujer cantan un himno arrobados, con
los ojos turbios de turbios impulsos.*

LOS DOS
Tienes, Amor, y tiene la vida que has creado
impalpables alas del cielo
y barro del suelo.
Horrible como el dolor
eres; y también eres sueño de paz, calmado
y encantador;
espíritu inmortal
y lodo despreciable,
el más alto ideal
y la caída lamentable.
Y sin saber
cuál escoger,
los dos caminos recorriendo
vamos; a un tiempo siendo
el alma-mariposa y el cuerpo del no-ser.
Mas tú nos das consuelo
y nos llevas asidos
en tu vuelo;
por ti somos como los dioses, elegidos.

*Enlazados, desaparecen, mientras se funde todo
en oscuridad. Ciérranse las cortinas, quedando
como al principio de la farsa. Por el doblez de la
cortina saca la cabeza el Mono. Ahora lleva la
chistera puesta, una chistera también peluda.*

EL MONO
¡Respetables señores!
¡Encantadoras damas!
¡Oh, senado ilustrísimo!
¡Salud!
¡Salud!
Acaba el intermedio,
entremés licencioso,
canto a la divina.
juventud.
De finalizar
yo soy el encargado;

pero no hay moraleja,
que eso ya está anticuado.

*Salen Don Tigre y Ella, transformada en el
Pájaro blanco de su aparición primera. Los dos
se arrullan y van, lentamente, embebidos uno en
otro, mirándose ya sin palabras.*

Aquí viene la pareja.
Verán lo que les tengo preparado.
¡Mi venganza! La venganza del viejo,
del torpe, del Mono, del ruin.
Voy a amargarles la vida:
voy a darles la duda, el deber, el hastío, el
esplín.

*Se esconde, y cuando han pasado por delante del
doblez central, vuelve a salir. Va vestido como un
espantapájaros y lleva a la espalda, colgado, un
cartón, que dice en grandes letras FILOSOFÍA.*

¡El placer, la pasión, la juventud:
encantos que la vida enhechizan!
Yo les digo que su felicidad no es verdad,
y ellos dos analizan;
del placer sacan el tedio,
de la pasión el dolor,
la juventud se les acaba
Y vuelvo yo a ser su señor.
¡Idea genial! ¡Todo lo oscurezco!
Soy el espantapájaros y todo lo entristezco.
Porque para acabar con su alegría,
he inventado la Filosofía.

*Toca en el hombro a la pareja dichosa y la muestra
el cartelón. Hombre y mujer, hacen signos de
espanto y salen corriendo. El Mono se echa a reír a
carcajadas y va tras ellas, triunfante.*

Reseñas periodísticas (1929-1935)



LA NACIÓN

Madrid, 9 de julio de 1929

LA SEMANA TEATRAL

El pájaro de dos colores, ópera de cámara en un acto

A falta de novedades de importancia en los escenarios madrileños, han venido a visitarnos días pasados tres libros considerables de Tomás Borrás. Uno de ellos, *Sueños de los ojos abiertos*, está formado por tres narraciones poéticas, agrupadas por el nexo común del ensueño bajo la maravilla de una prosa perfecta, rica de color y espléndida de imágenes, toda armonía y sugerencia. Pero los otros son dos obras de teatro distintas entre sí, tanto en su esencia como en su forma, hasta el punto de que mientras la primera adopta el aire de una pantomima musical, que deja de serlo por el auxilio del verso y ostenta el título maeterlinkiano de *El pájaro de dos colores*;

la otra es una sátira costumbrista, que adquiere vuelos de sátira social tras el epígrafe burlesco de *El honor de Mesíe La Pringue*, siquiera ambas contesten idéntica indeterminación, igualmente desprendidas de las ataduras de la realidad. Pero tanto una como otra, pese a las influencias ineludibles que gravitaron sobre la concepción, y esto es lo importante, nos brindan una originalidad personalísima e inconfundible.

De ahí que en *El pájaro de dos colores* lo mismo el clown caracterizado de tigre, que el augusto con sus facies y sus actitudes simiescas, que la dama representativa de la Mujer en abstracto y situada entre los otros dos, posean aspecto y contorno nuevos, y que, consecuentemente, su actuación haya de ser novísima también. Desde luego se diría que los tres son juguete del Destino, aunque este proceda con arreglo a la diferente condición de cada uno. Ahora que, más que el Destino, lo que verdaderamente conturba es esa cruel ironía que salta de los pobres anhelos humanos y de las pasiones más encendidas y violentas cuando se examinan como aquí, a través de ciertas sutiles refracciones.

