

CUADERNOS DIDÁCTICOS
GUÍA DEL PROFESOR
TEXTOS DE JORGE DE PERSIA

FANTOCHINES

ÓPERA DE CÁMARA EN UN ACTO CON TEXTO DE TOMÁS BORRÁS

MÚSICA DE CONRADO DEL CAMPO



TEATRO DE
LA ZARZUELA

SALÓN DE ACTOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID

DÍAS 10, 12 Y 16 DE MARZO DE 2015 (ESCOLARES), A LAS 11:00 HORAS
DÍA 11 DE MARZO DE 2015 (PÚBLICO GENERAL), A LAS 19:30 HORAS
DÍAS 13 Y 14 DE MARZO DE 2015 (PÚBLICO GENERAL), A LAS 19:00 HORAS
DÍA 15 DE MARZO DE 2015 (PÚBLICO GENERAL), A LAS 12:00 HORAS

FANTOCHINES

ÓPERA DE CÁMARA EN UN ACTO CON TEXTO DE TOMÁS BORRÁS
MÚSICA DE CONRADO DEL CAMPO

REVISIÓN DE LA PARTITURA Y DEL TEXTO
FUNDACIÓN JUAN MARCH

ESTRENADA EN EL TEATRO DE LA COMEDIA DE MADRID,
EL 21 DE NOVIEMBRE DE 1923

COPRODUCCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH Y
EL TEATRO DE LA ZARZUELA



Duración aproximada: 60 minutos

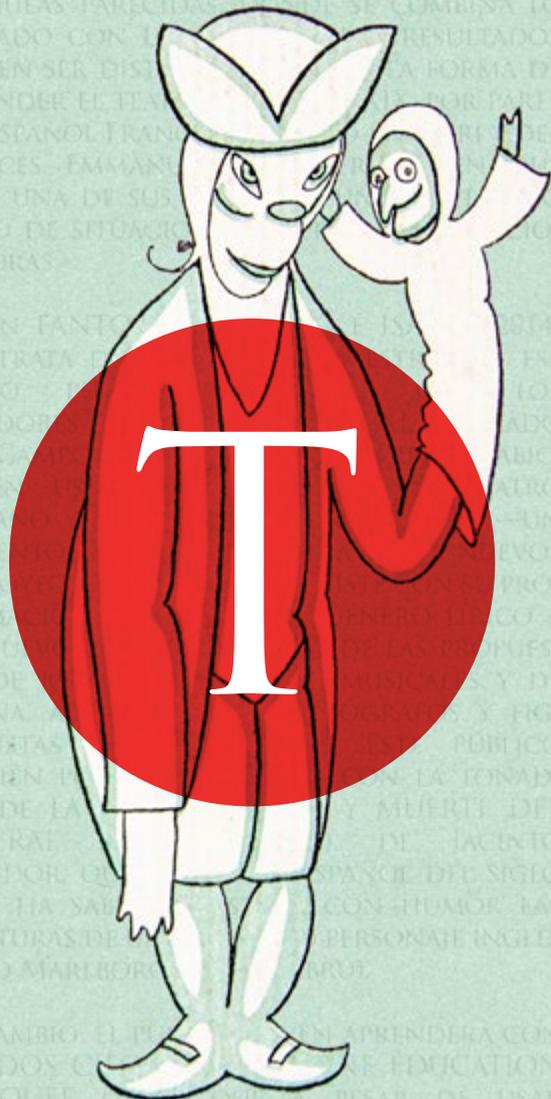
Coordinación: **Departamento de actividades pedagógicas**
Textos: **Jorge de Persia**
Portada: **Rivavelarde**
Diseño y maquetación: **Antonio Ballesteros**
Coordinación editorial: **Víctor Pagán**

Los textos contenidos en este cuaderno pueden reproducirse libremente,
citando la procedencia y los autores de los mismos.

D.L.: M-4951-2015
NIPO: 035-15-003-8

LA FUNCIÓN DEL 11 DE MARZO SE TRASMITE
EN DIRECTO POR RADIO CLÁSICA DE
RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

ESTE ESPECTÁCULO SERÁ GRABADO POR TELEVISIÓN ESPAÑOLA Y
RETRANSMITIDO EN FECHA QUE SE ANUNCIARÁ EN RTVE.ES



Luis Bagaría (dibujo).
El Titerero. Dibujo impreso sobre papel (Madrid, Marinada, 1923). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

TEMPORADA

2014-2015

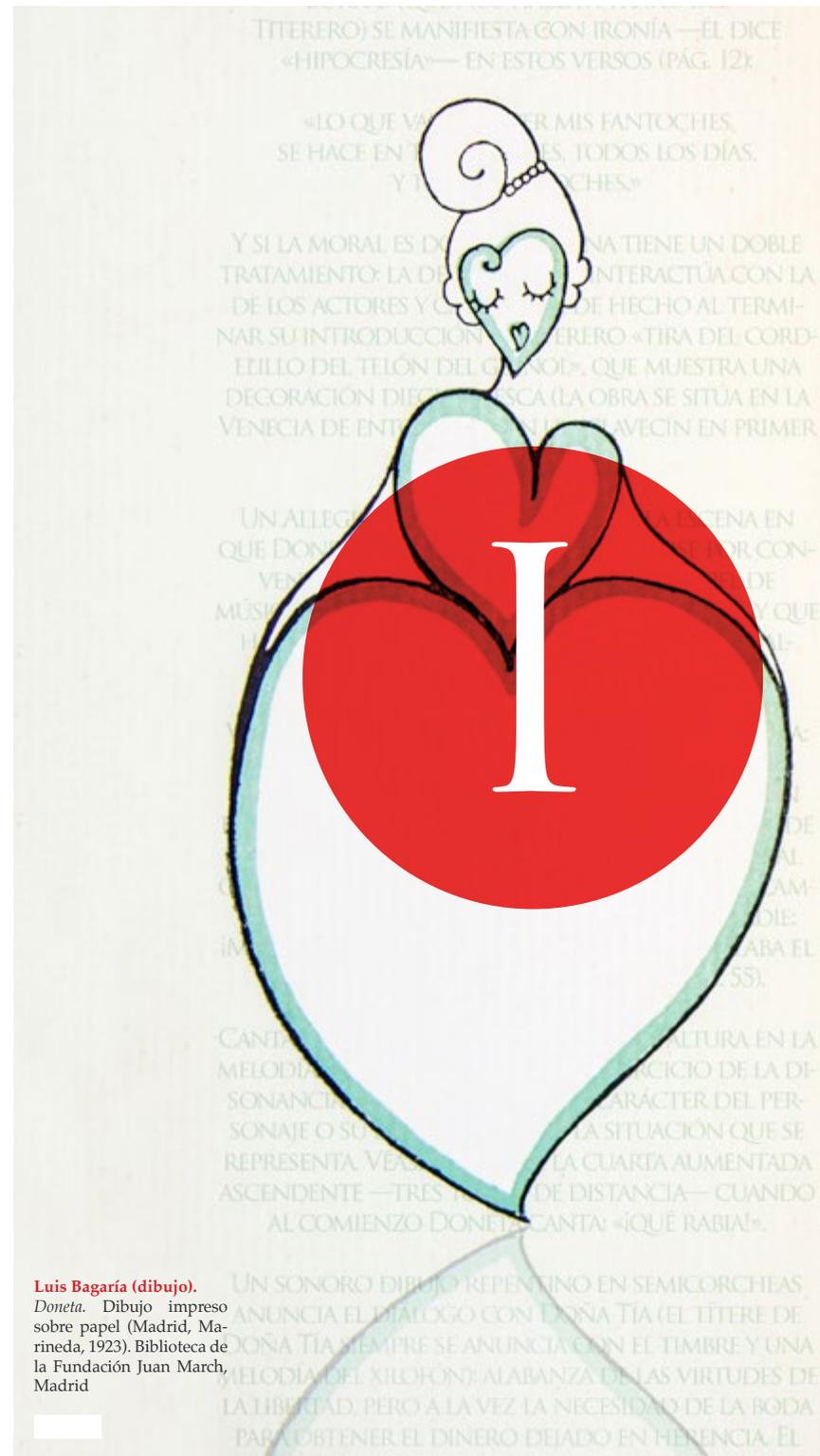
El Proyecto Pedagógico insiste con su programación en acercar el género lírico a un nuevo público, a través de las propuestas de jóvenes directores musicales y de escena, así como de escenógrafos y figurinistas e iluminadores. Este público también podrá comprobar con la tonadilla de *LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ* (1785), de Jacinto Valledor, que el teatro español del siglo XVIII ha sabido mostrar con humor las aventuras de un histórico personaje inglés como Marlborough (Malbrú).

En cambio, el público joven aprenderá con *LOS DOS CIEGOS* (1855) y *UNE ÉDUCATION MANQUÉE* (1879), que a pesar de usar fórmulas parecidas, donde se combina lo hablado con lo cantado, los resultados pueden ser distintos. Y es que la forma de entender el teatro del siglo XIX, por parte del español Francisco Asenjo Barbieri y del francés Emmanuel Chabrier, hacen que cada una de sus obras sea un espectáculo lleno de situaciones divertidas y aleccionadoras.

Y con *FANTOCHINES* (1923) e *ISABEL* (2014) —se trata de un verdadero estreno— ese mismo público aprenderá que los creadores de los siglos XX y XXI, Conrado del Campo y José Miguel Moreno Sabio, siguen usando el modelo del teatro italiano y el lenguaje de los sueños —un elemento muy teatral— para crear nuevos títulos líricos. Además, con estas obras nos descubrirán el mundo de las emociones y de los sentimientos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Teatro de la Zarzuela	9
Breve historia de la zarzuela	9
LOS CREADORES	11
Escritor	11
Compositor	11
LOS INTÉRPRETES	13
Cantantes y voces	13
Actores	14
Bailarines	14
Orquesta	14
Coro	14
Director musical	14
Director de escena	14
LA REPRESENTACIÓN	15
VOCABULARIO TEATRAL	17
VOCABULARIO MUSICAL	18
VOCABULARIO ESPECÍFICO	19
COMPORTAMIENTO EN EL TEATRO	20
LA OBRA	23
<i>Fantochines</i>	23
Desarrollo de la obra	24
Algunas referencias sobre la estructura musical	27
Propuesta del director de escena	28
Biografías de los autores	31
Personajes	34
Argumento	36
Estructura musical	38
Grupo instrumental	38
MÚSICA, TEATRO MUSICAL E IDEOLOGÍAS EN TIEMPOS DE CONRADO DEL CAMPO Y TOMÁS BORRÁS	39
Madrid, reino de la zarzuela	39
La crisis social	39
Madrid, casticismo cosmopolita	40
La búsqueda de la identidad	40
La tradición y las ideologías	40
La renovación musical en tiempos de la Primera Guerra	41
El año 1923	41
Las nuevas propuestas	42
Cierta «deshumanización», teatro de muñecos	42
PROPUESTA PEDAGÓGICA	43
Referencias para el profesor	43
Actividades previas	43
Actividades posteriores	45
FICHA DE LA OBRA	47



Luis Bagaría (dibujo).
Doneta. Dibujo impreso sobre papel (Madrid, Marinada, 1923). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

INTRODUCCIÓN

ESTIMADO PROFESOR:

El cuaderno didáctico que tienes en tus manos ha sido preparado por el Departamento de Actividades Pedagógicas del Teatro de la Zarzuela, con la intención de servirte de guía y ayuda para preparar y realizar con tus alumnos la actividad extraescolar antes de asistir a la representación de una obra lírica pensada para el público más joven, aunque presentada con todos los medios necesarios: cantantes, orquesta, actores, escenografía, iluminación. Nuestro objetivo último es mostrar a los jóvenes y niños, con tu ayuda, que el género lírico es un espectáculo artístico, entretenido y divertido.