Por eso es tan ridículo el infeliz mono que cree ser dueño del mundo en virtud de la máxima cordura que supone tener aprisionado al Pájaro del Amor. Y es ridículo el propio Don Tigre, que pretende libertarle deponiendo su fiereza ante un ideal que ignoraba, cuando lo que hace es rendirse de nuevo a los imperativos del instinto, deslumbrado por aquella mujer que se le aparece como consecuencia de la metamorfosis del pájaro sagrado, decretada vindictivamente por el simio. Hasta el jardín encantado, en suma, concluye por transformarse “en un sentido de lirismo amanerado”. Únicamente la mujer se mantiene firme, como instrumento que es de los designios de su antiguo carcelero, burlado a su vez en el momento que da la dicha cuando creía preparar la decepción y la angustia.

Pero ese grotesco forjado en el mundo fantástico y caricatural donde se agitan las máscaras enjalgadas de los payasos, mundo en el que el mono se permite disponer del día y de la noche colgando en el jardín un sol o una

luna de hoja de lata, según le convenga, forma un conjunto más bien desolado que risueño. La posible risa se helaría, desde luego, al apreciar que las aventuras juveniles pudieran ser una pasajera embriaguez que ha de disipar bien pronto la alianza del tiempo y la razón con su obligado séquito de análisis, de dudas, de desilusiones y de hastío. Porque el terrible mono es el que pronuncia victoriosamente la última palabra, una palabra que, de ser definitiva, valdría por la derrota de la juventud, así como por el destierro perpetuo de esa alegre flauta alegórica de Pan, que con tal entusiasmo entona su canción a través del bello libro.

¿Y cómo saltan, gesticulan, chirrían y pelean, entre tanto, estos otros fantoches de *El honor de Mesíe La Pringue!* Gran guiñolada esta en la que la hueca cabeza de cartón del héroe no puede comprender cómo en aquella región que le hicieron accesible los duros acumulados vendiendo a ciento el tocino que le costaba seis, la honradez no es lo mismo que el honor, puesto que no obedece como este a estrictas leyes caballerescas. No es extraño que el incomprensivo Mesíe La Pringue, después de estar a punto de sucumbir en la celada que le exige su buen nombre y enterarse de que no se toman en cuenta las ofensas de quien carece de honor, renuncie de buen grado a tenerle para emprenderla impunemente a golpes con los demás muñecos, cuyos cuerpecitos quedan abollados y mustios, pero que se guardan muy bien de replicar al que carece de títulos para ofenderlos.

Así, la curiosa representación termina como debe terminar, o sea con esos rudos bastonazos que tanto divierten a los espectadores infantiles, no por maldad congénita, sino por precoz percepción del lado débil y visible de los hombres y de las cosas, bastonazos que no han perdido su eficacia hilarante desde los días clásicos del guiñol lyonés hasta los nuestros. Aparte de que las risas estrepitosas han de contagiarse en este caso más que nunca a los mayores, distantes, claro está, de la menguada condición de aquellos muñecos pictóricos de vanidad y mentecatez.

De este modo, Tomás Borrás ponía, al lado de la anterior obra trascendente, esta curiosa piraeta, en la que llevaba al máximo la dislocación de las líneas, encarado festivamente, en nombre de la lógica, con la humildad tosca del prejuicio. Entretanto, la personalidad triunfante del autor al conceder extraordinaria originalidad a ambos trabajos, según advertimos al principio, situaba una vez más al joven e ilustre escritor dentro de la hora presente, merced a una postura fundamentalmente intelectual que no anula, pero que rige, orienta y encauza la sensibilidad. ¿Y, cómo no rendirle con este motivo el sincero homenaje de nuestro aplauso?

RITMO

Madrid, Año II, Vol. 13 (1930)

Conrado del Campo y la ópera. Labor pretérita y presente

—Uno de los episodios, “Paolo y Francesca”, —continúa el maestro— lo llevé como ópera al Real.

—Con el título de *La tragedia del beso*, ¿verdad?

—Eso es; el libro, arreglo del poema del mismo nombre, me lo hizo su autor, Fernández-Shaw.

La obra obtuvo el premio de Estado.

—¿Es *La Tragedia del beso* su primera ópera?

—No; la primera es *El final de don Álvaro*, letra también de Fernández-Shaw. Después he dado a conocer *El Avapiés*, escrito con Tomás Borrás; el arreglo operístico de *Bohemios*, en el que el mismo Vives colaboró magistralmente como literato, y *Fantochines, ópera de cámara*, de Borrás, también el libro, que se estrenó en la Comedia, para pasar más tarde al Real.

—Gran afición la de usted hacia la ópera, ¿eh, maestro?

—Mucha, extraordinaria —asiente Conrado del Campo.

—Todo cuanto gire alrededor de la ópera me atrae; y así, con igual entusiasmo soy autor, intérprete musical, oyente, crítico y no digo



cantante, porque Dios no quiso concederme facultades para serlo.

—¿Tiene usted en preparación alguna obra?

—Yo siempre preparo algo; siempre estoy trabajando. No sé si bien o mal, que el juicio no ha de ser mío; pero crea usted que mi pluma podría ostentar también el mote del escudo sevillano: “No me ha dejado”.

—Veamos lo que guarda usted para el remozado teatro de la plaza de Oriente.

—Pues mire —accede amable el maestro— comenzada, nada más que comenzada *La Malquerida*, arreglo del drama de Benavente, hecho por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

—¿Mucha ilusión en la obra?

—Mucha; y gran esperanza también.

—Continúe, maestro.

—Y con Tomás Borrás *La dama desconocida*, ya acabada, y *El árbol de los ojos*, al que le faltan algunos pequeños retoques.

—*El árbol de los ojos*... Es un título sugestivo, comentario.

—Y el poema encantador. Se inspiró Borrás en una bellísima leyenda mallorquina, que le voy a contar. Ocurre en los tiempos del medioevo. Un gran señor feudal, déspota y soberbio [...]

Continúa el tema de la ópera española

—De los intentos, de los proyectos, de las aspiraciones de crear la ópera española, ¿qué me dice usted? —le pregunto al maestro.

—Ya es viejo el tema, ya —me contesta Conrado del Campo.

—El advenimiento de la ópera española podrá ser un hecho, y lo será sin duda, cuando el asunto se enfoque, acertadamente. Bretón lo trató con cariño, pero no supo enfocarlo; y algo parecido le ocurrió a Chapí.

—¿Cree usted que el proceso ha de ser evolutivo, y que ha de empezarse por la traducción de las obras ya conocidas?

—Sí, señor; tal es mi opinión. El público no ha podido todavía liberarse del idioma italiano, al que liga toda la consustancialidad de la ópera; y es preciso imponer poco a poco el idioma nacional, habituando a los oyentes a escuchar sus óperas favoritas en el lenguaje patrio.

—Hay quien dice —comento— que el castellano no le va a la ópera.

—Sí; yo también he escuchado esa patraña; pero no es más que eso: una patraña —arguye el maestro—. Y un injustificado desamor, además; que nadie debe decir eso del idioma que su madre le enseñó a balbucir.

—No —prosigue Conrado del Campo—, no es esa la razón; hay otros motivos que retardan y entorpecen la consecución de esta aspiración artística. Ya hemos hablado del yugo italiano; ese es uno de los fundamentos. Otro, nuestra excesiva pudibundez, la extraordinaria sensibilidad de nuestros oídos, a los que llega con estruendo horroso cualquier inocente y sencilla expresión. ¿Quién se atrevería a decir en castellano, en la sala del Real: “Tú dormirás en la cuadra”, que en *Rigoletto* lo han oído cien veces en italiano? ¿Y quién haría pronunciar “la

querida del rey”, que en *La Favorita* se repite insistentemente?

—Sí, señor; evidentemente. Son prejuicios que dificultan la labor.