Hemos planteado este cuaderno en dos bloques. En el primero te ofrecemos unos datos que te serán útiles como información previa a la actividad de la asistencia al teatro. Hablaremos después de cómo se identifican las voces de los cantantes; cómo es la orquesta que les acompaña; qué es la escenografía y cuál es el cometido de los responsables y participantes de la representación. Este bloque se cierra con un esquemático vocabulario propio de la terminología teatral y musical que se emplea en el género lírico.

El segundo bloque lo dedicamos a la obra que los niños y jóvenes van a contemplar. Te proporcionamos información básica sobre los autores, los personajes y la estructura musical de la obra. También adelantamos su argumento. Las actividades propuestas le pueden proporcionar al alumno la posibilidad de desarrollar un trabajo creativo en la clase; evaluar y vincular la obra con otras áreas de estudio y otras formas y disciplinas artísticas y recursos de audio y de vídeo siempre que las haya.

Hemos añadido una serie de consejos y recomendaciones sobre el comportamiento que debe seguirse en el teatro, porque no es lo mismo asistir a un espectáculo lírico, que a un evento deportivo.

Queremos, por último, agradecer tu interés por difundir el género lírico español entre los niños y jóvenes, y nos ponemos a tu disposición para cuantas sugerencias, aclaraciones o recomendaciones quieras hacernos llegar.

Departamento de Actividades Pedagógicas
Teatro de la Zarzuela de Madrid

Luis Bagaría (dibujo).

Doña Tía. Dibujo impreso sobre papel (Madrid, Marinada, 1923). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid



TEATRO DE LA ZARZUELA

El Teatro de la Zarzuela es uno de los teatros más antiguos de Madrid, pues tiene más de 150 años. Está situado en el número 4 de la calle de Jovellanos, detrás del edificio del Congreso de los Diputados y fue construido en 1856 por iniciativa de un grupo de personas relacionadas con la música: los compositores Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, José Inzenga y Cristóbal Oudrid, el dramaturgo Luis de Olona y el cantante Francisco Salas.

Aunque dedicado básicamente a la zarzuela, ha habido en él otros espectáculos, teatro, recitales, danza, variedades, conciertos de música sinfónica y española e incluso ópera.

En él han trabajado todos los grandes cantantes de ópera y zarzuela de nuestro país y los mejores directores nacionales. Y toda una serie de profesionales del teatro, del espectáculo y del entretenimiento de otras partes del mundo.

En el teatro, además de los cantantes, músicos y actores, trabaja mucha gente que no vemos, pero que están ahí: regidores, electricistas, carpinteros, utileros, técnicos de sonido e iluminación, técnicos de máquinas y del telar, etc.

BREVE HISTORIA DE LA ZARZUELA

La zarzuela es un espectáculo teatral, específicamente español, en el que los intérpretes alternan el canto, la declamación y el recitado. Tiene casi 400 años de historia. El género nació en tiempos de Felipe IV (1621-1665), muy aficionado a la caza y al teatro. Este monarca tenía, en los montes de El Pardo, donde hoy viven los Reyes de España, un pabellón que utilizaba para descansar cuando iba de cacería por aquellos lugares, muy poblados de zarzas. Allí, por las noches, se preparaban espectáculos para el entretenimiento del monarca y sus invitados, a los que se dio el nombre de «fiestas de zarzuela». De ahí proviene el nombre de esta especialidad teatral.

Desde aquellos años la zarzuela ha pasado por distintos períodos, desde las zarzuelas barrocas, que se caracterizan por los temas mitológicos y por la grandiosidad de las presentaciones, utilizando sofisticados ingenios para representar el mar, el cielo, tormentas.

Desde 1840 la zarzuela romántica empieza a convertirse en un espectáculo popular. Se construyen teatros y el género produce algunos de sus mejores títulos.

La zarzuela evoluciona y se crean nuevos tipos, aunque siempre se mantiene la característica de cantar, declamar y recitar alternativamente. Surge el teatro por horas, el género chico, la revista de actualidad, la comedia musical, la opereta, la revista de espectáculo, los cuentos líricos, etc. Toda una serie de modelos, con características propias a los que, generalmente, llamamos zarzuelas. Como cualquier obra teatral, las zarzuelas se dividen en actos, cuadros y escenas.



Luis Bagaría (dibujo). *Lin-dísimo*. Dibujo impreso sobre papel (Madrid, Marineda, 1923). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

LOS CREADORES

Para crear una obra lírica hace falta la estrecha colaboración de dos profesionales: el escritor y el compositor.

ESCRITOR

Es el profesional que desarrolla el texto, tanto los diálogos como las partes de los cantables, que suelen estar en verso. El resto puede ser en verso o en prosa. En la zarzuela ha habido escritores de textos muy importantes como: **Antonio Paso** (padre e hijo), **Carlos Arniches**, **Carlos Fernández Shaw**, **Francisco Camprodón**, **Guillermo Fernández-Shaw**, los hermanos **Serafín y Joaquín Álvarez Quintero**, **Luis Mariano de Larra**, **Salvador María Granés** y otros muchos.

A veces se unen dos escritores para crear un texto. Son importantes estas parejas: **Antonio Paso** y **Joaquín Abati**, **Carlos Arniches** y **Celso Lucio**, **Enrique Paradas** y **Joaquín Jiménez**, **Federico Romero** y **Guillermo Fernández-Shaw** y **Guillermo Perrín** y **Miguel de Palacios**.

COMPOSITOR

Es el profesional que escribe la música de las partes cantadas y de las instrumentales. Normalmente suele adaptarse a las letras escritas por el libretista, pero a veces, es el propio compositor quien escribe el texto de alguna de las canciones.

Compositores fundamentales de la zarzuela son: **Amadeo Vives**, **Cristóbal Oudrid**, **Emilio Arrieta**, **Federico Chueca**, **Federico Moreno Torroba**, **Francisco Alonso**, **Francisco Asenjo Barbieri**, **Gerónimo Giménez**, **Jacinto Guerrero**, **Jesús Guridi**, **Joaquín Gaztambide**, **Joaquín Valverde** (padre e hijo), **José Serrano**, **Manuel Fernández Caballero**, **Pablo Luna**, **Pablo Sorozábal**, **Pedro Miguel Marqués**, **Ruperto Chapí**, **Tomás Bretón** y **Vicente Lleó**.

Hay veces que se unen dos compositores para escribir una zarzuela, como el caso de **Federico Chueca** y **Joaquín Valverde**, **Quinito Valverde** y **Tomás López Torregrosa** y **Reveriano Soutullo** y **Juan Vert**.

LOS INTÉRPRETES

Para montar una obra lírica se necesita un variado grupo de intérpretes.

CANTANTES Y VOCES

Los cantantes, de ópera o de zarzuela, se dividen grupos, según las características de su voz.

VOCES FEMENINAS

SOPRANO

Es la voz más aguda y la más frecuente. Es muy ágil, tiene capacidad para hacer gorgoritos (coloraturas), gran potencia y rica sonoridad.

MEZOSOPRANO

Voz intermedia dentro del grupo femenino. Su timbre es cálido y lleno, dando sensación de apasionamiento.

CONTRALTO

La más grave del grupo. Posee agilidad media y un timbre profundo y pastoso. Es voz muy rara y no se emplea en la zarzuela.

VOCES MASCULINAS

TENOR

La más brillante y aguda entre las masculinas. Es potente, ágil, enérgica, brillante y flexible.

BARÍTONO

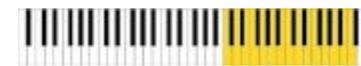
Voz intermedia y la más habitual entre los hombres, llena y empastada. Tiene buena agilidad y timbre algo velado.

BAJO

La más grave del grupo. Su timbre es oscuro y denso, no tiene demasiada agilidad.

COMPARACIÓN DE LAS VOCES

SOPRANO (MUJER)



TENOR (HOMBRE)



MEZOSOPRANO (MUJER)



BARÍTONO (HOMBRE)



CONTRALTO (MUJER)



BAJO (HOMBRE)



Como esta división es muy genérica, se emplean adjetivos que concretan algo más: ligera (voz muy aguda, la mas aguda de todas); lírica (tendencia hacia el agudo) y dramática (hacia el grave). Por ejemplo: Soprano lírico-ligera, tenor lírico, tenor dramático, soprano dramática. En la zarzuela, a las sopranos también se les llama tiples.

ACTORES

En la zarzuela intervienen también actores que sólo hacen papeles hablados. Suelen ser personajes secundarios. En este grupo se incluyen los actores cómicos, que están presentes en casi todas las zarzuelas.

BAILARINES

En muchas zarzuelas es necesaria la presencia de bailarines, que interpretan jotas, fandangos, seguidillas o danzas de ese tipo.

ORQUESTA

La orquesta necesaria para una zarzuela requiere, dependiendo de cada obra, entre 25 y 60 músicos. La del Teatro de la Zarzuela es la Orquesta de la Comunidad de Madrid; tiene unos 80 profesores, pero no siempre trabajan todos a la vez en el teatro.

La orquesta, sinfónica o filarmónica, está formada por instrumentos de cuerda frotada (violines, violas, violonchelos y contrabajos), instrumentos de viento-madera (flauta, oboe, clarinete, fagot), instrumentos de viento-metal (trompeta, trompa, trombón, tuba), percusión (timbales, caja, bombo, platillos y otros muchos instrumentos), arpa y piano. El compositor puede incluir cualquier otro instrumento que considere necesario.

CORO

Un coro es un conjunto de cantantes. En un coro, los seis tipos de voces que hemos visto, se agrupan en cuatro: sopranos y mezzosopranos (también llamadas altos), para las voces femeninas, y tenores y bajos para las masculinas. Hay varias clases de coros: masculinos, femeninos, mixtos (hombres y mujeres) e infantiles.

DIRECTOR MUSICAL

Es el responsable de todo lo que tiene que ver con la parte musical de la obra lírica. Es quien dirige la orquesta, a los cantantes y a los solistas; quien determina la velocidad, la intensidad, la expresión, y todos los detalles que constituyen una interpretación musical. Tiene que conocer muy bien las características de las voces, porque su deber es acompañar al cantante, ayudándole a que sus intervenciones sean musicalmente atractivas.

DIRECTOR DE ESCENA

Es, junto al director musical, la persona que tiene más responsabilidad sobre el espectáculo. Es quien imagina la concepción general de la obra, el que decide la escenografía y el vestuario, el que determina cómo han de moverse los intérpretes y el coro en el escenario, el que pide a los actores y cantantes cómo han de interpretar su papel... Es el máximo responsable artístico del espectáculo. Éste puede seguir las indicaciones de los autores, aunque suele tener muchas posibilidades de aplicar sus propias ideas.



LA REPRESENTACIÓN

Para representar una zarzuela (o cualquier tipo de espectáculo teatral) hace falta disponer de los elementos que forman la escenografía: decorados, cortinas, muebles, adornos... toda clase de cosas y enseres con los que se construye el lugar donde se desarrolla la obra. Esta labor la llevan a cabo los escenógrafos, que son los creadores del espacio. Los carpinteros construyen los decorados que ha imaginado el director de escena o el escenógrafo.

Intervienen también los iluminadores que se encargarán de seleccionar la luz más adecuada en cada momento, haciendo los cambios necesarios para que la escena resulte lo más parecida posible a como la ha imaginado el director de escena o el escenógrafo.

Los figurinistas son los encargados de diseñar los trajes y ropas que han de llevar los intérpretes. Tienen que tener muy presente los detalles de la obra (zarzuela, ópera, comedia o tragedia), en qué lugar y en qué época se desarrolla, para que sus diseños encajen adecuadamente. Los trajes los confeccionan, normalmente, personas o empresas que se dedican a esto, pero los sastres del teatro se encargan de realizar los pequeños ajustes que siempre hacen falta.