—Hay otro aspecto muy interesante —continúa el maestro—. Los intereses del Real han estado constantemente ligados a los intereses de los editores italianos. Ricordi ha sido el árbitro de los destinos de nuestro primer teatro lírico. Y este monopolio era altamente provechoso para él, no solo por lo que en Madrid significaba, sino porque en América, en la América española, claro es, se pedían los artistas que habían actuado en el Real; y allá iban los cantantes, italianos todos, con el bagaje de las óperas de repertorio, todas italianas, salidas del archivo editorial de Ricordi. El negocio era redondo.

—Es cierto.

—Cada ópera en español, original, o traducida, que se ponga en el Real, será un indudable peligro para Ricordi. Y para los demás editores italianos. Por eso su previsor empeño de dificultar, no solo la nacionalización de la ópera sino la intromisión de toda obra extranjera que no figure catalogada en sus archivos. Y así, en tanto nos es forzoso soportar año tras año óperas de segunda categoría, como *Gioconda*, permanecemos absolutamente extraños al gran movimiento operístico alemán, y desconocemos la labor de los compositores rusos y pasamos por la vergüenza de que Mozart, Beethoven y Weber no hayan logrado transponer los umbrales del Teatro Real español.

—¿Remedio para esos males?

—Universalizar la ópera. Que nuestro regío coliseo esté abierto a todos los horizontes, a todas las tendencias. Y que el público, además, se acostumbre a oír ópera.

—¿A oír ópera? Explíquese, maestro.

—Sí, señor. El público madrileño ha acudido siempre a la sala del Real con un solo deliberado propósito: escuchar al divo. La pregunta de todo aficionado es esta: “¿Quién canta esta noche?” No le interesa otra cosa; va, sencillamente, porque canta su artista predilecto. Y es más: a la labor del cantante como actor, tampoco le concede importancia [...]

HERALDO DE MADRID
Madrid, 5 de marzo de 1935

Escuelas teatrales

¿Qué obras prepara usted? ¿Ha escrito usted algo para el año 1935? ¿Título? ¿Ambiente de la obra? ¿Quién la estrenará?

CONRADO DEL CAMPO—Una adaptación a la forma de ópera del poema dramático de Benavente *La malquerida*; labor que me ha llevado varios años. Una ópera de cámara con Tomás Borrás, tipo americano, muy moderno, titulada *El pájaro de dos colores*, y que estrenaremos en el Liceo de Barcelona. Pensábamos darla en el Real; pero como tarda tanto... También tenemos la idea de organizar una compañía con el célebre Armand Crabbé, que precisamente ha dado a conocer en Bruselas, con bastante éxito, la ópera de cámara que tengo con Borrás, *Fantochines* ... Otras cosas preparo: *Fíguro*, ópera también, madrileña,



muy popular, que refleja la vida romántica de Larra, y tres zarzuelas. Debo hacer constar que he procurado apartarme de los caminos trillados por donde pasa continuamente el género lírico español, para buscar una senda nueva, llena de interés verdadero y de originalidad magnífica. ¡Ah!, se me olvidaba: estoy en tratos con los hermanos Machado, a quienes musicaré una obra.

LA VOZ
Madrid, 16 de agosto de 1935

Ópera de cámara y todo

Aquí no nos privamos de ningún lujo

Se está organizando por Tomás Borrás y el barítono Lloréns una compañía de ópera de cámara para dar una serie de funciones de tarde, dos por semana, durante el próximo otoño, en un teatro que bien pudiera ser la Comedia, en donde ya hace unos años se hizo esta clase de óperas por un cuadro en el que figuraban Ángeles Ottein y Carlos del Pozo. Tomás Borrás tiene dos óperas de cámara: *El pájaro de dos colores*, música de Conrado del

Campo, y *La bien contenta*, con Julio Gómez, que serán estrenadas en esta serie de funciones que prepara.



Selección bibliográfica

Tomás Borrás, *Tam, tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.

Tomás Borrás, *Conrado del Campo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.

Javier Cuesta Guadaño, *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

David Ferreiro Carballo, *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

Emilio Peral Vega, “*El corregidor y la molinera: entre la novela realista y la vanguardia teatral*”, en *Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, Granada, Universidad de Granada, 2019 [en prensa].

Víctor Sánchez, “Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo”, *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 145-170.