- PLATEA** Patio de butacas.
- PROSCENIO** Parte del escenario más cercana al público, delante del telón.
- TELÓN** Cortina de gran tamaño que oculta el escenario.
- TÍTERE** Es un muñeco que se puede mover o articular con distintos procedimientos o mecanismos. Pero también es una persona que se deja manejar por otra.
- TRAMOYA** Maquinaria para efectuar cambios en la decoración del escenario.
- UTILERÍA** Conjunto de los objetos que usan los actores en la representación.

MUSICAL

- ADAGIO** Lento.
- ALLEGRO** Rápido, y casi siempre, alegre y jovial.
- ANDANTE** Tranquilo, sin precipitación.
- CLAVE, CLAVECÍN** Instrumento musical de teclado característico de los ambientes cortesanos y aristocráticos de los siglos XVII y XVIII. El sonido se genera al presionar la tecla cuya prolongación pulsa la cuerda correspondiente con una púa. Fue reemplazado por el fortepiano, cuya mecánica es en esencia la del piano actual; su producción en serie, desde finales del siglo XVIII, propició su uso en los salones de la creciente burguesía.
- CONCERTANTE** Composición en la que intervienen varios cantantes.
- CRESCENDO** Aumento progresivo de la intensidad sonora.
- DIMINUENDO** Disminución progresiva de la intensidad sonora.
- DÚO** Composición para dos voces o instrumentos.
- FORTE** Fuerte.
- ÓPERA ESPAÑOLA Y ZARZUELA** Se diferencian esencialmente porque en la primera todos los textos son cantados, mientras que en la zarzuela hay interludios hablados. Por lo general dispone de una orquesta de mayor o menor dimensión, a la italiana, y melodías en superficie que suelen representar la identidad, al igual que los textos en castellano.
- PIANO** Suave, poco intenso.
- PRELUDIO** Introducción orquestal con que empieza una zarzuela. En la ópera se le llama «obertura».
- PRESTO** Muy rápido.
- ROMANZA** Composición para una sola voz. En la ópera se llama «aria».
- SERENATA** Música vocal o instrumental, destinada a llamar la atención de alguien, a rendirle homenaje, a rondarle.
- TEMA MUSICAL** Grupo de notas o melodía que se repite durante un musical y es fácilmente reconocible, asociado por lo general a uno de los personajes. En una zarzuela, por ejemplo, cada uno de los personajes puede venir presentado por su tema musical propio.

- TERCETO, CUARTETO, QUINTETO, SEXTETO...** Composición para tres, cuatro, cinco, seis... voces o instrumentos. Cuando intervienen tres instrumentos suele llamarse «trío».

TONADILLA Antiguamente era una canción de tema alegre y picaresco que se intercalaba en los intermedios de una función teatral. Posteriormente se convirtió en un género autónomo, recibiendo influencias de la zarzuela, del pasodoble y especialmente, de los ritmos del flamenco, convirtiéndose en la canción popular española.

ESPECÍFICO

- CASTIZO, CASTICISMO** El casticismo es asumir lo castizo, lo propio, lo lugareño, e interpretarlo como el «carácter nacional español», dotándolo de inmovilismo, como un rasgo invariable que debe caracterizar una cultura, en una posición claramente conservadora que llevó al tradicionalismo.
- TRADICIÓN** Es un elemento esencial en cada cultura, y se concibe e interpreta de diferentes formas; hay quienes la sacralizan, lo que lleva al tradicionalismo; hay quienes dicen que son sus esencias las que interesan mientras que sus formas pueden ser cambiantes.
- EXOTISTA, EXOTISMO** Se dice del gusto o moda francesa por las músicas y el arte de los países no europeos, en particular los orientales, aunque también se incluyó en ello el llamado «españolismo», cuya obra de referencia fue la ópera *Carmen* de Bizet, de 1875.



COMPORTAMIENTO EN EL TEATRO

El trabajo de los intérpretes de una ópera o de una zarzuela, o de cualquier representación teatral, es difícil. Tienen que saberse de memoria el texto de su parte hablada y la letra de las canciones. Además, deben estar muy atentos a las indicaciones del director de la orquesta y no olvidarse de todas las acciones y movimientos que debe hacer su personaje. Por eso es muy importante facilitarles el trabajo y no molestarles mientras lo hacen.

¿QUÉ DEBEMOS HACER?

Ser puntuales. No se permite entrar a la sala una vez comenzada la representación. Si llegas tarde, deberás esperar a algún intermedio; mientras podrás seguir la representación en unas pantallas instaladas en el vestíbulo.

Estar en silencio. (Si hablamos, no podremos escuchar la música).

Si tienes un móvil, ¡apágalo! Si suena, todo el teatro te mirará.

No está permitido hacer fotos (el flash puede despistar a los intérpretes).

No se pueden comer palomitas, ni caramelos, ni beber refrescos.

¿Y si me da la tos? Tápate la boca con las manos y procura toser bajito. Aprovecha cuando haya aplausos para aclararte la garganta.

¿CUÁNDO SE APLAUDE?

Cuando sale el director de orquesta.

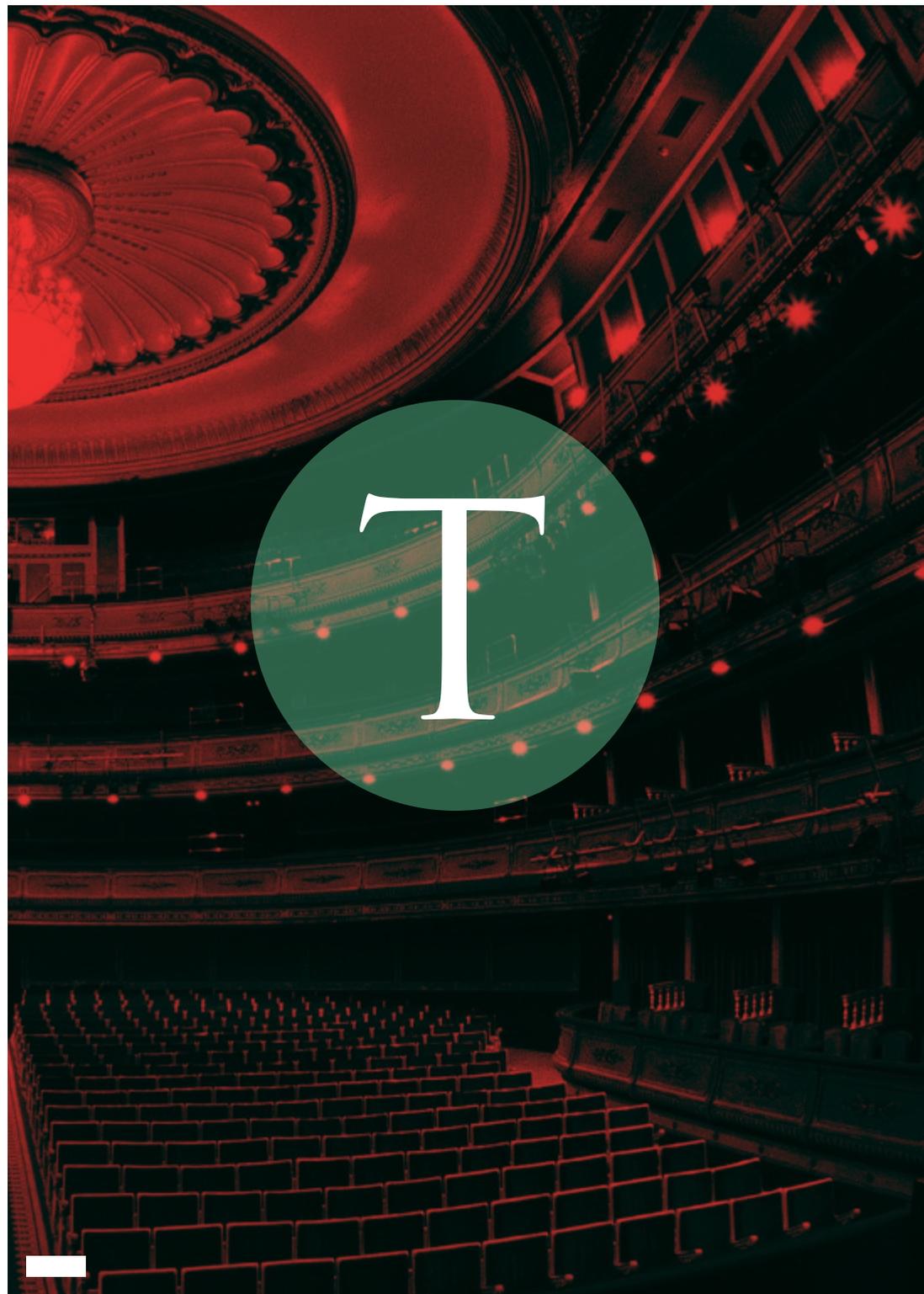
Suele aplaudirse después de alguna intervención de los cantantes.

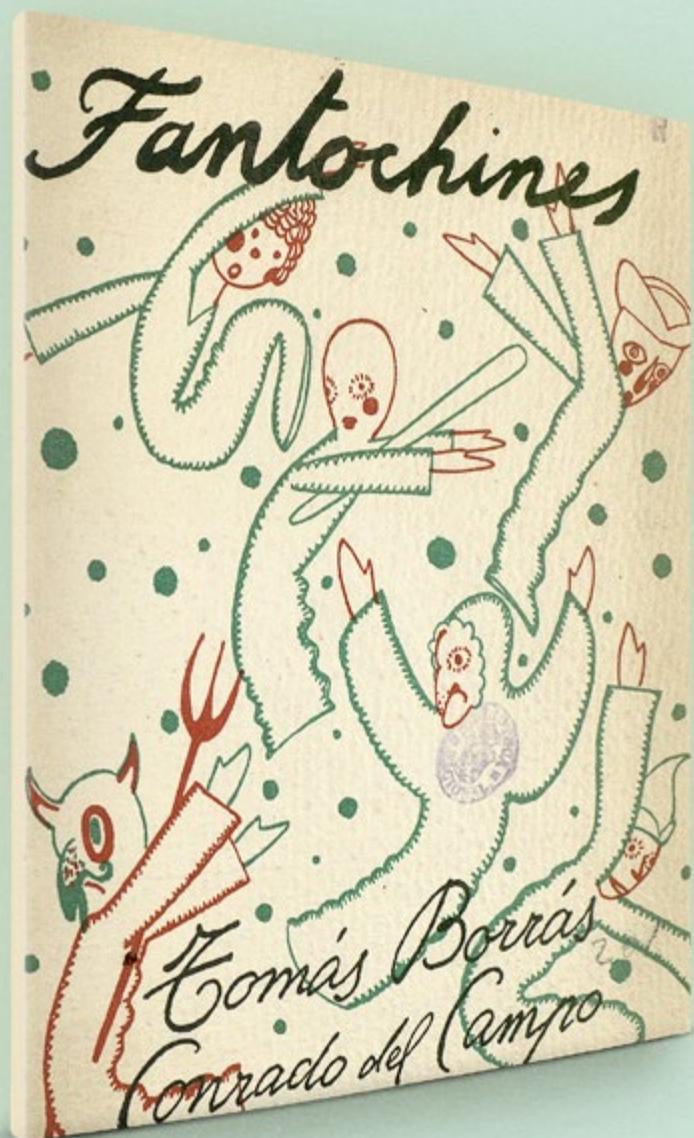
Cuando la obra termine y los intérpretes saluden, es el momento de aplaudir todo lo que quieras. ¡Hasta que se te pongan las manos rojas!

Si no estás muy seguro, espera a ver qué hacen los que entienden.

Los silbidos es mejor dejarlos para los conciertos al aire libre. En un espacio cerrado pueden molestar.