Miquel Ortega *Dirección musical*



Compositor, director de orquesta y pianista, nace en Barcelona en 1963. Ha sido maestro repetidor en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, maestro concertador en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y principal director invitado de las orquestas de Córdoba, de la Südwestdeutsche Philharmonie de Constanza (Alemania) y del Teatro de la Música Francesa de Compiègne. Nominado a los premios Max como mejor director musical por *West Side Story* en 1997, ha desarrollado una carrera internacional como director de orquesta. Como compositor ha estrenado las óperas *La casa de Bernarda Alba*, *El guardián de los cuentos* y *Après moi, le déluge*, además de multitud de obras de cámara, sinfónicas, canciones y música incidental para teatro. Es miembro del Comité de Honor de Defensa de la Música Francesa y creador de la plataforma Zarzuela Patrimonio de la Humanidad. Su nombre aparece en los diccionarios de la ópera de Roger Alier, de la zarzuela de Emilio Casares y en la Enciclopedia Catalana. Ha colaborado como director y pianista con artistas de la talla de Montserrat Caballé, José Carreras, Ainhoa Arteta, Carlos Álvarez, Renata Scotti, Elena Obratzsova o Gregory Kunde, entre otros.

Rita Cosentino
Dirección de escena



Nacida en Buenos Aires, estudia danza, actuación, dibujo y pintura. En 1997 se gradúa en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Su debut en la ópera fue con la puesta en escena de *La serva padrona* de Pergolesi en 1998. De sus numerosas producciones operísticas, destacan *Werther* de Massenet, *Madama Butterfly* de Puccini, *Iphigénie en Tauride* de Gluck y *Lucio Silla* de Mozart, que se representó en la Philharmonie de París, el Grand Théâtre de Aix-en-Provence, el Théâtre du Châtelet de Versailles y el Theater an der Wien. También ha participado en los estrenos absolutos de *Java Suite* de Agustí Charles, *Parodia* de Pablo Ortiz y *Tenebrae* de Alejo Pérez y ha sido la responsable de la escena de títulos como *Histoire du soldat* de Stravinsky, *L'Orfeo* de Monteverdi, *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov, en una coproducción del Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March, y de *Un tranvía llamado deseo* de André Previn en el Teatro Colón de Buenos Aires. Para el público infantil ha realizado la puesta en escena y el guion del cuento musical *El niño y la creación del mundo*, con música del compositor y director Miquel Ortega.

Sonia de Munck
El Pájaro / Ella



Soprano madrileña, estudia en la Escuela Superior de Canto, donde le es otorgado el Premio de Fin de Carrera Lola Rodríguez Aragón. Canta asiduamente en los principales escenarios españoles como el Teatro de la Zarzuela de Madrid, los Teatros del Canal, el Auditorio Nacional, el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Arriaga o el Teatro Calderón de Valladolid, entre otros. Ha trabajado con los reconocidos maestros Alan Curtis, Andreas Spering, Josep Pons, Jesús López Cobos, Pablo Heras-Casado, José Ramón Encinar, Antonino Fogliani y Alain Altinoglu, entre otros, y con los directores de escena Lluís Pasqual, Gustavo Tambascio, Emilio Sagi, Ignacio García, Carme Portacelli o Tomás Muñoz. También cultiva asiduamente la canción de concierto y el repertorio sinfónico-coral. Ha participado en *Werther* en el Gran Teatre de Liceu, *Der Kaiser von Atlantis* en el Teatro Real de Madrid, *El cantor de México* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *El teléfono* en el Teatro Real de Madrid y *Doña Francisquita* en el Teatro de la Zarzuela, y en el estreno mundial de la ópera de Benet Casablancas *Lenigma de Lea* en el Gran Teatre del Liceu. Ha grabado *Clementina* con Pablo Heras-Casado.

Borja Quiza
Don Tigre / El Clon



Barítono lírico, nace en Ortigueira (La Coruña). Tras estudiar canto con Teresa Novoa, María Dolores Travesedo y Renata Scotto, perfecciona y mantiene su técnica con Daniel Muñoz. Ha recibido el premio Ópera Actual al mejor cantante joven en 2009 y el premio al mejor cantante de zarzuela de los premios líricos Teatro Campoamor de Oviedo en 2010. Es protagonista de la película *Io, Don Giovanni* de Carlos Saura. Ha actuado en los principales teatros españoles (Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Liceu de Barcelona, Palau de les Arts de Valencia, Palacio Euskalduna de Bilbao, Kursaal de San Sebastián, Baluarte de Pamplona, Auditorio Nacional y Maestranza de Sevilla, entre otros) e internacionales (La Fenice de Venecia, Theater an der Wien, Comunale de Bolonia y la Accademia Nazionale di Santa Cecilia en Roma). Ha trabajado con los directores de orquesta Vladimir Jurowski, Jesús López Cobos, Kent Nagano, Kriril Petrenko, Carlo Montanaro, Antonello Allemandi o George Pehlivanian, y con los directores de escena Mario Martone, Damiano Michieletto, Roberto Abbado, Lluís Pasqual, Gustavo Tambascio, Andrea Homoki o Alfredo Sanzol.

Gerardo Bullón
El Mono / El Augusto



Nacido en Madrid, estudia en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Virginia Prieto y Julián Molina, y continúa su perfeccionamiento con Daniel Muñoz y Ricardo Muñoz. Ha trabajado como solista junto con los directores Cristóbal Soler, Óliver Díaz, Miquel Ortega, Luis Remartínez o József Horváth, entre otros, y con los directores de escena José Carlos Plaza, Gustavo Tambascio, Francisco Matilla, Paco Azorín o Eduardo Bazo. Ha interpretado importantes papeles operísticos (*Don Giovanni, Tosca, Madama Butterfly, Così fan tutte, L'elisir d'amore* e *Il barbiere di Siviglia*) y de zarzuela (*La revoltosa, Marina, La gallina ciega, Luisa Fernanda, El barquillero y Agua, azucarillos y aguardiente*). A lo largo de estos años, su colaboración con el Teatro de la Zarzuela de Madrid ha sido muy intensa, convirtiéndose en un cantante habitual del coliseo. Ha participado en sus producciones de *Marina, La verbena de la Paloma, Pinocho, La gran duquesa de Gerolstein* y *Los diamantes de la corona*. También ha participado en *Billy Budd* de Britten, *El gato con botas* de Montsalvatge, *Street scene* de Weill, *Turandot* de Puccini y *El teléfono* de Menotti, todas ellas en el Teatro Real.

Aarón Martín
Actor y bailarín



Aarón Martín nace en Madrid, donde se licencia en Interpretación Gestual en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Con tan solo trece años debuta profesionalmente y, desde entonces, desarrolla su carrera a medio camino entre la actuación, el movimiento y la danza. Ha trabajado desde textos clásicos hasta propuestas escénicas contemporáneas. Continúa su formación en Londres, Italia y España con grandes maestros del teatro físico como John Wright (trabajo de máscaras), Carlo Colombaioni (clown), Antonio Fava (*commedia dell'arte*) y Tage Larsen (Odin Teatret). Completa su formación como bailarín y estudia danza contemporánea con Bárbara Fritsche y Jaime Urciuoli, danza jazz con Yolanda Molina, danza neoclásica con Norma Barbosa y danza clásica con Olga Escobar. En 2016 protagoniza la producción del Teatro de la Zarzuela y Fundación Guerrero *La pantomima a escena*, dirigida por Rita Cosentino, un espectáculo que recupera dos pantomimas estrenadas a principios del siglo xx. Ha interpretado el personaje principal del espectáculo *Scalada*, del Cirque du Soleil, en Andorra.

Carmen Castañón
*Escenografía**



Nacida en Oviedo, se doctora en Bellas Artes tras ser becada por la Real Academia de España en Roma en la modalidad de Artes Escénicas. Su relación con la escenografía comienza en 1992 en el Teatro Campoamor de Oviedo, primero como asistente y después firmando varias escenografías en el Festival de Ópera (destacan sus trabajos *Elektra* y *Un ballo in maschera*) y en el Festival de Zarzuela (*Marina*, *Maharajá* y *La verbena de la Paloma*). En Madrid ha realizado las escenografías de *Le cinesi*, dirigida por Bárbara Lluch en esta misma Fundación, o *¡24 horas mintiendo!* con Jesús Castejón para el Teatro de la Zarzuela. También ha realizado montajes para teatro en prosa (*El rapto de Europa*, *Drácula*, *The Odd Couple*, *Los cenci*) y teatro lírico (*Zaide*, *Carmen de los Corrales*, *Thaïs*, *La bohème*) en teatros de Europa y América, junto con directores como Sonia Sebastián, Juan José Afonso, María Elena Mexía y Jorge de Juan, entre otros. Paralelamente ha trabajado como profesora de escenografía y directora artística en televisión, cine y eventos.