¿Y si no me gusta? No aplaudas. El silencio es el peor castigo para un artista.





Luis Bagaría (dibujo). Cubierta del texto de «Fantochines», de Tomás Borrás. Litografía a color sobre cartulina (Madrid, Editorial Marineda, 1923). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

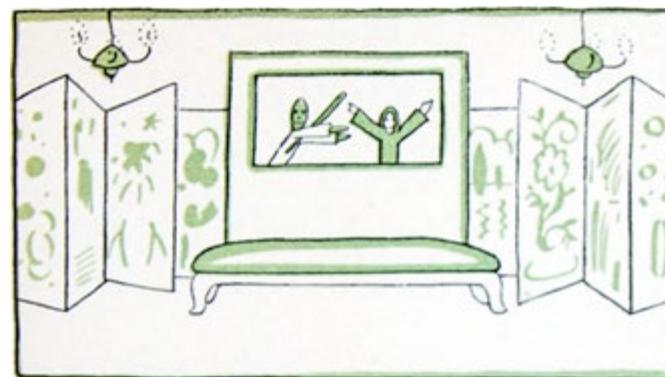
LA OBRA

JORGE DE PERSIA

FANTOCHINES

La obra se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 21 de noviembre de 1923. El libreto editado lleva ilustraciones de Luis Bagaría, un artista muy vinculado a la actualidad y a la prensa de gran carácter de esta gran época de la cultura española, como fue el diario *El Sol*, cerrado en tiempos de la Guerra Civil y en cuya misma sede se instaló luego *El Alcázar*.

En su estreno los decorados y figurines para la representación de *Fantochines* fueron de Manuel Fontanals, escenógrafo catalán que nació en Mataró en 1883. Como muchos artistas de entonces pasó a Madrid para participar de experiencias renovadoras del teatro. Fue una figura destacada del teatro en España, por sus colaboraciones en la gran aventura teatral de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, y con importantes trabajos personales con Federico García Lorca. Exiliado al comienzo de la Guerra Civil, falleció en México en 1972, dejando una larga trayectoria profesional tanto en el teatro como especialmente en el cine de ese país (véase: Rosa Peralta Gilabert. *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid, Fundamentos, 2007)



Página inicial del libreto de *Fantochines* con el decorado: guiñol con títeres

DESARROLLO DE LA OBRA

Comienza con un *Preludio*, o sea una breve pieza instrumental, de carácter ágil, temática, de elaborado contrapunto, que abre la obra.

ACTO PRIMERO

La imitación en el piano de la campanilla que ha de agitar el Titerero al entrar a escena da paso a su alocución —hablada— al «público escogido», al que refiere los tipos de amor que muestra «la comedia escabrosa y atrevida / que acaba en boda». Las tonalidades en algunos casos refuerzan con su carácter la expresión. La música (Mi bemol mayor) acompaña su discurso con un agradable tema de tres notas descendentes que, con modificaciones, domina el episodio.

El Titerero es el único personaje que no canta y debe mostrarse como un «socarrón pícaro». Alude a la moral de su tiempo (sin decirlo, momento de cambios sociales, la introducción del jazz, años 20, la cultura de entreguerras que llega a España):

«Y es admisible la moral
porque en este siglo endiablado
nada está mal, ¡todo es natural!
Y no se cree en el pecado.»

En la cuestión del amor y en la moral de aquellos días centra sus recomendaciones iniciales:

«no creáis en el amor lunático,
en el amor todo poesía
que se hace insoportable y antipático
aburriendo con su melancolía.»



El amor es: «egoísta, interesado, glotón de sensualidad y va a su negocio disfrazado de novelero, es un amor de farsa...» (pág. 13). Y dado que la obra «acaba en boda», Borrás señala en letra pequeña al final del libreto: «Y se supone —dice— que después de terminada la comedia, se casan, y ella le engaña».

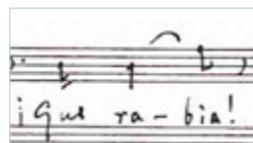
Borrás (que nos habla a través del Titerero) se manifiesta con ironía —él dice «hipocresía»— en estos versos (pág. 12):

«lo que van a hacer mis fantoches
se hace en todas partes, todos los días,
y todas las noches.»

Y si la moral es doble, la escena tiene un doble tratamiento: la de los títeres interactúa con la de los actores y cantantes; de hecho al terminar su introducción el Titerero «tira del cordelillo del telón del guiñol», que muestra una decoración dieciochesca (la obra se sitúa en la Venecia de entonces) con un clavecín en primer plano.

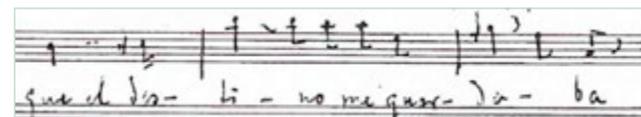
Un *Allegretto* de fanfarria abre la escena en que Doneta, la joven que ha de casarse por conveniencia, aparece mostrando un papel de música con una canción que no le agrada, y que ha de cantar en la escena siguiente para halagar a su pretendiente desconocido.

Va a casarse con éste para recibir una herencia: «maldita boda con un galán desconocido» dice. Al manifestar su rabia, la música hace un dibujo pantomímico de pesadumbre (compás 9 de la pág. 7). Vemos que Doneta es una joven vital que ama la libertad por sobre todo: «poder cambiar de amante»,... lograr que «No diga nadie: ¡Mía! / Y no decir jamás a nadie: ¡Mío!»... y alaba el eficaz y sensual «amor picardía» (pág. 55).



Canta Doneta a veces con saltos de altura en la melodía que subrayan —con el ejercicio de la disonancia en el intervalo— el carácter del personaje o su desagrado con la situación que se representa. Véase el uso de la cuarta aumentada ascendente —tres tonos de distancia— cuando al comienzo Doneta canta: «¡qué rabia!».

También se manifiesta este cierto malestar —en este caso una séptima mayor— cuando dice la palabra «destino» a continuación:



Un sonoro dibujo repentino en semicorcheas anuncia el diálogo con Doña Tía (el títere de Doña Tía siempre se anuncia con el timbre y una melodía del xilofón): alabanza de las virtudes de la libertad, pero a la vez la necesidad de la boda para obtener el dinero dejado en herencia. El llamativo motivo inicial tintineante reaparece en diferentes momentos y sobre él se construye el aria dramática de Doneta.

Llega el galán Lindísimo y le recibe Doña Tía, que da señas de la intención de ambas de engañarle. Lindísimo, se presenta «de punta en blanco» y con un ramo de flores. Lindísimo se alaba exageradamente, aunque en un momento dice para sí: «yo no me caso ni a tirones...».

La presentación en escena de Lindísimo, de autoalabanza de sus virtudes apolíneas, está escrita en la tonalidad de Mi mayor, «tonalidad muy pura» y que Scriabin en su sistema sinestésico de relación música y color le atribuía curiosamente el color blanco.



El tratamiento musical de Lindísimo es ágil, elocuente, rítmico de amable interválica: «Yo soy, yo soy... un angelito sonrosado», con alguna síncopa que le confiere un cierto carácter de *ragtime* o *foxtrot* (pág. 20), de moda en aquellos años.

Página 20 de la partitura manuscrita del compositor (Sociedad General de Autores, Madrid)

El encuentro de Doneta (sumisa y coqueta, marcado por frases forzadas de semicorcheas) y Lindísimo, se abre en un «tiempo de Minué», que indica la hipocresía de la situación. Cada cosa que se dicen la desmienten para sí (en complicidad con el público).

En ese momento canta Doneta «Algún día», un aria romántica para agradar a Lindísimo, y su actitud fingida la muestra sosa a los ojos del galán, que se prepara a «pretextar falsas razones que desharán el casamiento». (pág. 23)

Inventa que la viuda de su tío ha testado, en contra de lo que éste estableció de dejar un millón a ambos una vez casados, dejándole dos millones a Lindísimo si no tiene lugar la boda. Cunde el desánimo y Doña Tía y Doneta marchan vencidas.

ACTO SEGUNDO

Lindísimo en Venecia: «lugar de amor y de locura». El *Preludio* inicial que continúa en un paisaje de romanza en Mi bemol mayor que acompaña el parlamento de El Titerero —igual que en su primera intervención—, romántico, serio, como recordando el pesar de la situación.

El Titerero avanza claves del desarrollo caracterizando a los personajes, Lindísimo: «Para su necia vanidad de muñequito / sólo una emperatriz se le antoja importante. / Es un hombre que presume de bonito / y con eso he dicho bastante».

Y además, Doneta resulta lo que Lindísimo, pero en mujer: «fémina aturdida e inquieta, / aunque con más talento...». Comprobamos que «Doneta es el diablo mismísimo». Y el personaje de Doña Tía «es astuta, como vieja».

Los personajes aparecen en el teatrillo en forma de muñecos para escenificar la acción en Venecia. Una dulce serenata instrumental de carácter español (3/4) hace de introducción

y el discurso va modulando hacia una voz fuera del escenario que canta: «Si vas en busca de amor...» con armadura de Si mayor.

Aparece Lindísimo en humano, y ordena acciones a sirvientes que preparan para una cena espléndida su lujoso salón veneciano, representado en el guiñol, porque espera «damisela elevada». Es Carnaval y Lindísimo ha invitado «a cualquier dama hermosa de Venecia a cenar».

Un brazo «desnudo y moreno» aparece entre los biombos respondiendo a la convocatoria. Aparecerá Doneta bajo máscara «de mujer de cifra y de corona», que busca a través de su estrategia llevar al galán —a quien es evidente que la dama le inspira y le gusta—, hacia la boda.

Canta Doneta una canción «de picaresco estilo»: «Tres rosas en su rosal tenía Rosalía», con dúos de lucimiento, en la que astutamente hace participar a Lindísimo para acercarle a sus cometidos. Los artilugios de Doneta le llevan a obtener de Lindísimo compromiso de boda, y cuando se quita la máscara —ante la sorpresa del galán, engañado esta vez, al que la sugerente máscara había logrado enamorar—, Doneta recupera en sus canciones algún gesto de los intervalos disonantes de su aria del comienzo de la obra.

Desde un punto de vista crítico es un final difícil de resolver, ya que se ponen en juego caracteres y comportamientos que la música debería de reflejar —caso de la cautivante máscara y la Doneta real— en el que la acción musical —poco ágil y matizada— no representa adecuadamente el conflicto.

ALGUNAS REFERENCIAS SOBRE LA ESTRUCTURA MUSICAL

Conrado del Campo fue un activo participante en el movimiento de cambio cultural y musical que vivió España desde los primeros momentos de la Guerra de 1914, en la que permaneció neutral. En el esquema de posicionamientos de los artistas e intelectuales de entonces claramente marcado por las posiciones aliadófila y germanófila ante la guerra, que también representaba a las mentalidades progresistas y conservadoras, Conrado del Campo podría estar situado en el centro. Si bien en la práctica actuó en función del cambio junto a sus colegas, para lograr un lenguaje que caracterizase a España en el contexto internacional, sus preferencias musicales se situaban lejanas de las del «debussismo» imperante en los sectores progresistas —caso de algunos de sus alumnos, así como de Manuel de Falla, Adolfo Salazar y otros, y hasta del mismo Turina, que emprendió un camino en solitario—, y se sustentaban en un cierto clasicismo de orden germano, más visible en su obra sinfónica, al igual que en sus cuartetos, de gran calidad.

En cuanto a *Fantochines*, por sus características generales y su tratamiento vocal —si bien incluye algunas arias de cierto lucimiento— está muy alejada del teatro musical tradicional, y se acerca más, en intención, a las propuestas innovadoras, tanto por el formato de la obra en sí, como por los recursos de síntesis que utiliza y la coincidencia en escena de títeres y actores. Tenemos que pensar que «innovador» era en aquellos momentos el Stravinski cercano a la *commedia dell'arte*, enrolado en un claro neoclasicismo. Pero hay mucha obra de Del Campo que se sitúa con claridad —véanse las colaboraciones con el granadino Ángel Barrios— en el terreno del casticismo de la zarzuela.

Se trata de una pieza esencialmente teatral; el compositor escribe la música sobre el libreto de Tomás Borrás. No hay partes habladas (salvo las del Titerero); todas las intervenciones —incluso las de los títeres— son cantadas. La dinámica de la obra está estructurada basándose en los diálogos de los personajes, salvo en las arias. La parte instrumental se reduce a una pequeña orquesta de cámara con cuarteto de cuerdas más contrabajos, flauta, xilófono y piano.

No hay ni en el libreto ni en el borrador conocido de la partitura ninguna indicación sobre el tipo de voz a emplear o sobre sus características; es decir una forma de emisión, por ejemplo, que establezca diferencias entre títeres y personas o en los personajes en general, sean títeres o no. Falla por ejemplo sí explica cómo quiere que canten sus personajes en *El retablo de maese Pedro*.

Conrado del Campo trabaja con elementos temáticos que pone en relación a personajes o situaciones específicas, y deja visualizar la expresión de sentimientos en la música. En el tratamiento musical vemos una capacidad y un natural trabajo con los temas, a la vez que en el interior de la partitura instrumental hay armonía cromática y una gran labor de contrapunto. Algún personaje como Doña Tía —un títere en esta ocasión—, siempre es anunciado en la gama orquestal por un xilófono.



Página 33 de la partitura manuscrita del compositor (Sociedad General de Autores, Madrid)

Algunos episodios disponen de una tonalidad afín al diseño del personaje o a la situación. Por ejemplo, la presentación en escena de Lindísimo. Otros muestran recursos de pantomima, por ejemplo, una rápida escala descendente que refleja gráficamente una caída, cual el desmayo de Doneta al saber de la nueva disposición testamentaria.

PROPUESTA DEL DIRECTOR DE ESCENA

Fantochines es una ópera de cámara con música de Conrado del Campo y libreto de Tomás Borrás, estrenada en el año 1923; el mismo año en el que Falla estrena otra ópera para títeres, *El retablo de maese Pedro*. Ambas óperas recuperan la tradición de teatro para títeres y vuelven la mirada hacia el pasado en una actitud típica del llamado «retorno al orden» de inicio de los años 1920, una reacción estética a la eclosión de las vanguardias que se caracteriza por el neoclasicismo e incluso el casticismo.

Conrado del Campo y Tomás Borrás se inspiran en la *commedia dell'arte*, al igual que Stravinski o Picasso en esos mismos años, y componen una mascarada donde el diálogo entre títeres y cantantes crea un sutil juego de perspectivas, realidades y engaños.

La acción transcurre «en la patria y en los años de Casanova, el caballero libertino», es decir en la Venecia del siglo XVIII, una Venecia que no es real sino literaria, arti-



Decorado para la producción de *Fantochines*

ficiosa y soñada, que evoca los cuadros de fiestas y máscaras de los Tiepolo. La ópera tiene cuatro personajes bastante arquetípicos, como ocurre en la *commedia dell'arte*. Son Doneta, la doncella lista; Lindísimo, el galán engreído; Doña Tía, la vieja tía tutora de Doneta; y el Titerero. La pareja de enamorados, Doneta y Lindísimo, aparece desdoblada unas veces en cantantes de carne y hueso y otras veces en títeres. El personaje de Doña Tía es siempre un títere. El Titerero es un personaje de carne y hueso que actúa como maestro de ceremonias y presentador de la función.

El tema es sencillo: el amor triunfa finalmente en un juego de seducción y engaño. Un amor impuro y descreído, también hay que decirlo, bastante habitual de algunas tramas dieciochescas. Y la historia se desarrolla en tres decorados venecianos: una sala de música, el Puente de los Suspiros y un salón palaciego.

Desde el punto de vista escénico, el aspecto más relevante de *Fantochines* lo constituye el empleo de títeres. Por un lado, los títeres representan el mero placer por el artificio y el esteticismo, acorde con la prosa de inspiración modernista de Tomás Borrás. Por otro lado, los títeres funcionan como una deformación en perspectiva de los personajes de carne y hueso. La perspectiva es engaño y seducción visual pero también es un símbolo del engaño moral que encontramos en el fondo de la historia.

La puesta en escena ha querido respetar los tres decorados propuestos por el libreto y acentuar la interrelación entre títeres y cantantes. Para ello, ha recurrido a un recurso muy italiano, el espacio en perspectiva. En este espacio de apariencias, títeres y personas se intercambian y confunden. La escala de los personajes, física y moral, se acrecienta o disminuye a lo largo de la trama. Y podemos concluir que, al igual que los títeres, también nosotros, personas reales, estamos manipulados por nuestros propios deseos, sueños y ambiciones.

Tomás Muñoz

Director de escena de *Fantochines*

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

JORGE DE PERSIA

CONRADO DEL CAMPO

Violista, compositor y profesor; nació en Madrid, en 1878, en la calle de la Aduana. De niño estudió en el colegio de San Antón, y cantaba en su coro, y pronto ingresó a la Escuela Nacional de Música donde estudió entre 1890 y 1900. A los trece años, comenzó a ganarse la vida tocando la viola en orquestas de zarzuela y ópera como la del Teatro de Apolo o la del Teatro Real, conociendo desde dentro las obras que marcaron la época.

En el terreno opuesto a la orquesta, dedicó mucha atención a los pequeños conjuntos como tríos, cuartetos o quintetos. Era frecuente que estos conjuntos actuaran en los pequeños escenarios de cafés; una fórmula habitual para ingresar dinero para los músicos de entonces. Ya desde 1903 compartió la creación del Cuarteto Francés, que lideraba el violinista y condiscípulo, Julio Francés, y en el que Conrado tocaba la viola. El conjunto pasó a ser en 1919 el Quinteto de Madrid, con Joaquín Turina al piano.

El Teatro de la Comedia fue un escenario frecuente para del Campo, que como compositor escribió mucha música de cámara (14 cuartetos por ejemplo) y allí dio a conocer en 1904 el primero de su amplia serie llamado *Oriental*, que asume la moda exotista del momento, de la que habían participado Bretón, Chapí y muchos otros en consonancia con la corriente desarrollada en París en este sentido años antes. Del Campo buscaba motivos de inspiración en la literatura, y el Cuarteto n° 4 (1907) y el más conocido, el n° 5 (1908), tienen como referencias respectivamente obras de José Zorrilla y de Gustavo Adolfo Bécquer. Referencias que también se encuentran en su obra orquestal, caso de *La Divina Comedia* (dos cuadros sinfónicos estrenados en 1908 y 1910), una referencia del repertorio español, aunque, como es habitual en este país, casi no programada en concierto. Si esta obra refleja su interés por la música germana, también su estética derivó al casticismo, al tema popular que centra la melodía. Un ejemplo es *Granada*, obra orquestal de 1913, inspirada en un libro de Zorrilla. Su afición por la zarzuela es notoria y muy clara en sus colaboraciones con el granadino Ángel Barrios. Su admiración por Chapí le llevó a escribir para orquesta en 1913, una *Fantasia sobre temas del maestro*.

Desde 1915 en adelante enseñó en el Conservatorio de Madrid. Recuerdan algunos su admiración por la música alemana, pero que a la hora de enseñar, a pesar de no valorar la música de Debussy, por ejemplo, de moda entre los jóvenes de los años veinte, daba libertad para que cada uno siguiese sus preferencias. En este sentido fue un gran maestro y por su clase pasaron por ejemplo tres de los más destacados compositores de la generación de la República, como Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Fernando Remacha.

Sus obras líricas subieron a escena en distintos teatros madrileños: entre otras, *El final de don Álvaro* (Teatro Real, 1911), como su contemporánea *La tragedia del beso*, en 1915, y varias zar-



Ernesto. Retrato de Conrado del Campo. Fotografía, hacia 1911 (Madrid, Sucursal en León San Marcelo 17). Depósito M. Alonso.

zuelas en colaboración con otros compositores; una de las más notorias, *El Avapiés*, se estrenó en el Real en 1919.

En los años veinte, coincide en la búsqueda en nuevas formas de teatro musical, caso de la ópera de cámara *Fantochines* (1923), y trabaja en relación con el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra y de María Lejárraga para los que compuso la música para la obra teatral *Don Juan de España*, que habían solicitado previamente a Manuel de Falla. De estos momentos es también una pantomima bailable llamada *Mascarada*, estrenada en 1922.

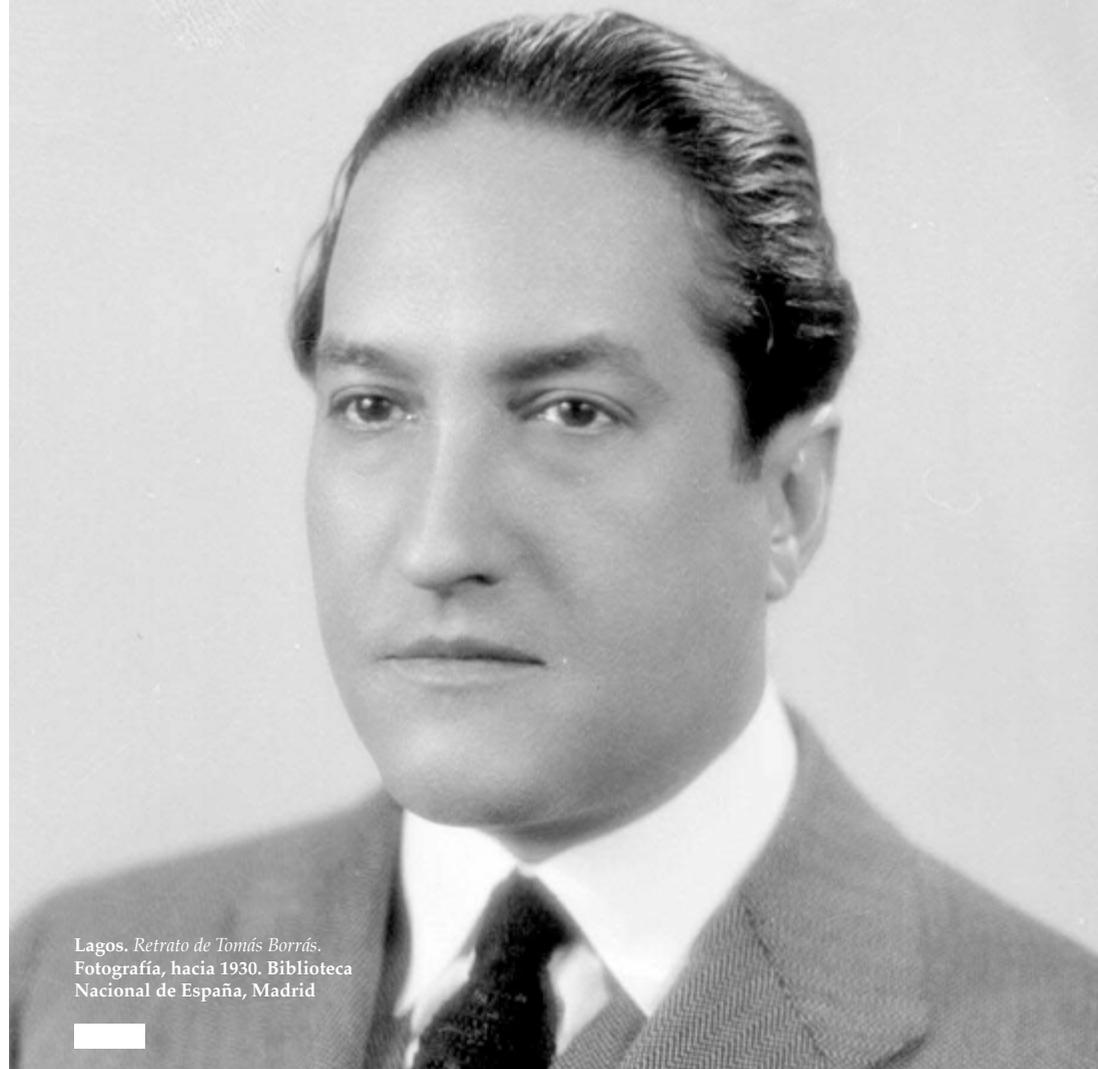
Durante la República su actividad fue intensa en la docencia, aunque algo menos en la composición. La Guerra Civil le confinó en Madrid, y fue uno de los protegidos, al igual que Turina, por el cónsul inglés Juan Milanés. Acabada la contienda Conrado del Campo continuó con su clase en el Conservatorio y asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que había fundado Arbós, y de la Orquesta de Radio Nacional. En 1935 había acudido a Alemania invitado por la propaganda del régimen, y su música tuvo una cierta presencia en aquel país en los años de la Segunda Guerra, caso de su *Ofrenda a los Caídos* que se dio en 1944. Cuestiones políticas al margen, su música, sobre todo la de su primera etapa, espera aún un verdadero reconocimiento, como la de varios de sus discípulos de los años veinte. Falleció en Madrid en 1953.