*Miembro de la AAPEE (Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España)

Gabriela Salaverri

*Diseño de vestuario**



Entre sus producciones líricas, ha creado el vestuario para las óperas *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La flauta mágica* o *La traviata*, entre otras, y para las zarzuelas *Luisa Fernanda*, *El barberillo de Lavapiés*, *Goyescas* o *La corte de Faraón*, en escenarios como el Teatro Arriaga de Bilbao, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o el Staatstheater de Darmstadt. También ha diseñado el vestuario para las óperas de cámara *Fantochines*, *El pelele* y *Mavra*, *Le cinesi* y *Los elementos*, las cuatro en la Fundación Juan March en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. Ha concebido el vestuario para las producciones de musicales como *El hombre de La Mancha*, *My Fair Lady* y *Sonrisas*, entre otras, y ha firmado el vestuario para la película *Savage Grace*, dirigida por Tom Kalin y protagonizada por Julianne Moore y Eddie Redmayne. Ha creado el vestuario de *La bohème* en Den Jysque Opera de Dinamarca, *Brundibar* en el Teatro Real de Madrid, *Iphigenia en Tracia* en el Teatro de la Zarzuela y *Luisa Fernanda* en el Teatro de Nordhausen.

**Miembro de la AAPEE (Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España)*

Lía Alves

*Diseño de iluminación**



Es licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y formada en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid. Entre sus trabajos como diseñadora de iluminación destacan, entre otros, *El sapo enamorado*, *El corregidor y la molinera*, *El chaleco blanco*, *Pulcinella*, *Mi madre la oca*, *El sueño de una noche de verano*, *La pequeña cerillera*, *El niño y la creación del mundo*, *Cuentos de siempre y nunca* y *Cuéntame Mozart*, muchos de ellos dentro del programa pedagógico del Teatro Real de Madrid. También ha participado en el taller musical y teatral para jóvenes *Emociones vocales del futuro* del grupo Vocaalab, destinado a cantantes de la compañía Nederland, en coproducción con el Teatro Real y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC). Dentro del mundo lírico ha creado el diseño de luces de *Il barbiere di Siviglia*, *Eugenio Oneguín* y *El barberillo de Lavapiés*, y en danza ha diseñado luces para Larumbe Danza, el Ballet Carmen Roche y el Ballet Español de las Islas Baleares.

**Miembro de la AAI (Asociación de Autores de Iluminación)*

Mario Domínguez Jareño

Diseño de vídeo



Nacido en Jaén en 1987, se licencia en Madrid en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense y se especializa en realización audiovisual. Tras obtener un posgrado en Edición, Postproducción y Nuevas tecnologías, inicia su experiencia laboral en el departamento audiovisual de Unidad Editorial. Desde 2011 trabaja en el departamento multimedia de la Fundación Juan March, donde se encarga de la realización audiovisual y retransmisión de eventos en directo (conciertos, conferencias, teatro y danza), así como de la edición y posproducción de vídeos para su publicación. Desde enero de 2018 pasa a formar parte de Scope Producciones como coordinador multimedia y responsable de la producción audiovisual de la Fundación Juan March. Destaca su trabajo en producciones de teatro musical de cámara y melodramas, siendo las más recientes: *Il finto sordo* (dir. Paco Azorín, 2019), *Grieg y Sibelius, dramaturgos* (dir. Ernesto Caballero, 2019), *Los elementos* (dir. Tomás Muñoz, 2018), *Manfred* (dir. Ignacio García, 2018), *La romería de los cornudos* (dir. Antonio Najarro, 2018) y *Richard Strauss, dramaturgo* (dir. Paco Azorín, 2017).