TOMÁS BORRÁS

La vida y obra de este escritor (Madrid, 1891-1976) está muy vinculada a la actividad de Conrado del Campo, quienes colaboraron en numerosas ocasiones en zarzuelas y hasta en la ópera de cámara *Fantochines*. Algo más joven que éste, su actividad teatral fue intensa y mantuvo relación con muchas de las actividades que caracterizaron a la llamada Generación del 27. Por ejemplo, escribió el libreto que sirvió de base al ballet *Juerga* de Julián Bautista; éste fue uno de los discípulos de composición de Conrado del Campo, a quien Antonia Mercé «La Argentina» le encargó la obra para sus Ballets Españoles, presentándola en una gira europea de finales de los años veinte, junto a otras obras de compositores de su misma generación. Es de destacar por la cercanía con nuevas experiencias teatrales de aquellos años veinte que nos ocupan, la pantomima *El sapo enamorado*, con música de Pablo Luna, de 1916, contemporánea de la de *El corregidor y la molinera* de Manuel de Falla.

La relación directa con muchos músicos y figuras del teatro le llevó a escribir pequeñas monografías que son hoy un valioso testimonio de primera mano de muchos de ellos, y de cuestiones de la vida cultural, teatral y musical de su tiempo. Su vinculación a la Sociedad General de Autores de España (SGAE) desde antes de la Guerra Civil, a la vez que su vinculación al mundo de la zarzuela, hizo que conociese de cerca la figura de Amadeo Vives, también directivo de SGAE en sus últimos años, y a quien dedicó una pequeña monografía en su centenario en 1971. Quizá la más significativa, desde nuestro punto de vista, es la que hizo sobre Conrado del Campo, publicada en 1954, al año siguiente de la muerte del músico. Otra de sus monografías —al igual que *El Madrid de José Antonio*, 1953, o *Las checas de Madrid: epopeya de los caídos*, 1940— habla de su perfil ideológico vinculado al régimen de Franco, y es la que dedicó al músico vasco Juan Tellería, reconocido para la posteridad por ser el autor del *Cara al Sol*.

Borrás, como Fernández Caballero y otras personalidades de una cultura transversal, de relación entre ámbitos del arte, muy activas en los años veinte y durante la República, participó de estéticas renovadoras que se manifiestan en producciones bibliográficas (véase su: *Tam Tam: Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimodramas*. Madrid, Tipografía Artística, 1931), y como el citado, derivaron en Falange. Pero su ímpetu creativo va más allá de los moldes ideológicos y se manifiesta además de en el teatro —siempre presente su pensamiento— en pequeñas aportaciones como el cuento literario, en el que tuvo una gran presencia, por ejemplo con los «gnómicos», expresiones de muy pequeño formato. Algo quedó en estas personalidades a partir de la relación madrileña con Ramón Gómez de la Serna. En la posguerra otro de sus intereses se dirigió al flamenco.



Lagos. Retrato de Tomás Borrás.
Fotografía, hacia 1930. Biblioteca
Nacional de España, Madrid



PERSONAJES

Figurines de Gabriela Salaverri

DONETA Joven astuta que finge **soprano**

LINDÍSIMO Galán vanidoso que Doneta considera tonto **barítono**

EL TITERERO Habla en la representación **barítono**

DOÑA TÍA Títere que acompaña a Doneta **barítono**

ARGUMENTO

ACTO ÚNICO

PRÓLOGO

La acción se inicia con la llamada de Titerero, quien invita al público a escuchar la farsa que va a representarse en su teatro de guiñol.

CUADRO I

En una elegante habitación veneciana, Doneta se lamenta por su inminente boda con un pretendiente a quien desconoce. Su tutora, Doña Tía entra para tratar de consolarla, explicando las razones de la boda: Doneta podrá recibir la herencia de su tío, Don Cerote, a condición de que renuncie a su libertad y contraiga matrimonio con Lindísimo. Este aparece en escena después de que Doneta se retire, presumiendo de su atractivo físico con actitud engreída. En su intervención, Lindísimo revela que tampoco quiere casarse y que ha urdido una estratagema para liberarse del compromiso. Tras los preámbulos se hace patente el narcisismo de Lindísimo y la astucia de Doneta, que finge su ingenuidad y trata de seducir a Lindísimo cantando una romanza sentimental. Pero Lindísimo no disimula su desdén y anuncia una fatídica (y falsa) noticia: la viuda de Don Cerote ha muerto y ha dejado un nuevo testamento en el que le nombra heredero universal a condición de que no se case con Doneta. Esta revelación causa desconcierto en Doneta y Doña Tía.

INTERMEDIO

A manera de intermedio, la acción del Cuadro II se inicia con una nueva aparición de Titerero, quien se dirige al público para resumir lo sucedido y avanza que, aunque se haya deshecho la boda, Doneta y Doña Tía van a urdir una trama inteligente para conseguir el dinero que esperaban.

CUADRO II

Anochece en el Puente de los Suspiros de Venecia. Aparece Lindísimo al son de una serenata amorosa, mientras Titerero se retira. Lindísimo acude a una cita a ciegas: ha hecho distribuir entre las máscaras de carnaval una invitación a cenar con la intención de seducir a alguna bella y acaudalada mujer. Doneta y Doña Tía, enmascaradas con antifaces, cruzan la escena persiguiendo a Lindísimo sin que éste se de cuenta.

A una orden de Lindísimo, se encienden las luces de un esplendido salón veneciano con una mesa puesta lujosamente para cenar. Lindísimo recibe un billete en el que una dama le comunica su intención de acudir a la cita galante.

En ese momento, aparece Doneta, que mantiene su anonimato tras un antifaz para fingir que es una mujer con dinero y título nobiliario. Se inicia entonces un juego de tensión y misterio entre los dos pretendientes. Entre conversaciones y festejos, cantan juntos una canción que Lindísimo compara con la que había escuchado a una ridícula y necia mujer, a la que tuvo que mentir con un falso testamento para no tener que casarse con ella (Doneta). En ese momento, el control de la situación pasa a manos de la dama misteriosa, que se muestra falsamente celosa. Lindísimo, buscando un beso de la dama, se abalanza sobre ella para abrazarla. En ese momento, Doneta finge un desmayo y el galán queda eclipsado por la belleza de su cuerpo. Cuando ella se «despierta», ve que la liga de su media se ha aflojado y se lamenta por haber perdido el honor a manos de Lindísimo. La única solución para salvarlo sería casarse con él. Lindísimo acepta su mano y Doneta se quita el antifaz, mostrando su rostro. Lindísimo la reconoce al momento y se pregunta la razón por la que antes la misma mujer no le producía tal sentimiento de deseo.

La ópera concluye con la última aparición de Titerero y una moraleja a modo de coda puesta en boca de los tres personajes: «más gusta la que más sabe».



Augusto (dibujo). Cubierta del texto de «Fantochines», de Tomás Borrás. Cromolitografía sobre cartulina (Madrid - Barcelona - Buenos Aires, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931). Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

ESTRUCTURA MUSICAL

ACTO ÚNICO

[PRELUDIO]. ALLEGRO BRILLANTE Y CON CIERTA RUDEZA (instrumental)

CUADRO I

[HABLADO] (*¡Aquí, público escogido!*)

EL TITERERO

[INTRODUCCIÓN]. ALLEGRETTO (*¡Oh! ¡Qué canción...!*)

DONETA, DOÑA TÍA

[ENTRADA Y ARIA]. DECISO MOSSO (*¡Ah de casa!*)

DONETA, DOÑA TÍA, LINDÍSIMO

INTERMEDIO

[PRELUDIO]. ALLEGRO MOLTO VIVO (instrumental)

CUADRO II

[HABLADO]. PIÙ MODERADO (*¡Ya está el lazo desunido...!*)

EL TITERERO

[INTRODUCCIÓN]. TRANQUILO (*Si vas en busca de amor*)

LA VOZ, LINDÍSIMO

[ESCENA]. MODERADO, PERO MÁS DESPACIO (*¡Qué idea tan feliz!*)

LINDÍSIMO

[DÚO]. PIÙ ANIMATO (*Tres rosas tenía*)

DONETA, LINDÍSIMO, LA VOZ DEL HOSTELERO

[HABLADO]. POCO MÁS MODERADO, PERO ALEGREMENTE POPULAR

(*En amor, ¿es mejor ciencia...?*)

EL TITERERO

[FINAL]. POCO MÁS MODERADO, PERO ALEGREMENTE POPULAR (*Fingís caso de conciencia*)

DONETA, LINDÍSIMO, EL TITERERO

GRUPO INSTRUMENTAL

Orquesta de cámara con cuarteto de cuerdas más contrabajos, flauta, xilofón y piano.

MÚSICA, TEATRO MUSICAL E IDEOLOGÍAS EN TIEMPOS DE CONRADO DEL CAMPO Y TOMÁS BORRÁS

JORGE DE PERSIA

MADRID, REINO DE LA ZARZUELA

La primera etapa de la vida de Conrado del Campo está marcada por la zarzuela; las calles, las plazas de Madrid, sus teatros, los músicos callejeros, los organillos, difundían las canciones de éxito en el teatro.

Los grandes éxitos de Francisco Asenjo Barbieri, por ejemplo, y el mismo Teatro de la Zarzuela que crecía con ellos, habían tomado posesión del medio con estrenos tan significativos para la historia musical española como *Pan y toros* (1864) o *El barberillo de Lavapiés* (1874), buques insignia del género. En los años ochenta y noventa, epicentro de la fuerte crisis social en España, la zarzuela se redujo de tamaño, buscando mayor contacto con el público. Y aún en medio de la crisis, se produjo el más importante florecimiento con propuestas que son hoy lo más significativo de nuestro patrimonio en este sentido. Dicen que en esos años de los descalabros militares en Cuba los teatros de Madrid registraban una asistencia única, producto de estreñarse los mejores títulos del género chico.

Así en 1886 Chueca y Valverde estrenan *La Gran Vía*, y también *Cádiz*; en 1894 se conoce *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y en 1895 su ópera *La Dolores*; en 1896: *El baile de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez. Gran eclosión en 1897: con *La Revoltosa* (Ruperto Chapí), *La boda de Luis Alonso* (Gerónimo Giménez) y *Agua, azucarillos y aguardiente* de Federico Chueca, y en 1898: *Gigantes y cabezudos* (Fernández Caballero).

LA CRISIS SOCIAL

Todo ello cuando, tanto Conrado del Campo, como Manuel de Falla y otros ya en edad de servicio militar, pagaban para ser eximidos de ese despropósito que destruía vidas en la guerra en Cuba. Los barcos con tropas provenientes del desastre eran muestra de ello, y el «Coro de los repatriados» de *Gigantes y cabezudos* emocionaba al público como lo había hecho el coro de *Nabucco* medio siglo antes en Italia. Cansinos Asens en *La novela de un literato*, rememora calles de la ciudad: «con sus caserones ruinosos, su ropa tendida en los balcones, con sus comparsas de inválidos de Cuba tocando trompetas estridentes, su cielo siempre ceñudo...».

Madrid era el reino de la zarzuela —sobre todo del género chico y del teatro por horas— y el teatro musical era casi el único medio de trabajo para el músico de la época. La mayoría de ellos vivía malamente y los compositores no buscaban profundizar en el lenguaje, sino lograr éxito con el pasatiempo que el público pedía. Aunque de allí salieron obras maestras.

MADRID, CASTICISMO COSMOPOLITA

A la capital llegaban músicos y escritores de distintos lugares de España, ya que el mundo de la zarzuela les garantizaba —de tener éxito— un sustento económico. Entre los más notorios, Amadeo Vives llegó desde la Barcelona modernista, Gerónimo Giménez lo había hecho desde Cádiz, al igual que el libretista Fernández Shaw; Ruperto Chapí desde Levante,... Reveriano Soutullo desde Galicia,... Madrid en ese sentido disfrutaba de un cosmopolitismo castizo. También llegaron a comienzos del siglo XX los muy jóvenes Manuel de Falla y Joaquín Turina, aunque pronto marcharon a París en busca de formación y otros horizontes.

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

Los años de las crisis de finales del siglo estimularon la búsqueda de una identidad. España (la música española) tenía dos centros de producción: Madrid, con un marcado carácter casticista —tradicionalista— centrado en la zarzuela, y Barcelona, que a través de su burguesía, ostentaba el modernismo, en claro diálogo con capitales europeas.

Las escenas dominantes eran la ópera italiana y el wagnerismo que lentamente ocupaba su espacio. Ante ello, Chapí encabezó en 1900 un movimiento para construir una ópera española, inaugurando en 1902 en Madrid un magnífico teatro en la calle del Marqués de la Ensenada, cuya fachada podemos ver aún, que pronto hubo de cerrar porque el público no respondía a la propuesta. El gran teatro lírico español —ópera o no— había encontrado su lugar en la zarzuela —curioso nombre que alude a un significado extra-musical, que en definitiva era como la opereta de Offenbach, por ejemplo, de moda entonces—, aunque la referencia del gran teatro de Verdi o Wagner hacía que nuestros músicos pensasen en formas más opulentas que nunca llegaron a florecer. Casi que ni falta hacía, ya que la cultura emerge de la sociedad, y la española se encontraba en un momento de transición en la que la música no era un valor social, y por ende casi no existía la posibilidad de formación sistemática para el músico.

Una sociedad en la que si bien el público era el que aportaba los ingresos necesarios para los montajes de las obras y el trabajo de las compañías, empresas como las que regían el Teatro Real —absolutamente italianizado, con algún destello wagneriano— ponían difícil cualquier aportación de autor español por consagrado que fuese. Falla no pudo poner en España su ópera *La vida breve* —hasta que lo hizo diez años después de compuesta, en el Teatro de la Zarzuela en 1914— y ya estrenada en Niza y París un año antes.

Y es ilustrativo el episodio que relata Tomás Borrás como cronista, sobre lo que fueron los trabajos y pesares para estrenar *El Avapiés* de Conrado del Campo y Ángel Barrios en el Teatro Real en 1919.¹

LA TRADICIÓN Y LAS IDEOLOGÍAS

Una de las grandes discusiones de la cultura española de tiempos de Del Campo, Falla o Turina, fue la que se generó en relación a uno de los elementos de referencia para la construcción de un lenguaje identitario en España. El tema, que ocupó a pensadores como Unamuno

¹ *Conrado del Campo*, por Tomás Borrás (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, pp. 30-35); pequeño libro muy personal del que extraemos importante información, siempre de primera mano, de un autor que fue protagonista de aquellos tiempos teatrales y políticos.

(*En torno al casticismo*) —ya desde los años de niñez de Conrado—, y más tarde a Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) era la tradición, y esa discusión llegó hasta la misma Guerra Civil. Y se fueron configurando dos posiciones ideológicas,

1. la de los conservadores tradicionalistas que en cuestiones de música rehuían al cambio y hacían bandera de la cita popular, tradicional, con un acompañamiento propio del teatro italiano,
2. y la de los progresistas que abogaban por un tratamiento de lo popular que recupearase sus esencias más que su forma, y que finalmente europeizados, en alianza con Debussy y Ravel, Albéniz, Granados y Falla, por ejemplo, materializaron una opción verdaderamente renovadora.

LA RENOVACIÓN MUSICAL EN TIEMPOS DE LA PRIMERA GUERRA

Y estas experiencias comenzaron a formar parte de la vida musical española a partir de 1914 cuando Falla y Turina regresan de París por haber comenzado la guerra, y junto a Conrado del Campo y otros crean la Sociedad Nacional de Música.

En este caso, buques insignias de la transformación fueron la gitanería de *El amor brujo* (1915), o la zarzuela *Las golondrinas* (1914), de Usandizaga, así como algunos intentos de Joaquín Turina. Y ello en el marco del nuevo Teatro de Arte que llevaron adelante el matrimonio Martínez Sierra. Una nueva forma de teatro musical que trabajaba con esencias más que con meras formas, como había sido la zarzuela hasta entonces. Y esto llevó a búsquedas como *El corregidor y la molinera*, también de Falla, una pantomima, un género importante entonces —del que participaron Falla, Luna, Turina, Usandizaga y otros—, aunque pronto abandonado, en el que el lenguaje estaba reservado al gesto del actor y al gesto musical, caracterizado por el timbre y motivos en los instrumentos. No había canto ni palabra. Como sabemos, de ese *Corregidor*, cuando lo vieron los Ballets Rusos, surgió *El sombrero de tres picos*, obra cumbre que llevaron a escena esos grandes bailarines, con la música de Falla y la escenografía y trajes de Picasso. Un símbolo de la modernidad que conmovió a Europa en 1920 como lo había hecho poco antes de la guerra *La consagración de la Primavera* de Stravinski.

EL AÑO 1923

1923, es el año del estreno de *Fantochines*, y de *Doña Francisquita* de Vives en Madrid, y de *El retablo de maese Pedro* de Falla en París. Dos sustantivas óperas de cámara y una gran zarzuela que surgía —a pesar de su grandeza— en un momento de decadencia del género. Una muestra de que las cosas van cambiando. Otra muestra significativa fue el cierre del Teatro de Apolo, templo de la zarzuela. Compró su edificio en 1929 el Banco de Vizcaya y lo demolió para construir su nueva sede.

La segunda mitad de los años veinte dio lugar a la aparición de los músicos jóvenes, discípulos de Conrado del Campo y germen de la llamada Generación del 27. Falla estrena en Barcelona su última gran obra: el *Concerto para clave*, muestra de la modernidad, un proceso que quedaría ahogado por los conflictos políticos durante la Segunda República y finalmente la Guerra Civil y su resultado, que entronizó un neocasticismo.

LAS NUEVAS PROPUESTAS

Como ya vimos, a partir de 1915 irrumpe el cante jondo en esencia en *El amor brujo*, y la pantomima, en nuevas experiencias teatrales. Eran años de la guerra europea y no obstante las novedades fueron significativas. Poco antes y en los años de la Primera Guerra se dieron a conocer muestras importantes de la renovación en el teatro musical: en el año 1912 se estrenó en Viena el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg; Satie, con Picasso y Diaghilev, estrenó *Parade* en 1917 con gran escándalo. Stravinski en 1918 estrena *L'histoire du soldat* y más tarde, en 1920, su *Pulcinella*, basada en la *commedia dell'arte*, camino ya de un claro neoclasicismo. En este contexto de búsqueda, de ruptura podríamos decir si pensamos en lo musical, aunque en lo teatral hay antecedentes significativos, hay que situar estas dos óperas de cámara estrenadas en España.

CIERTA «DESHUMANIZACIÓN», TEATRO DE MUÑECOS

Con claridad, la de Conrado del Campo propicia una estética ya de camino neoclásico, con tipos propios de la *commedia dell'arte*, pero además incluyendo un género muy connotado con lo español: el títere.² Un género de tradición popular que sube a la escena de los literatos teatrales como reacción a la situación de aquellos años del cambio de siglo, que Valle-Inclán caracterizaba como «corrompido con el melodrama y la comedia ñoña». Así, don Ramón del Valle-Inclán comienza sus lides, dirigiéndose a los más jóvenes en el *Teatro para los niños*, que Benavente había inaugurado en 1909. Los muñecos le daban la posibilidad de libertarse.

Manuel de Falla y Federico García Lorca, también por entonces partidarios de un teatro de renovación, se interesan por los títeres, y finalmente el músico los lleva a escena en su *Retablo de maese Pedro*, obra magna de la música del siglo XX.

Por su parte, Conrado del Campo en el mismo año 1923 lleva a la partitura y a la escena *Fantochines*, la historia escrita por Tomás Borrás, en una línea que no lo aleja de forma terminante del casticismo, y con un tratamiento de menor impronta renovadora en lo musical.

Las de Falla y Del Campo son dos estéticas muy diferenciadas. Conrado, al igual que Falla, va a contar con cantantes en escena y con el teatrillo de títeres, que en el caso de *Fantochines* interaccionan con claridad, mientras que en *El retablo* los planos están más diferenciados, pues los personajes de distinta materialidad nunca interaccionan.

Sería en el caso de *El retablo*, una primera constatación de aquello que Ortega y Gasset denominó por esos años La deshumanización del arte, frente a una propuesta sensorial a primer nivel como la de *Fantochines*.

² El escenógrafo Rivas Cherif llamaba en 1920 a «libertar el teatro de la tiranía pseudoartística» a través del «retorno a los antiguos modos de la *commedia dell'arte*». Ramón Gómez de la Serna propone, en lugar del teatro realista, el de los fantoches espirituales. Sobre el teatro de Federico García Lorca, decía Mora Guarnido, alejándose del teatro de actor, que «es posible dar al muñeco apariencia y virtudes humanas sin pretender que deje de ser muñeco».

PROPUESTA PEDAGÓGICA

Aunque con la información aportada y los conocimientos propios sobre el tema, el profesor puede plantear esta actividad como considere conveniente, nos permitimos ofrecer unas ideas que hemos distribuido en tres apartados: referencias para el profesor, actividades previas y actividades posteriores a la representación. El docente será el encargado de seleccionar las actividades más adecuadas para cada nivel y adaptarlas a su grupo, con el fin de motivar a los alumnos, provocar la observación de detalles antes de la asistencia al espectáculo y comprobar después la asimilación del mismo.

REFERENCIAS PARA EL PROFESOR

Ya en la época del estreno de la ópera de Conrado del Campo el público asistente al Teatro de la Comedia de Madrid en 1923 pudo leer en el programa de mano este texto:

«*Fantochines* es la obra de factura más moderna que se ha producido en España en estos últimos tiempos. Pero tiene un sabor tradicional, de acuerdo con el tipo de comedieta del siglo XVIII, que hace de ella un espectáculo sutil y sencillo, galante y elegante, y avanzado, en cuanto a su orientación, tanto como clásico en cuanto a su estética.»