Grupo de cámara de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)



La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) pertenece al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), organismo dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte. Fue creada en 1983 con el propósito de formar a músicos españoles en la etapa previa al ejercicio de su profesión. Desde entonces se han formado en la orquesta cerca de 3000 músicos. Su objetivo prioritario es la ampliación y el perfeccionamiento de sus conocimientos a través del estudio y la práctica del repertorio sinfónico y de cámara. La JONDE celebra unos cinco encuentros al año, incluyendo en su repertorio desde música barroca a contemporánea. Cada encuentro termina con una gira de conciertos, lo que ha llevado a la orquesta por todo el país y, casi todos los años, al extranjero, a salas de gran reputación y festivales de renombre de Europa y América. La JONDE también participa en programas de intercambio de músicos, especialmente a través de la European Federation of National Youth Orchestras (EFNYO) y los Sistemas de Orquestas Juveniles Hispanoamericanas. Desde 2001, su director es José Luis Turina.

El formato Teatro Musical de Cámara

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del salón de actos de la Fundación, toda vez que contribuye a difundir el teatro español en sintonía con la misión de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos.

1

CENDRILLÓN

Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

2

FANTOCHINES*

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de

Tomás Borrás

Director musical: **José Antonio Montaña**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

* Primera interpretación en tiempos modernos

3

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y

libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de

Eugène Leterrier y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4

TRILOGÍA DE TONADILLAS*

Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

La España antigua · Tonadilla a solo*

El sochantre y su hija · Tonadilla a tres*

La España moderna · Tonadilla a solo*

Director musical: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5

EL PELELE*

Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

MAVRA

Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical: **Roberto Balistreri**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

LE CINESI*

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

Música de **Nikolái Rimski-Kórsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS*

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Director artístico y coreografía: **Antonio Najarro**

Director de escena y guión: **David Picazo**

10, 13 y 14 de enero de 2018

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio de Litéres**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**

Director de escena: **Tomás Muñoz**

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10

IL FINTO SORDO*

Ópera bufa de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical y piano: **Rubén Fernández Aguirre**

Director de escena: **Paco Azorín**

6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES*

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

6, 8, 11 y 12 de enero de 2020

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

La representación del miércoles día 8 se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponibles en march.es/musica/audios

- © Miquel Ortega
- © Rita Cosentino
- © Emilio Peral Vega
- © Jorge Fernández Guerra
- © David Ferreiro Carballo
- © Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 2341-0787

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Agradecimientos

Víctor Pagán
María Álvarez-Villamil
Jerónimo Marín
Gabriel Horace

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Colaboran:



Participan:



Teatro Musical de Cámara enero 2020 [textos de Miquel Ortega, Rita Cosentino, Emilio Peral Vega, Jorge Fernández Guerra, David Ferreiro Carballo y Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2020.

88 pp.; 20,5 cm.

Teatro musical de cámara (11), ISSN: 2341-0787.

El pájaro de dos colores, ópera de cámara de Conrado del Campo, arreglada y orquestada parcialmente por Miquel Ortega, sobre libreto de Tomás Borrás. Miquel Ortega, dirección musical; Rita Cosentino, dirección de escena; Sonia de Munck, soprano; Borja Quiza, barítono; Gerardo Bullón, barítono; Aarón Martín Pozo, actor y bailarín; Carmen Castañón, escenografía; Gabriela Salaverri, diseño de vestuario; Lía Alves, diseño de iluminación; Mario Domínguez, diseño de vídeo; y Grupo de cámara de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España); funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 6, 8, 11 y 12 de enero de 2020.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - Programas de mano - S. XX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en march.es/informacion/reservas

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y a través de YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/jovenes

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (109) VOCES INÉDITAS: MUJERES COMPOSITORAS

15 DE ENERO

Eugenia Boix, soprano
Teresa Valente, violonchelo
Susana García de Salazar, piano

Obras de E. Chacón, E. de Zubeldia, A. Bringuet-Ildiartborde,
M. L. Ozaita y J. A. Carricaburu

Notas al programa de **Belén Pérez**

BEETHOVEN. EL CAMBIO PERMANENTE

22 DE ENERO

Alina Ibragimova, violín
Cédric Tiberghien, piano

29 DE ENERO

Anne Katharina Schreiber, violín
Jonathan Cohen, violonchelo
Kristian Bezuidenhout, fortepiano

5 DE FEBRERO

Thomas Demenga, violonchelo
Eunyo An, piano

12 DE FEBRERO

Rachel Podger, violín
Christopher Glynn, piano

19 DE FEBRERO

Alexander Lonquich, piano

Notas al programa de **Luis Gago**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2019-2020



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