Para mayor comprensión y disfrute de la obra, debe escuchar la grabación de Antonio Gallego sobre la edición facsímil de *Fantochines* (25 de febrero de 1990), cuyo enlace aparece abajo. Y luego ya se puede oír, en el mismo enlace, la grabación de la obra que se interpretó, casi completa, pero en versión de concierto para canto y piano, ese mismo día en la Fundación March de Madrid:

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A2670#flowplayer>

Según la crítica, la obra destacó entonces por la «perpetua melodía», según los modelos clásicos de arias o recitativos, pero superándolos al disolverlos en un constante desarrollo musical elaborado con la orquesta de cámara, aquí cada instrumento musical ofrece distintos efectos y matices que dan más variedad a la obra. Asimismo, se dijo que la música era ecléctica, o sea, imposible de clasificar, pues combina lo antiguo, lo moderno, lo serio y lo cómico. En fin, una obra distinta a lo que se hacía en su época y por eso mismo, novedosa.

ACTIVIDADES PREVIAS

1. Trabajando el contexto histórico e ideológico y los espacios escénicos:

1.a. Luis Bagaría, ilustrador del libreto de *Fantochines*, fue un artista muy vinculado a la prensa de su tiempo. Por grupos se puede investigar cuáles eran los principales periódicos en los años 20 del siglo pasado; cuáles eran sus ideologías, destacados articulistas y qué pasó con dichos medios al empezar la Guerra Civil.

NOTA AL PROFESOR: a través de la lectura de artículos se busca que el alumno se haga una idea del contexto histórico e ideológico, vea y entienda «las dos Españas».

1.b. El Madrid en tiempos de Conrado del Campo: os proponemos por grupos de 4 o 5 alumnos para trabajar los siguientes temas relacionados con el Madrid de los años 20:

PRINCIPALES HECHOS HISTÓRICOS

La ciudad: edificios clave, mapa de la ciudad, barrios, los teatros de los que se conservan en la actualidad, al menos de entonces, el Teatro Lara, el Teatro de la Zarzuela, y transformado en su uso, el Teatro Eslava, localizarlos y buscar otros que hayan desaparecido y que se dedican también a obras de teatro lírico.

LA SOCIEDAD DEL MOMENTO

La literatura. Principales autores, títulos clave, publicaciones...

Las artes. Principales artistas, exposiciones, obras destacadas...

La música clásica y popular. Compositores, estilos, músicos destacados, salas de concierto, de baile...

NOTA AL PROFESOR: El trabajo de los distintos grupos puede resultar en power-points, prezzis, exposiciones orales... con el objetivo de que los grupos compartan los resultados de sus investigaciones y quede una idea global de cómo era y qué pasaba en la ciudad en tiempos de Conrado del Campo.

1.c. El teatro con marionetas está prácticamente dedicado en exclusiva al mundo infantil. El teatro lírico clásico, apenas ofrece ejemplos, aunque no faltan algunos. Se pueden escuchar algunas de estas obras:

OBRAS ORIGINALES EXTRANJERAS:

Philemon und Baucis (Filemón y Baucis) (1773), ópera de Franz Joseph Haydn

OBRAS ORIGINALES ESPAÑOLAS:

La pájara pinta (1926), proyecto de ópera bufa para marionetas con texto de Rafael Alberti y música de Óscar Esplá, basada en canciones y juegos infantiles. No llegó a completarse, aunque el compositor escribió una suite orquestal en 1955.

La filla del rei Barbut, ópera bufa para solistas, marionetas y orquesta, texto de Manuel Segarra Ribes, inspirado en el cuento *Tomba-tossals*, de José Pascual Tirado, música de Matilde Salvador. Estreno: 31 de marzo de 1943, en el Teatro Principal de Castellón.

El retablo de maese Pedro, ópera para marionetas en un acto, texto a partir de *El Quijote* y música de Manuel de Falla. Estreno: 25 de junio de 1923, en el palacio parisino de la Princesa de Polignac, que había encargado la obra.

El retablo de la libertad de Melisendra, obra para teatro de títeres, basada en la aventura del retablo de maese Pedro, de *El Quijote*, compuesta por Salvador Bacarisse y estrenada en París el 19 de noviembre de 1960.

Eurípides y los títeres de Caronte (2001), ópera para mezzosoprano, barítono y titiritero, escrita por Toni Rumbau, música de Joan Albert Amargós.

Adaptaciones. Los grandes teatros de marionetas suelen representar adaptaciones de obras

populares que, inicialmente, no fueron concebidas para títeres. Entre ellas pueden citarse: *Bastián y Bastiana*, *Così fan tutte* y *La flauta mágica* (Mozart), *Hansel y Gretel* (Humperdinck), *Orfeo y Eurídice* (Gluck).

BALLET Y MÚSICA INSTRUMENTAL:

La boîte à joujoux (La caja de juguetes), ballet de Debussy, con coreografía de Juan Borlin, estrenado en París en 1921. Es un ballet para marionetas en el que un soldadito de cartón se enamora de una muñeca que le engaña con Polichinela.

Coppélia, ballet de Léo Delibes con coreografía de Arthur Saint-Leon, estrenado en la Ópera de París en 1870. Coppélia es una muñeca de tamaño real, tan perfecta que despierta el amor de Franz.

Marche funebre d'une marionette (Marcha fúnebre para una marioneta), música instrumental de Charles Gounod, de 1873, muy popular por haber sido utilizada por Alfred Hitchcock para su serie de programa de televisión.

2. Trabajando el texto, el argumento y los personajes:

2.a. Leer en el texto los siguientes fragmentos y comentarlos contestando a las siguientes preguntas (con toda la clase o por grupos).

Estrofas 3 a 6: Cuando habla al público en el Prólogo: el autor (el Titerero) propone una visión de crisis de la sociedad en sus valores morales; poco después se instala la dictadura de Primo de Rivera y le siguen las crisis de la República y la Guerra Civil:

¿Qué visión tiene el autor sobre la sociedad? ¿Por qué?

¿Cómo ve las relaciones entre las personas?

Defínelos y /o busca frases en el texto que los describan.

Estrofas 7 a 11: ¿Con qué tipo de amor asociarías la historia de Doneta y Lindísimo? ¿Por qué?

LAS CUATRO ESTROFAS FINALES DEL TITERERO, DONETA Y LINDÍSIMO:

¿Cuál es la moraleja de la historia? ¿A qué se refiere el autor con «más gusta la que más sabe»? ¿Qué diferencia establece el autor entre los personajes títeres y los humanos? Existe alguna?

ACTIVIDADES POSTERIORES

3) Trabajando la música

3.a. Escuchar fragmentos de la obra (o una vez asistido a la audición) y discutir por grupos en qué momentos la música contribuye a identificar un personaje o nos da pistas para entender su estado de ánimo o su carácter sin necesidad de palabras. A continuación se aportan algunas ideas o soluciones:

El aire de foxtrot con el que se identifica el personaje de Lindísimo
 Las disonancias en las dos intervenciones de Doneta enfadada
 El xilófono que suena cada vez que aparece Doña Tía
 La escala descendente cuando Doneta se desmaya

3.b. Tres propuestas para el teatro musical en 1923

En 1923 se estrenan en París y en Madrid tres obras importantes para contextualizar esta historia de *Fantochines*, que es en sí una forma mixta de teatro clásico, zarzuela, opereta, obra lírica,... como bien dijo el crítico Adolfo Salazar con motivo del estreno:

«Ya es un giro de aire antiguo, ya unos guiños “modernistas”, ya un eco de “ópera seria”, ya el brillo falaz de la opereta, ya el recitativo, ya la zarzuela, ya el cuplé». (citado en el Prólogo de Antonio Gallego a la edición)

París, 1923: *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla
 Madrid, 1923: *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives
 Madrid 1923: *Fantochines*, de Conrado del Campo

Hacer una audición en clase de fragmentos de estas obras y reflexionar sobre el uso de los lenguajes y los conceptos de casticismo y modernidad y comparar con el estilo de *Fantochines*.

3.c. Conrado del Campo compuso varias óperas y zarzuelas. Busca alguna de las más importantes.

NOTA AL PROFESOR:

Óperas

El final de Don Álvaro. Texto de Carlos Fernández-Shaw, basado en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Estreno: Teatro Real, 4-11-1911

La tragedia del beso. Texto de Carlos Fernández-Shaw, basado en *La Divina Comedia*, de Dante. Estreno: Teatro Real, 18-5-1915

El Avapiés. Texto de Tomás Borrás, colaboración musical con Ángel Barrios. Estreno: Teatro Real, 18-3-1919

Lola la piconera. Texto de José María Pemán. Estreno: Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 14-11-1950

Zarzuelas

El hombre más guapo del mundo. Texto de Tomás Borrás. Colaboración musical de Ángel Barrios. Estreno: Teatro del Centro de Madrid, 7-5-1920

El burlador de Toledo. Texto Tomás Borrás y Emilio Ferraz Revenga. Colaboración musical de Ernesto Pérez Rosillo. Estreno póstumo: Teatro de la Zarzuela, 4-2-1965

FICHA DE LA OBRA

REPARTO

DONETA	Sonia de Munck
LINDÍSIMO	Borja Quiza
EL TITERERO, DOÑA TÍA	Fabio Barrutía

Dirección musical: José Antonio Montaña

Escenografía, iluminación y dirección de escena: Tomás Muñoz

Vestuario: Gabriela Salaverri

Títeres: The Root Puppets

Manipulación de títeres: Esther D'Andrea

Movimiento escénico: Rafael Rivero

Maestro repetidor: Borja Mariño

Ayudante de dirección: Cristina Martín

Ayudante de escenografía: Elena Águila

Técnico de iluminación: Fer Lázaro

Maquillaje: Ana Ramírez

Realización de la escenografía: Scnik Móvil, SA

Sobretítulos: Marcos García Lecuona

Revisión de la partitura: Juan Antonio Rodríguez, Javier P. Batista y José Antonio Montaña

**SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE LA
 COMUNIDAD DE MADRID (ORCAM)**

EN LA ZARZUELA INTERVIENEN TAMBIÉN ACTORES QUE SOLO HACEN PAPELES HABLADOS. SUELEN SER PERSONAJES SECUNDARIOS. EN ESTE GRUPO SE INCLUYEN LOS ACTORES CÓMICOS, QUE ESTÁN PRESENTES EN CASI TODAS LAS ZARZUELAS.

BAILARINES

EN MUCHAS ZARZUELAS ES NECESARIA LA PRESENCIA DE BAILARINES, QUE INTERPRETAN JOTAS, FANDANGOS, SE-



AGRUPAN EN CUATRO SOPRANOS Y MEZZOSOPRANOS (TAMBIÉN EL AMADO APTO) PARA LAS VOCS FEMENINAS Y TENORES Y BAJOS PARA LAS MASCULINAS. EN VARIAS CLASES DE COROS: MASCULINOS, FEMENINOS, MIXTOS (HOMBRES Y MUJERES E INFANTILES).

DIRECTOR MUSICAL

ES EL RESPONSABLE DE TODO LO QUE TIENE QUE VER CON LA PARTE MUSICAL DE LA OBRA LÍRICA. ES QUIEN DIRIGE LA ORQUESTA A LOS CANTANTES Y A LOS SOLISTAS. QUIEN DETERMINA LA VELOCIDAD, LA INTENSIDAD, LA EXPRESIÓN, Y TODOS LOS DETALLES QUE CONSTITUYEN EN UNA INTERPRETACIÓN MUSICAL. TIENE QUE CON-

SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Violín I

Víctor Arriola

Violín II

Emma Aleexeva

Viola

Eva María Martín

Violonchelo

Rafael Domínguez

Contrabajo

Francisco Ballester

Flauta

María Teresa Raga

Xilófono

Alfredo Anaya

Piano

Borja Mariño*

* Contratado para esta producción



FUNDACIÓN
JUAN MARCH



TEATRO DE
LA ZARZUELA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES