

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (2)

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015



FANTOCHINES

CONRADO DEL CAMPO





FANTOCHINES

CONRADO DEL CAMPO
(1878-1955)

y

TOMÁS BORRÁS
(1891-1976)

Madrid, marzo de 2015

FUNDACIÓN JUAN MARCH - TEATRO DE LA ZARZUELA

Fantochines



Tomás Borrás
Conrado del Campo

FANTOCHINES

Ópera de cámara en un acto
con música de Conrado del Campo
y libreto de Tomás Borrás

Coproducción de
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical
José Antonio Montaña

Dirección de escena
Tomás Muñoz

Ópera compuesta para la Compañía Ottein-Crabbé
Madrid, Teatro de la Comedia, 21 de noviembre de 1923

FANTOCHINES



TOMAS BORRAS
CONRADO DEL
CAMPO

ÍNDICE

Presentación
8

Ficha artística
10

Argumento
12

Libreto
14

Un apunte sobre Fantochines y su contexto creativo
34

Amor a la luz de una luna veneciana
40

La recepción de Fantochines
44

Fuentes y criterios de edición
56

Biografías
60

Índice de ilustraciones
67

Presentación

La Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela inician con esta coproducción de *Fantochines* un proyecto de colaboración en el que se conjugan armoniosamente los objetivos de ambas instituciones.

Este es el segundo título de la serie Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March. Este formato, inaugurado en 2014 con la producción de *Cendrillon* de Pauline Viardot, quiere 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 una sala de cámara. Al mismo tiempo, contribuye a difundir el teatro español en sintonía con la misión de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos creada por la propia Fundación en 1977. Por su parte, el Teatro de la Zarzuela tiene un compromiso histórico y consustancial a su propia existencia con la recuperación del teatro lírico en español, en el que público joven conforma un objetivo prioritario. Esta producción se integra así en el programa pedagógico del Teatro de la Zarzuela, con varias funciones exclusivamente destinadas para los adolescentes.

Fantochines, estrenada en 1923, causó un enorme impacto en su época, con numerosas representaciones en distintas ciudades europeas, conociendo incluso versiones en francés y en inglés. La desaparición de la partitura general después de la Segunda Guerra Mundial impidió su difusión posterior. Sin embargo, los manuscritos autógrafos conservados en el legado de Conrado del Campo han permitido acometer una edición crítica, inexistente hasta la fecha. El empleo de títeres, la experimentación estilística y el halo neoclásico confieren a esta ópera de cámara un particular interés.

Esta representación de *Fantochines* se acompaña de un ciclo de conciertos que la Fundación dedica estas semanas a Conrado del Campo, figura clave de la composición española de la primera mitad del siglo XX. Tres recitales dedicados al trío, al cuarteto y a la canción, que presentan una selección de su obra camerística, incluyendo varios estrenos y primeras interpretaciones en tiempos modernos.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

TEATRO DE LA ZARZUELA

Conrado del Campo
FANTOCHINES

Ópera de cámara en un acto
Música de Conrado del Campo y libreto de Tomás Borrás

Dirección musical

José Antonio Montaña

Dirección de escena

Tomás Muñoz

Escenografía e iluminación

Vestuario

Maestro repetidor

Títeres

Manipuladora de títeres

Movimiento

Ayudante de dirección

Ayudantes de escenografía

Técnico de iluminación

Peluquería

Maquillaje

Realización de escenografía

Sobretítulos

Copistería y revisión

de la partitura

Edición musical y del libreto

Tomás Muñoz

Gabriela Salaverri

Borja Mariño

The root puppets

Esther d'Andrea

Rafael Rivero

Cristina Martín

Elena Águila

Fer Lázaro

Esther Cárdena

Ana Ramírez

Scnik Móvil, S. A.

Marcos García Lecuona

Juan Antonio Rodríguez,

Javier P. Batista

y José Antonio Montaña

Fundación Juan March

Reparto

Doneta, soprano	Sonia de Munck
Lindísimo, barítono	Borja Quiza
El Titerero / Doña Tía, barítono	Fabio Barrutia
Un hostelero, un tutor, criados y otros muñecos	

Orquesta de cámara

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

Duración

60 minutos

Representaciones

11 de marzo, 19:30 h
13, 14 y 15 de marzo, 19 h
10, 12 y 16 de marzo, 11 h (funciones didácticas)

La función del día 11 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE
y será grabada por TVE

Estreno

Madrid, Teatro de la Comedia, 21 de noviembre de 1923

Doneta	Ángeles Ottein
Lindísimo	Armando Crabbé
El Titerero/Doña Tía	Carlos del Pozo
Director de orquesta	Pedro Blanch
Decorado y figurines	Manuel Fontanals

Argumento

ACTO ÚNICO

[PRÓLOGO]

La acción se inicia con la llamada del Titerero invitando al público a ver la farsa que va a representarse en su teatro de guiñol.

CUADRO I

En una elegante habitación, Doneta se lamenta por su inminente casamiento 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, que aparece en escena después de que Doneta se retire, presume de su atractivo físico con actitud engreída. En su intervención, revela que tampoco quiere casarse y que ha urdido una estrategia para liberarse del compromiso. Tras los preámbulos se hace patente el narcisismo de Lindísimo y la astucia de Doneta, que finge 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 a él heredero universal a condición de que no se case con Doneta. Esta revelación causa desconcierto en Doneta y Doña Tía.

[INTERMEDIO]

A modo de intermedio, la acción continúa con una nueva aparición del 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. Se escucha una serenata amorosa. El Titerero se retira. Lindísimo se dirige a una cita a ciegas: ha hecho distribuir entre las máscaras del Carnaval una invitación con la intención de seducir a alguna bella y acaudalada mujer. Doneta y Doña Tía, enmascaradas, cruzan la escena persiguiéndolo sin que el galán se dé cuenta.

A la orden de Lindísimo, se encienden las luces de un esplendido salón con una mesa lujosamente dispuesta para cenar. Lindísimo recibe un billete: una dama ha aceptado su invitación. 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 un juego de tensión y misterio entre los dos. Juntos cantan una canción que Lindísimo compara con la que había escuchado a una ridícula y necia mujer (Doneta), a la que tuvo que engañar para no tener que casarse con ella. En ese momento, el control de la situación pasa a manos de la dama, que se muestra falsamente celosa. Lindísimo, queriendo robarle un beso, se abalanza sobre ella. 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. La única solución para salvarlo sería casarse con Lindísimo, quien finalmente acepta su mano. Doneta se quita entonces el antifaz, Lindísimo la reconoce al momento y se pregunta por qué antes la misma mujer no le producía tal sentimiento de deseo.

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

Libreto

FANTOCHINES

OPERA DE CÁMARA EN UN ACTO

Música de Conrado del Campo y libreto de Tomás Borrás

PERSONAJES

Doneta, *soprano*

Lindísimo, *barítono*

El Titerero, *barítono*

Doña Tía, *barítono*

Un hostelero, un tutor, criados y otros muñecos

CUADRO PRIMERO

*La acción en la patria y en los años de
Casanova, el caballero libertino.*

*Todo el escenario está rodeado, formando
ancho semicírculo, por una tela de color
neutro. En el centro y atrás, dejando un
espacio bastante, un retablo de guiñol,
estilizado de manera sutil. Tiene caído su
teloncillo. Entre cada lado del guiñol y los
de la embocadura, biombos que cierran
perfectamente el lugar donde actuarán los
personajes de carne y hueso. Los pasos de
entrada y salida están disimulados entre el
ziszagueo de los biombos. Junto a la parte
inferior del guiñol, un diván bajo el oleaje
de rica tela. Al terminar la obertura sale
el Titerero agitando una campanilla. Viste
calzón, medias, zapato tosco, camisa de
cuello vuelto, casaca corta. Despeluchado,
destocado, rostro alegre y zumbón, aire
desenvuelto. El pelo le¹ lleva recogido en
coleta. Se conduce como un socarrón
pícaro y dice:*



Sobre las fuentes y los criterios de edición,
véanse pp. 56-59.

¹ Sic, en Fuentes A y B. «Lo» en Fuente C.

EL TITERERO

*¡Aquí, público escogido!
La señora empingorotada,
el caballero presumido
y la damisela encelada,*

*y la ignorante de amor,
y la que sabe demasiado,
y el que de amor llora el dolor,
y el viejo verde atildado,*

*y también la ingenua, que mira
con disimulo ruboroso
al amante, y después suspira,
fingiendo ardores, al esposo.*

*¡Vengan todos! La farsa es curiosa
y el enredo comprensible;
la música deliciosa
y la moral muy admisible.*

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

*Y dejando las hipocresías,
lo que van a hacer fantoches²
se hace en todas partes, todos los días
y todas las noches.*

*No creáis en el amor lunático,
en el amor todo poesía
que se hace insostenible y antipático
aburriendo con su melancolía.*

*El amor no es solo ensueño,
ni lágrimas, ni lirismo;
ni aconsonantar «dueño» con «beleño»,
mermelada y romanticismo.*

*Es egoísta e interesado,
o glotón de sensualidad,*

² «fantochines» en Fuente C.

*lince, pícaro, avisado:
tal es el amor en la verdad.*

*En el fondo va a su negocio
disfrazado de novelero;
busca la dote para el ocio
y no tiene nada de aventurero.*

*Ese amor enmascarado
que vive en completa farsa,
es el que os tenemos preparado
servidor y su comparsa.*

*Mas no padecerán las conveniencias,
y, cuando lleguemos al final,
se guardarán las apariencias
con un casamiento moral³.*

*¡Aquí, pues! Quede recogida
en silencio la gente toda,
que va a comenzar enseguida
la comedia escabrosa y atrevida
que acaba en boda.*

*Con las últimas palabras tira del cordelillo
del telón del guiñol y aparece la decoración
de este, que es una elegante habitación,
en la cual, y en primer término, se verá un
clavecín corpóreo. Inmediatamente, y en la
escena para los cantantes, o sea delante del
guiñol, sale Doneta con un papel de música
en la mano, el Titerero ha desaparecido
para mover los fantoches, que juega y hace
hablar a lo largo de la comedia, imitando
las diferentes voces que tendrían, según su
sexo y edad, de ser personas.*

DONETA

(*Contrariada*)

¡Oh! ¡Qué canción,
qué canción tan aburrida!

Y pensar
que he de aprenderla enseguida.
Maldita boda
con un galán desconocido,
que de seguro
será también muy aburrido.

*Gorjea unas cadencias de la canción, de
mala gana, ridiculizando la música.*

¡Ah, ah, ah, ah, ah!
¡Qué rabia! ¡Qué rabia!
Qué cruel es la sorpresa
que el Destino me guardaba.

*Ha salido un muñeco en el escenario del
guiñol. Es Doña Tía. Doneta, con sus años
primaverales, sabe demasiado qué lunar es
el que los amorosos besan con más fuego.
Y Doña Tía, con sus arrugas de pasa,
sabe demasiado qué espejuelos hay que
ponerles a los amorosos para que se fijen
en los lunares.*

DOÑA TÍA

¡Doneta!

DONETA

¡Tía mía!

DOÑA TÍA

¿Por qué de mal humor?

DONETA

Querida Tía,
me ha dado esta rabieta
al ver que es hoy el día
en que a casa vendrá ese pretendiente
molesto, avinagrado,
con el que he de casar forzosamente.

DOÑA TÍA

¿Y cómo sabes que es impertinente?

³ «normal» en Fuente C.

DONETA

Por cobrar un legado
tenerse que casar, ¡qué desventura!,
y dejar de ser libre, ¡qué agonía,
señora Doña Tía!

Recordando sus días de placer, que van a irse, suspira por ellos y por su libertad.

¡La vida de aventura!
Las mieles del amor libar apenas
y no sentir la hartura,
los celos, el hastío ni las penas;
poder cambiar de amante,
gustar y dar sus besos al olvido,
y ser, en un instante,
perfume suave que nació y se ha ido.
Buscar en las miradas
caricias de deseo estremecidas,
y huir, si son airadas
o encubren lazos que encadenan vidas.
El alma en alegría
y dueña de vivir a su albedrío.
No diga nadie: «¡Mía!»
Y no decir jamás a nadie: «¡Mío!»
Amor: es tu dulzura
más dulce aún cuanto más libre eres,
y la desenvoltura
la mayor hermosura
para quien va buscando los placeres.

*Así es Doneta, la deliciosa. A Doña Tía,
deliciosa teoría la suya le parece.*

DOÑA TÍA

Esa es mi escuela.

DONETA

En ella me he educado.

DOÑA TÍA

Pero hay que abandonarla
o pierdes el dinero del legado.

DONETA

Ya sé. El Doctor Cerote, sapientísimo,
tío mío, dejó en su testamento
que no cobrase más que desposada
con su sobrino, que será un jumento.

DOÑA TÍA

Con él has de casar forzosamente.

DONETA

Mas si se entera de mis devaneos...

DOÑA TÍA

Más títulos tendrás, por celebrada.

DONETA

Para un hombre son títulos muy feos.

*Se oye una voz de hombre –Lindísimo–
que dice dentro:*

LINDÍSIMO

¡Ah de casa!

DOÑA TÍA

Aquí llega.

Va a abrirle, apresurada.

DONETA

Estoy perdida.

Me volveré una tímida señora.

He de casarme por tener dineros.

¡Adiós vida feliz y encantadora!

*Se va con un mohín de disgusto, digno de
un mimo. El biombo oculta su mal humor.*

*Por el escenario del guiñol aparece Doña
Tía, y desde la embocadura dice:*

DOÑA TÍA

Adelante el galán esperado,
adelante el pimpollo enamorado.

*Y por el lado opuesto al de salida de
Doneta se deja ver Lindísimo, de punta en
blanco, abrazado a un gran ramo de flores.
Mira a todas partes lánguidamente.*

DOÑA TÍA

Espere, por favor, en la salita
que al momento saldrá la señorita.
¡Ja, ja! Y el tonto viene hecho un figurín.
¡Qué fácil va a ser lograr nuestro fin!

*Se va Doña Tía a avisar a Doneta. Se ríen
de su cara de cartón y sus tripas de aire.
Lindísimo queda solo, resplandeciente, sin
rival, como la obra maestra del peluquero
y el modisto. Su casaca, bordada, es un
jardín de seda; la chupa oprime el elegante
talle; el calzón no hace una arruga; las
medias, color perla, llevan su gargantilla
de ligas; el zapato tiene el tacón rojo,
a lo francés. En cuanto a los encajes
de la camisa serían nieve si la nieve
se escarolase. ¡Oh, el rostro de arrebol
bajo los rizos de la peluca empolvada!
Lindísimo es irresistible, hasta tal punto
que él mismo se adora.*

LINDÍSIMO

¡Lindísimo!
Yo soy ese portento de belleza,
de perfección dechado,
obra maestra de Naturaleza.
Ni una falta un artista encontraría
en mi rostro, en mi talle.
Apolo, si me viera, escaparía.
Mis ojitos son dulces, mi boquita
redonda y encarnada,
y un sueño de placer mi naricita.
En cuanto a la estatura
es la precisa, y es proporcionada
y esbelta mi figura.
¡Qué aire tan elegante!
¡Qué pie, qué maravilla!
¡Ay! ¡Qué mirada tan interesante!

Yo soy un angelito sonrosado,
Adonis, junto a mí, diera pavura,
y Narciso sería apedreado.
¡Lindísimo!
Tal es el nombre justo que me han dado.

*Sin duda –y es difícil– se hubiera besado a
sí mismo. Pero Doña Tía, que viene por el
saloncito del guiñol, le habla.*

DOÑA TÍA

¡Señor Lindísimo...!

LINDÍSIMO

Tal dicen que parezco.

DOÑA TÍA

De verdad sois galán;
mi parabién, Lindísimo, os ofrezco.
También la dama es bella...

LINDÍSIMO

Pero comprenderéis que yo oscurezco
con mi esplendor el de cualquier
doncella.

DOÑA TÍA

Para sí

Es un fatuo engreído:
en dándole cosmético y pomada
y colorete y agua perfumada
no hará tan mal marido.

LINDÍSIMO

Medita haciendo un pucherito.

Por la pobre muchacha lo lamento,
aunque⁴ yo no me caso ni a tirones
y voy a pretextar falsas razones
que desharán el casamiento.

*Doña Tía se marcha y por su lado
del biombo aparece Doneta. Se ha
embellecido. No solo alguna joya, sino*

⁴ «Porque» en Fuentes A y B.

*rubor –¿rubor?– en sus mejillas; nácar
–¿nácar?– en sus manos, y sombras de
sus pestañas que agrandan los ojos. Buen
tocado y buen perfumista el que la surte.
Entre las dos ceremonias y reverencias,
falsas modestias, sonrisas cortadas,
mirar de reojo, casi un minué. Pero él es
insoportable y ella se burla finamente.*

DONETA

¡Señor mío...!

LINDÍSIMO

¡Señora mía...!

DONETA

El rubor no me deja hablar.

LINDÍSIMO

Os habéis turbado, de seguro,
mi precioso rostro al contemplar.

DONETA

Bienvenido sed, caballero,
y excusad mi timidez.

LINDÍSIMO

Les sucede a todas las damas
al verme por primera vez.

DONETA

Un refresco, vino si quiere...

LINDÍSIMO

Solo néctar puedo tomar.

DONETA

El Olimpo⁵ está cerrado,
si no, le⁶ mandarí a buscar.

Para sí

¡Qué ridículo vanidoso!

5 «Olimpo está cerrado» en Fuentes A y B.

6 Sic en Fuentes A, B y C.

LINDÍSIMO

Para sí

Me adora y no la puedo amar.

DONETA

Esas flores...

LINDÍSIMO

Le da el ramo

Me olvidaba.

Os expresan mis respetos.

DONETA

Yo... yo creí que expresarían
sentimientos... más concretos.⁷

LINDÍSIMO

Ya hablaremos de esa boda...

DONETA

El destino nos unió...

LINDÍSIMO

El destino, y el dinero,⁸
que también se entrometió.

DONETA

Pues tratando de agradaros
cantaré, si me escucháis.
Tía mía, acompañadme.

*Doña Tía, que andaba escuchando, viene,
pin, pin, y se coloca al clave.*

LINDÍSIMO

Cantad, puesto que gustáis.

Para sí

¡Qué ñoñez, qué sosería!

7 «Yo creí que expresarían / Sentimientos más...
concretos» en Fuentes A, B, y C.

8 «El destino... y el dinero» en Fuentes A, B y C.

DONETA

Se dice, algo quemada.

¿Casáis, Doneta, o no casáis?

Doneta se esfuerza en imitar a las damitas que en los salones nobiliarios jilguerean romanzas llenas de picados con letras sentimentales. Lindísimo la desdenea por poca cosa. Así lo dice su gesto.

Algún día
fui feliz porque creía.
El vivir comenzaba
y el mundo entero era
primaveral para mi primavera.

Cuando el dolor llegaba
mi corazón oía:
«¡Algún día...!».
Y esperaba y soñaba.
No hubo día
tan feliz como creía.
Aquel oro primero,
el vivir acabado
es sol de ocaso, frío y desmayado.
Y aún engañarme quiero
Con lo que mi alma henchía:
«¡Algún día...!».
Y soñándole espero.
¡Dulce engaño postrero,
enmascarar de poesía
el desengaño verdadero:
«¡Algún día...!».

*Doña Tía, siempre en su papel, se finge entusiasmada, queriendo comunicar a Lindísimo su entusiasmo. Pero él está frío.
¡A él con romanzas!*

DOÑA TÍA

¡Es una artista consumada!
¡Qué voz, qué maravilla!

LINDÍSIMO

Mis plácemes.

DONETA

Para sí

¡Qué seco! (A ellos). Muchas gracias a vos, señor, y a ti, querida Tía.

LINDÍSIMO

Y ahora tratemos de lo interesante.

DOÑA TÍA

¡La boda! (Para sí). Está el millón en nuestras manos.

DONETA

Con voz enfática e intención ingenua

Supongo que sabréis que Don Cerote herederos nos deja si casamos.

DOÑA TÍA

Por tanto, apresuraos y seréis ricos.

LINDÍSIMO

Hay un grave y terrible impedimento.

DONETA

¿Grave?

DOÑA TÍA

¿Terrible?

Terror en las damas

LINDÍSIMO

Inaccesible.

DONETA

A Doña Tía

A que todo se rompe...

DOÑA TÍA

Para sí

...y no hay moneda.

LINDÍSIMO

Ya sabréis que Cerote Sapientísimo casado estaba con Martón la obesa, que le sobrevivió... pero ha estallado.

Ellas se creen obligadas a un espeluzno.

DOÑA TÍA

¡Horror!

DONETA

¿Cuándo?

LINDÍSIMO

Anteayer.

DONETA

¡Oh, qué dolor! De pena me desmayo.

Va a desmayarse, pero la detiene Lindísimo, que sonrío suavemente.

LINDÍSIMO

No os desmayéis, que aún falta otra desgracia.

DONETA

Acabad.

LINDÍSIMO

Ha dejado un testamento...

DOÑA TÍA

¿Otro?

LINDÍSIMO

Con dos millones.

DONETA Y DOÑA TÍA

¡Fue una santa!

DONETA

Entonces ya son tres los que heredamos.

LINDÍSIMO

No, porque son dos los que yo heredo, y vos nada heredáis.

DONETA

Mas al casarnos...

LINDÍSIMO

Aquí está el testamento. *Con permiso:*

Saca un larguísimo rollo que le llega hasta los pies y lee enfáticamente.

«Dejo de dos millones heredero a mi guapo sobrino Don Lindísimo con tal que no se case con Doneta, y si se casa perderá la suma.»

DOÑA TÍA

¡Se acabó!

LINDÍSIMO

¡Se acabó!

DONETA

¡Maldita vieja!

LINDÍSIMO

Por tanto no penséis en el negocio. Si me caso, un millón con vos a medias; si os dejo, dos millones a mí solo. Sí, la elección no es dudosa.⁹

DONETA

¡Qué galante!

⁹ «... si os dejo, dos millones a mí solo.

La elección no es dudosa.», en Fuentes A, B y C.

LINDÍSIMO

Excusad; vos lo haríais en mi caso.

DOÑA TÍA

¡Otra vez pobres!

DONETA

Bien. (*Para sí*). He de engañarte.

LINDÍSIMO

Así, pues, dama mía...

DONETA

Adiós.

DOÑA TÍA

Adiós.

LINDÍSIMO

Adiós.

Contradanza de reverencias

LINDÍSIMO

Al salir

Se lo ha creído.

DOÑA TÍA

Muertas somos.

DONETA

Ni dos millones, ni medio millón.

Doña Tía se va, levantando las manos al cielo en señal de desgracia, mientras cae el teloncito del guiñol. Doneta sale rabiosa.¹⁰

**CUADRO SEGUNDO**

Al instante aparece, en el espacio de los cantantes, el Titerero, que ha dejado sus fantoches al terminar esta primera parte de la farsa y se dirige otra vez al público.

EL TITERERO

*¡Ya está el lazo desunido,
pero el enredo urdido
y el ovillo enmarañado!
Lindísimo libró de ser marido
y ella sin el dinero se ha quedado.*

*Para el galán resulta poca cosa
la simple pavisosa
que al clave canta romanzas,
porque en su humilde pueblo soñó con
[aventuras
donde, entre caricias y ternuras,
altas damas le colmaban de alabanzas.*

*Para su necia vanidad de muñequito
solo una emperatriz se le antoja
[importante.*

*Es un hombre que presume de bonito
y con eso he dicho bastante.*

*Ella es... ¿cómo definir? Pues resulta
[Doneta
lo que Lindísimo, pero en mujer:
una fémica aturdida e inquieta,
aunque con más talento,
porque la mujer siempre suele saber
lo que le conviene, y cómo ha de proceder
aun en medio de su aturdimiento.*

*De modo que Lindísimo espera
al llegar a Venecia, suspirada, encantada,
lugar de amor y de locura,
que por la vez primera*

¹⁰ En la partitura y libretos originales esta indicación aparece al comienzo del Cuadro II.

*caiga una sublime criatura
en sus brazos enamorada.*

*Doña Tía es astuta, como vieja.
Doneta es el diablo mismísimo.
La vieja le aconseja.
¡Qué mal lo va a pasar Lindísimo!*

*Aparece Doña Tía delante del teloncito
haciendo visajes y el Titerero se dirige a
ella.*

*¿Verdad que preparáis al presumido,
la hipócrita y la arpía,
una trampa, donde caído
no saldrá de ella más que a ser marido,
insigne Doña Tía?*

*El muñeco hace gestos de que sí y
desaparece.*

*Y es que cuando se buscan los placeres
y aún no se está pervertido,
si se tropieza con dos mujeres,
la joven y la vieja, combinadas,
queda uno cogido,
como este, en sus garras disimuladas.*

*Tira del cordón del teloncito del guiñol y
aparece un lugar de Venecia muy conocido
y característico: el puente de los Suspiros.
De noche y una noche azulada, sin luna.*

*Aquí viene a correr la tuna
como un estudiante español.
Yo fingiré que salió la luna
encendiéndola en mi farol.*

*Enciende una luz en el guiñol, detrás de
la decoración, y el redondel de la luna se
ilumina, dando al decorado poético color.*

*¡Venecia de los canales!
¡Citas galantes, carnavales,*

*risas, secretos, serenata!
El corazón rejuvenece,
y al que es joven le parece
revivir paganías inmortales
bajo la luz de plata.*

*Un muñeco, vestido como Lindísimo,
pero ahora embozado en una capa,
aparece en el guiñol, como cruzando,
despaciosamente la vía. Dulce música de
serenata.*

*Y esta alcahuetería
de la ingenuidad y la poesía
es la que Doneta utiliza
ayudada por Doña Tía
para atrapar al que se les desliza.*

*Se ha ido retirando poco a poco con los
últimos versos hacia el guiñol, tras del
cual desaparece al terminar, sin perder su
sonrisa burlona. El muñeco que representa
a Lindísimo se queda un momento parado
y se marcha, como respirando el placer
de la noche, a los primeros versos de
una serenata que canta una voz interior,
como en la lejanía de la encrucijada de
diminutas calles. A poco de salir aparece el
muñeco de una mujer, enmascarada según
el clásico modelo de la máscara veneciana,
y una dueña, también enmascarada, que la
sigue. Llevan algún detalle en los muñecos
que expresa que son Doneta y Doña Tía,
las cuales, como acechando, van detrás de
Lindísimo, hasta que desaparecen, siempre
en pos, como persiguiéndole. La voz que
canta la serenata se deja oír, prolongando
el canto hasta instantes después de haber
caído el teloncito del guiñol.*

LA VOZ

*Si vas en busca de amor
espera noche lunada,
que Amor despierta entre sombras;*

y se duerme con el alba.
Si vas en busca de amor,
como él tu rostro enmascara;
tus ojos verá lucir
como dos estrellas claras,
y al pájaro de antifaz
fascinarán tus miradas
y gorjeará en tu oído
a la luna veneciana.

Poca luz en escena. Inmediatamente aparece Lindísimo, el personaje humano, en el espacio de primer término. A sus primeras palabras se descubre el teloncito del guiñol, apareciendo en aquella minúscula escena un espléndido salón, con una mesa puesta lujosamente para cenar. Está desierto y a oscuras, y por el balcón entra la luz de la luna. Cuando lo indica el parlamento de Lindísimo van apareciendo los criados con luces, y entonces todo queda entonado en su luz, que será azulada en ese primer término; dorada, con las bujías, en el guiñol, y más intensamente azul en la calle del decorado del teatrillo. Ambiente de misterio y de intimidad.

LINDÍSIMO

¡Luces aquí! Hostelero,
camareros, criados...
¡Aquí luces! Lindísimo está a oscuras.
¡Hola, bellacos!

Acuden en el escenarito los sirvientes y van colocando luces en los muebles de la habitación. Escuchan las órdenes del personaje e intervienen en la acción de modo acorde con las palabras de Lindísimo.

Preparad cena espléndida.
Vinos, el Chipre, y de Asti el espumoso.¹¹

¹¹ «Vinos, el Chipre, y Asti el espumoso», en Fuentes A, B y C.

Doy por su oro líquido
monedas de oro.
¡Dos cubiertos! Que espero
damisela elevada.
Y no me preguntéis quién ser pudiera,
cómo se llama.

*Se han ido todos los criados-muñecos,
dejando la mesa dispuesta.*

¡Nada sé! ¡Ja, ja, ja! Tiene gracia que lo
[ignore.¹²

Será joven y hermosa;
su boca manchará de vino y besos
sobre mi boca.
Porque mandé entregar a las máscaras
en estos bulliciosos carnavales
una ingeniosa invitación, alegre
cita galante.

Saca un billete del bolsillo y lee:

«Cierta caballero
forastero,
dechado de belleza, nacido para amar,
por galantería
invitaría
a cualquier dama hermosa de Venecia a
[cenar.

*No le importa quién sea,
salvo que sea fea,
ni la dama por eso su fama compromete.
Puede acudir velada,
de antifaz resguardada.
Esperan donde dice este billete.»*

¡Qué idea tan feliz!
¡Cómo se ve que soy un picaruelo! ¡Ja, ja,
[ja!¹³

Y mientras me hacen célebre en Venecia,
yo me divierto.

¹² «¡Nada sé! Tiene gracia que lo ignore», en Fuentes A, B y C.

¹³ «¡Cómo se ve que soy un picaruelo!», en Fuentes A, B y C.

Aparece, entre las hojas de un biombo del decorado anterior, el de los actores, un brazo desnudo de mano enguantada que sostiene una carta, invitando con su ademán a coger la misiva.

¡Un brazo desnudo y moreno!
¡Una mano enguantada y chiquita!
¡Y una carta que me reclama
en la mano linda!

Coge la carta y al instante desaparece el brazo.

Comienza la aventura de la máscara.
¡Qué alegría, qué suerte!
Veamos, si es Amor quien me responde,
qué dice este billete.

Lee, alborozado

«Cierta señora encantadora leyó un billete, donde la¹⁴ ofrecía un caballero forastero invitarla con toda cortesía. La dama se interesa por tan dulce promesa, y acudirá, esperando solamente respeto a su recato, y el caballero grato premiado quedará cumplidamente».

¡Oh, oh, oh, oh!,
no me dejan hablar
el júbilo y el pasmo.
¡Una gran dama para mí! ¿Qué haría
en este caso?
¡Joyas traer¹⁵, y músicas, y flores!
Es ya tarde.
¿Pero qué más regalo que ponerme

14 Sic, en Fuentes A, B y C.

15 Sic (por «traed»), en Fuentes A, B y C.

cuando llegue, delante?

Y el fatuo se esponja como un pavo. En la calle —decoración del guiñol— suena la voz de Doneta.

DONETA

Señor hostelero,
¿hay aquí un caballero
galán?

LA VOZ DEL HOSTELERO

Señoría,
esperándola está.

LINDÍSIMO

¡Oh, alegría!
¡Me ha salido redondo mi plan!

Un criado abre la puerta de la calle y se ven los muñecos-criados de la dama alumbrando con antorchas. Una silla de manos. Gran aparato de lujo y de número. Los criados entran en la salita e inclinándose ante Lindísimo le hacen una profunda reverencia, a la que él corresponde mientras mira ansioso y encantado por dónde viene la señora. Cuando se han ido todos los criados de la dama, cerrando la puerta, aparece por detrás de Lindísimo —término de los actores— una máscara. Es una mujer que se envuelve en una capa y se toca con el clásico tricornio. Antifaz. Las manos desnudas. Se dirige a Lindísimo y le tapa los ojos con las manos. Lindísimo se ha quedado bobo al ver, en la muñequería, el boato de la misteriosa dama. Y se ha arreglado meticulosamente, como una damisela a la que van a pasar revista todos los alféreces de un regimiento en estado de merecer.

DONETA

Como pintan a Eros vendado,
si amáis, quiero que no veáis.

LINDÍSIMO

Eros tendría los ojos feos,
y como los míos, pocos hay.

DONETA

Volveos... En verdad son primorosos.
En cuanto a vos: la fama no ha mentido.

LINDÍSIMO

Señora, ¿me encontráis de vuestro gusto?

DONETA

Lindísimo os llamáis, y sois muy lindo.

LINDÍSIMO

¿Quién sois?

DONETA

El nombre no se dice.

LINDÍSIMO

¿Cómo llamaros?

DONETA

Llamadme «dueña mía»
si sois galante.

LINDÍSIMO

Valdréis mucho entonces¹⁶
si de precio por vos ponéis mi vida.

DONETA

Contentaos con saber, amigo mío,
que soy mujer de cifra y de corona,
bautizada de obispo, con escudo,
con dinero, con título y con honra.

LINDÍSIMO

No podría de mí decir ser noble;
mas mi madrina, la Naturaleza,
me ha hecho tan bello, que por mi
hermosura

¹⁶«Valdréis mucho sin duda», en Fuente C

bien podríais pagar tan alto precio.¹⁷

DONETA

¿De verdad cambiaríais vuestro estado
cediendo, por ser duque, en ser mi
esposo?

LINDÍSIMO

¿Cuántos cequíes?

DONETA

Producís tal fuego
que con medio millón y más os doto.

*Él, engreído, irradia vanidad satisfecha.
Ella, melosa, despójase de la capa y del
sombrero de tres picos, cuyo velo levanta,
al quitársele¹⁸, como se levanta la nube
dejando aparecer la aurora. Mas el antifaz,
ese sigue, como un aborrecible parche,
sobre la cara. Por el biombo, encima, en el
lugar donde aparecieran el brazo y la carta
anteriormente, sale Doña Tía, que lleva en
las manos una puertecita y aplica el ojo a
la cerradura después de decir:*

DOÑA TÍA

Hay que estar al corriente
del momento conveniente
para darle el golpe mortal
a esta estúpida criatura.

Aplicando el ojo a la cerradura

Por tanto, miraré hasta el final
por el ojo de la cerradura.

*Mira un instante y desaparece. Doneta
se sienta en la otomana. Lindísimo se ha
quedado regocijadamente preocupado con*

¹⁷ «... bien podríais pagar tan altas prendas», en
Fuentes A, B y C.

¹⁸ Sic, en Fuentes A, B y C.

*la idea de casarse con la dama y con el
medio millón.*

LINDÍSIMO

¿Decíais, dama enmascarada?

DONETA

Que os sentéis a mi lado.

LINDÍSIMO

Muy gustoso,
y hasta permito que cambiéis conmigo
conceptos cariñosos.

DONETA

¿Mi misterio no os gusta?

LINDÍSIMO

Estoy seguro
de que sois muy hermosa.

DONETA

Quizá.

LINDÍSIMO

Cierto;
y joven.

DONETA

Sí.

LINDÍSIMO

Inocente.

DONETA

Está a la vista.

LINDÍSIMO

Y añadid los encantos del misterio.

La dama le gusta y le inspira.

Antifaz que te enmascara...

Velando¹⁹ el rostro, procura
su belleza concentrar en la mirada,
y la divina veladura
del encaje suaviza la dulzura
de la garganta sonrosada.
Damisela enmascarada,
¿qué luz ardiente fulgura
en tu angélico mirar?
Porque parece copiar
la celestial hermosura
de una estrella en dos tallada
temblando en la azul altura.

DONETA

Gracias a Dios que me mostráis, galante,
cuánta es vuestra imaginación.

LINDÍSIMO

No vale nada el madrigal.

DONETA

Es digno
de un poeta culterano y español.
Mas yo canto canciones
de picaresco estilo.
Yo diré las estrofas
y vos el estribillo.

*Cantan animadamente. Él se olvida de su
belleza y comienza a encontrar deliciosa la
de la dama.*

Tres rosas tenía
en su rosal Rosalía:
una roja, otra blanca,
otra rosa de té;
una roja como sus labios,
otra blanca como su pecho
y otra breve como su pie.

Rosalía,
de tu rosal ten cuidado
porque pasa una vereda

19 «Velado el rostro, procura», en Fuentes A, B y C.

por tu cercado.
Con pura alegría
ella reía, reía,
el rosal descuidaba
y un galán que pasó,
vio sus rosas primorosas,
y entre risas y juramentos,
la rosa de té se llevó.

LOS DOS

Rosalía,
de tu rosal ten cuidado
porque pasa una vereda
por tu cercado.

DONETA

Galán que llegaba,
a Rosalía engañaba
y amoroso mentía.
«Toma mi corazón,
si me das –cierto mozo dijo–
esa rosa que roja luce
en tus labios flor de canción».

Rosalía,
de tu rosal ten cuidado
porque pasa una vereda
por tu cercado.

Ya sin alegría
no ríe, no, Rosalía.
Solo tiene una rosa
su marchito rosal.
Es la blanca de su pecho,
y en su pecho clavó la espina
Amor, que se fue, desleal.
Y ahora le cantan a Rosalía
que descuidó el rosal que tenía:

LOS DOS

Rosalía,
ya tu rosal has perdido;

pues como al camino daba,
todo el que junto pasaba,
viéndote alegre, reía
y las rosas se llevaba.

*Las manos de él –no se sabe cómo– han
quedado entre las manos de la maliciosa,
o quizá es él quien tiene prisioneras las de
ella.*

LINDÍSIMO

Esa sí es canción y no
la que cierta muchachuela
me ha cantado.

DONETA

¿Se llamaba?

LINDÍSIMO

No recuerdo... ¡Ah, sí, Doneta!

Pellizcándole

DONETA

¿Con Doneta me encláis?

LINDÍSIMO

¡Pero si la desprecié!

DONETA

Ahora la habéis recordado.

LINDÍSIMO

¡Qué ridícula mujer!

DONETA

¿Ridícula?

Pellizcándole

LINDÍSIMO

Insoportable.

DONETA*Pellizcándole*

¿Insoportable?

LINDÍSIMO

Señora

tan necia nunca la vi.

¡Y quería ser mi esposa!

Mas yo fingí un testamento;

la engañé, deshice el lío,

me libré de ella, y por eso

puedo ser vuestro marido.

DONETA

Tengo celos de Doneta.

*Pellizcándole.***LINDÍSIMO**

Y yo tengo los brazos desollados.

DONETA

De modo que el testamento...

*Hace presa en un brazo, sin soltar.***LINDÍSIMO**

No existe: yo lo he inventado.

*Aparece Doña Tía con su puertecita, aplicándola a lo alto del biombo y mirando como antes. Después de decir su frase, desaparece de nuevo.***DOÑA TÍA**Parecen enfadarse regañando,²⁰

pero se me figura

que se están arreglando.

Poco me queda ya de estar mirando

por el ojo de la cerradura.

LINDÍSIMOLos pellizcos me han puesto nervioso y, *dueña mía*, mucho lo siento; pero es preciso, para calmarme, que me deis un beso.**DONETA**

¿Esa es la cena a que invitabais?

LINDÍSIMO

Es el sorbo que abre el paladar.

*Doneta pasó de la cólera de fingidos celos a las miradas prometedoras, y ahora a la resistencia calculada. En amor un poco de «¡No!» excita tanto...***DONETA**

Messer, mi tutor, está cerca; soy una gran [señora; mi elevada grandeza respetad.

LINDÍSIMO

Estoy loco por vos.

DONETA

Quieto, Lindísimo.

LINDÍSIMO

¡Un beso, un beso!

DONETA

Messer, mi tutor, os mataría.

LINDÍSIMO

Me arrebató el amor, lumbre es mi [cuerpo.

En Lindísimo se va operando una transformación. El leño era inflamable. Alcanza a Doneta y la abraza. Todas las coqueterías de Doneta no eran más que para llegar a la coquetería suprema: desmayarse.

20 «Parecen alterarse, regañando», En Fuente C.

DONETA

¿Qué hacéis? ¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Pierdo la
[vida!

*Queda tendida en la otomana. ¡Y qué bella!
El fichú limita el descote que brota como
de un cáliz de encaje. Una escarapela de
cinta rosa sujeta la delicada pañoleta al
seno. Y al seno le oprime la chaquetilla,
bajo la que palpitan los pechos²¹. Como
dos ratones, los pies se han agitado
nerviosos bajo el ancho vuelo de la falda.
El antifaz picudo tiene algo de pájaro con
las alas abiertas, defendiendo el recato
misteriosamente. Lindísimo se inclina
arrobado sobre la desmayada.*

LINDÍSIMO

Desmayo, semejante al sueño...
El corazón, como un ave asustada
levemente palpita
y late tembloroso, apenas nada.
Manos exangües, pálido color,
cera la piel, no existe la mirada
y el rojo de los labios es livor.
Encerróse el sentido,
el alma ha huido,
y está la divina puerta cerrada
para el suplicante sonido
de la palabra enamorada.
En tu entrega total, eres más mía,
sin voluntad y sin coquetería,
dueña mía desmayada.

*La besa en éxtasis. Aparece Doña Tía en
su lugar de espionaje.*

DOÑA TÍA

Avisemos a los conjurados,
que éstos ya huelen a chamuscados.

DONETA

¿Dónde estoy?

21 «... bajo la que palpita la respiración», en
Fuente C.

Extrema el mimo al volver a la realidad

LINDÍSIMO

En mis brazos.

DONETA

¿En sus brazos?... ¿Quién sois?

LINDÍSIMO

Un hombre que al amor ha renacido.²²

DONETA

Dejadme, por favor; vuestra no soy,
si mi tutor viniera...²³

LINDÍSIMO

Vuestra mano le pediría.

DONETA

Pero tengo los pelos alborotados
y la ropa en desorden. ¡Ay, esto es lo peor!

LINDÍSIMO

¿Qué?

DONETA

Una liga que se ha aflojado.
La media resbala, va a caer
dejando la pierna desnuda
¡Una cosa tan simple y no hay arreglo!
Porque no aceptaréis, se me figura,
la solución que tiene.

LINDÍSIMO

¿Y es?

DONETA

Casarse.
Solo el marido puede estirar una media,
devolver al encanto oculto y perfumado
su prieta piel, que es seda sobre seda.

22 «nacido», en Fuentes A, B y C.

23 «y si Messer mi tutor, viniera...», en Fuentes
A, B y C.

Tan solo mi marido, ya veis, podría
[arreglarlo].
¡Una cosa de las más sencillas!

LINDÍSIMO

Tomad, pues, este anillo.

DONETA

Ya no pecamos. Y vos este otro.

LINDÍSIMO

Y ahora, poned vuestro pie en mi rodilla.

En este momento, cuando ellos están en tan crítica posición, irrumpen por el guiñol todos los muñecos que acompañaban a Doneta, con las espadas desenvainadas, capitaneados por el que hace de tutor y Doña Tía. Amenazan a Lindísimo.

LINDÍSIMO

¿Qué quieren estos bergantes?
Decidles que retiren las espadas
porque la mía no existe; solo llevo
la empuñadura adornando la vaina.

Hace un nudo con la vaina

DONETA

Así no comprometéis vuestra prudencia;
pero nada temáis. Son mis criados
acompañando a mi tutor.

A los muñecos

No hagáis más gestos
aunque me veáis en este estado.
Quien me acompaña es mi esposo.
¿No es cierto?

LINDÍSIMO

Sí, mi esposa es esta dama.

Con tanto miedo como amor. Los muñecos se inclinan profundamente ante él y se van.

DONETA

Y ahora ved, hombre fácil, presumido,
a quién debéis la dicha que os aguarda.

Se quita el antifaz

LINDÍSIMO

¡Doneta!

DONETA

Sí, Doneta, la misma niña estúpida
de quien os habéis burlado.

LINDÍSIMO

Ahora me explico lo de los pellizcos.

DONETA

Pero que ella os perdona...

DOÑA TÍA

Por cobrar el legado.

Estaba en el escenario; dicho esto desaparece.

LINDÍSIMO

¿Cómo no me gustabais, y ahora me
[seduce²⁴
vuestra travesura y me cautiva²⁵ vuestra
[risa?

DONETA

Porque antes fui para vos amor sin sal,
bobo, inocente,
y ahora soy el amor picardía.

Aparece el Titerero sacando por el escenario del guiñol medio cuerpo. Con los otros dos personajes interviene en el final, recitando sus versos, que contestan los otros cantando.

24 «Enamora», en Fuentes A, B y C.

25 «seduce», en Fuentes A, B y C.

EL TITERERO

*En amor, ¿es mejor ciencia,
inocencia o experiencia?*

DONETA

Fingís caso de conciencia
casar, y buscáis esposa
que luego os resulta sosa
y os aburre su inocencia.

LINDÍSIMO

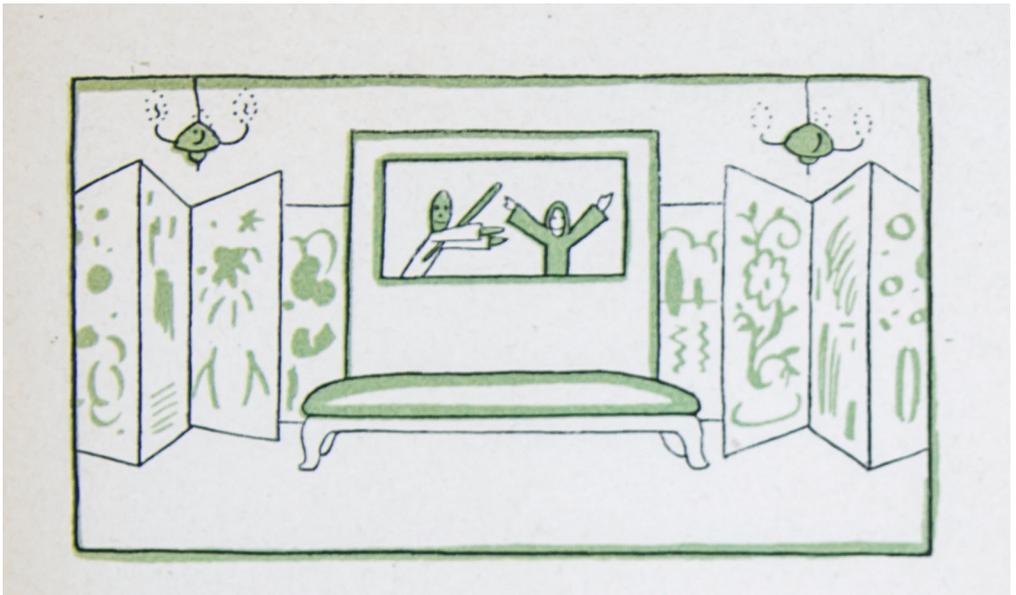
Mejor sirve la experiencia
para que ilusión no acabe,

y el aprendizaje es grave,
pues que amor es también ciencia.

LOS TRES

Buscad mujer primorosa
que no olvide esta sentencia:
más gusta la que más sabe.

*Y se supone que después de terminada la
comedieta, se casan, y ella le engaña.*



[4]

Dibujo de Bagaria para el libreto de *Fantochines*

Un apunte sobre *Fantochines* y su contexto creativo

TOMÁS MARCO

La preocupación por el teatro lírico es una constante en la carrera de Conrado del Campo, quien cultivó distintos géneros teatrales como óperas, zarzuelas y hasta revistas. Con su experiencia e insistencia en los géneros dramático-musicales, su carrera se convierte en una de las más extensas de las que integran el panorama compositivo español en el siglo XX. Tuvo la suerte de poder estrenar algunas de sus composiciones: las más ambiciosas pudieron subir al escenario del Teatro Real antes de su cierre en 1925 ya que, por su condición de primer viola de la orquesta de este coliseo, estaba bastante bien situado para insistir en el montaje de sus obras. Ello no impidió que las piezas sufrieran el mismo trato vejatorio que la mayor parte de los estrenos españoles. Se hacían al final de la temporada, cuando rompía ya el verano y los espectadores desertaban, se daban escasas representaciones y menos ensayos, se reciclaban decorados y vestuario de otras producciones y se solía contar con la hostilidad de los cantantes que integraban la compañía, en su mayoría italianos, que no tenían muchas ganas de hacerlas. El resultado fue que, aunque alguna de las obras españolas hubiera tenido una partitura digna del mejor Verdi o Wagner, nadie estaba en condiciones de notarlo.

De entre las óperas de Conrado del Campo que vieron la luz, algunos títulos tenían empaque suficiente como para que hubieran sobrevivido (por ejemplo: *La leyenda del beso*, *El final de Don Álvaro* o *El Avapiés*). Pero lo cierto es que ninguna se repuso, y ni siquiera la mejor según los testimonios, que era *La malquerida*, se llegó a estrenar. De esta manera, y no solo por su calidad sino por el simple hecho de haber sido representada en varias ocasiones e incluso montada en el extranjero, resulta que la más importante ópera de don Conrado acabó siendo una obra de cámara en un acto: *Fantochines*.



Armand Crabbé

[5]

LAS CIRCUNSTANCIAS

Fantochines fue posible gracias a la existencia y a la labor de la Compañía Ottein-Crabbé. Esta era impulsada por el barítono belga Armand Crabbé (1883-1947), una figura conocida que había actuado en La Monnaie de Bruselas, La Scala de Milán, el Covent Garden de Londres y diversas óperas americanas, desde el Metropolitan neoyorquino al Colón de Buenos Aires. A principios de los años veinte frecuentó Madrid integrándose en la compañía del Real. Se ha dicho que fundó su propia compañía como consecuencia del cierre del teatro madrileño, pero lo cierto es que, aunque la compañía funcionó después del cese de actividad del coliseo, se

había fundado antes y no solo había actuado en otros teatros sino que llevó *Fantochines*, después del estreno en el Teatro de la Comedia, al mismo Teatro Real.

Copartícipe en la compañía era la soprano Ángeles Ottein (1895-1981), cantante de fama internacional que le había dado la vuelta a su apellido “Nieto” (obsequiándolo con una segunda “t”) para diferenciarse de su hermana menor pero todavía más famosa, Ofelia Nieto. También figuraba en la compañía el tenor Carlos del Pozo.



[6]

Ángeles Ottein

gracias a Armand Crabbé, y con unas críticas mucho más cálidas que las recibidas en España. Se tradujo al francés y también existió una versión inglesa para un proyecto que hubo de llevarla a Londres que, al parecer, fracasó.

Gracias a esta compañía, para la que Tomás Borrás y Conrado del Campo escribieron expresamente la obra, el estreno tuvo lugar el 21 de noviembre de 1923 junto a *La serva padrona* de Pergolesi. La compañía estrenó también en esa temporada otra joya de la lírica de cámara española como es *El pelele* de Julio Gómez, además de *La guitarra* de Carlos Pedrell. El 1 de enero de 1924, estos mismos intérpretes consiguieron reponer *Fantochines* en el Teatro Real, en una cuña de tres sesiones junto con *El maestro de capilla* de Paër e *Il segreto de Susanna* de Wolf-Ferrari. La obra tuvo más recorrido, ya que está documentada su representación en distintas ciudades españolas y extranjeras como Buenos Aires y Bruselas, en esta última ciudad

EL LIBRETO

El texto de *Fantochines* se debe a Tomás Borrás (1891-1976), escritor que fue una constante en muchas óperas de Conrado del Campo. Madrileño, como el propio compositor, Tomás Borrás fue escritor y periodista. Fue cronista de la Villa y obtuvo premios nacionales de literatura y periodismo. Fue autor de novelas como *La mujer de sal* (1925), *La sangre de las almas* (1947) y de varias obras de teatro que se convirtieron en libretos de ópera. Para don Conrado, además de *Fantochines*, realizó los de *El Avapiés*, *El pájaro de dos colores* o *El final de Don Álvaro* y para Pablo Luna, *El sapo enamorado*. Como teatro sin música fueron conocidas obras como *La esclava del sacramento* y es autor de un interesante libro sobre Conrado del Campo.

El libreto de *Fantochines* mezcla los personajes humanos con otros que son marionetas. Se trata de un teatro de títeres, que es como se prefería llamar al teatro

de marionetas en esa época. Esto ha dado pábulo a algunas ociosas comparaciones con *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, que también las usa. Pero se da la circunstancia de que ambas obras son de 1923 y que ambos compositores sabían poco o nada de lo que el otro estaba haciendo. La coincidencia solo hay que achacarla a una gran actualidad del teatro de títeres en esa época, impulsado por grupos teatrales como la Compañía de la Tía Norica de Cádiz y otras similares, y porque autores de primerísima línea como Valle-Inclán, García Lorca o Alberti escribieron también piezas con y para títeres.

A diferencia de la obra de Falla, donde los personajes reales y los de los títeres son diferentes, aquí los muñecos asumen algunos papeles que también aparecen encarnados por humanos, y si allí el Trujamán es un relator, aquí el Titerero actúa ante el retablo y luego finge que mueve los muñecos. Borrás afirmaba que era una obra de factura muy moderna pero también atemperada por el sabor tradicional de la *comedieta* del siglo XVIII. Según él, era un espectáculo “avanzado en su orientación y clásico en su estética”.

LA MÚSICA

Al igual que Borrás quiere hacer con su libreto, Conrado del Campo concibe la música como una estructura musical avanzada pero dentro de un espíritu tradicional que recoge lo dieciochesco. Hay que decir que el libreto se publicó en la editorial Marinada de Madrid, con hermosas ilustraciones de Bagaría, y se dedicó a Luis Fernández Ardavín, pero la partitura se perdió en el tráfico de las representaciones. Posteriormente apareció entre los papeles de Conrado una copia, con anotaciones y tachaduras, pero más que suficiente para rehacer la obra. Aparte de los papeles vocales, la obra utiliza un quinteto de cuerda, flauta, piano y un percusionista (quien, en realidad, solo toca el xilófono).

Musicalmente, la obra supera la tradicional división en números musicales como arias y dúos, y se desarrolla en una melodía continua que va evolucionando según el carácter de la situación. Es esta una apuesta por una ópera más moderna, que a la vez enlaza con otra más antigua fuera de los usos de la romántica. Aun así, algunos de sus momentos tienen una caracterización especial como ocurre con el “Dúo-Canción de las tres rosas”, que se inserta en el momento del encuentro entre Lindísimo y Doneta. Esta canción o dúo fue publicada inmediatamente, en 1924, por la editorial Música Española, lo que indica que había calado entre el público, a cuyo uso se dirigía esta edición.



Carlos del Pozo

[7]

La breve introducción orquestal no llega a ser una obertura, aunque no está exenta de cierta complejidad. Se abre con un “Allegro brillante con cierta rudeza” en Do mayor al que sigue un “Meno mosso” y un “Lentamente” que precede a la entrada del Titerero. Los cambios de *tempo* implican modulaciones, y es la cuerda quien lidera todo con un complejo contrapunto, apoyada en el piano y con breves coloraciones de la flauta. El Titerero habla sin medida rítmica indicada, aunque el piano sostiene su declamación después de un rápido descenso que marca esta entrada. Tras una parrafada crítica sobre el amor, en la que la música funciona como mero acompañamiento, se inicia el primer cuadro, en el que se mima con títeres la acción representada. Doneta ensaya una canción, en una escena cambiante y vivaz que da entrada a Doña Tía con la primera intervención del xilófono (instrumento que, a lo largo de toda la obra, se usa con tanta parquedad como eficacia). Este uso tímbrico se refuerza con recursos en la cuerda (el violín primero que canta agudo sobre la tercera cuerda). Aunque la escena oscila continuamente entre el recitativo y el canto, el tratamiento de las dos voces es muy distinto. La entrada de Lindísimo cambia el ambiente musical y conduce hasta un canto fantasioso y paródico, en forma de aria. Sigue otra escena en recitativo tras la que asistimos a un dúo muy animado en el que contrasta el melodismo elegante de Doneta, que realiza una auténtica romanza, con los desprecios de Lindísimo. Este episodio da paso a la escena del rechazo a la boda, con nuevos recitativos e incluso una lectura hablada del testamento con la orquesta expresando sonoramente lo que acontece. Hay ambiente de sarcasmo hasta que la primera parte se cierra con otro hablado del Titerero.



[8]

Pedro Blanch

El Cuadro II tiene también una introducción musical contundente y breve y, de nuevo, da paso al Titerero. Es interesante el acompañamiento instrumental de la parte hablada en el que este personaje conversa con los títeres del guiñol. El ambiente cambia mientras aparece en el teatrillo el veneciano puente de los Suspiros: una voz en off entona una hermosa romanza en diálogo con la flauta. Sigue otra escena paródica con Lindísimo, que entona un arioso que acaba con la lectura hablada de una carta. Le sucede otra carta de respuesta, en cuyo acompañamiento la flauta rememora partes líricas anteriores, y el personaje estalla en júbilo. Luego, una orquesta muy compleja y refinada acompaña la preparación de

la escena para el encuentro. Hay un hermoso dúo desarrollado en dos partes, con una intervención de Doña Tía en medio, y que inserta un madrigal de Lindísimo. El dúo es una sucesión entreverada de dos arias que empieza a desarrollar el

celebrado “Dúo-Canción de las tres rosas” musicalmente el punto álgido de la obra. El acompañamiento se despliega mediante bloques armónicos que abandonan el tejido contrapuntístico general de la pieza. Cuando acaba, el dúo se torna en un recitativo a modo de comentario y contrasta la pasión anterior con los reproches y revelaciones de lo que se está urdiendo. La escena acaba con el desmayo de Doneta, lo que provoca el aria amorosa de Lindísimo. Lo que sigue tiene un tratamiento musical muy sutil siguiendo la trama con una Doneta paródica, susurrante, que va ampliando su canto hasta que se produce la irrupción escandalosa de los muñecos. El final posee un cierto anticlímax, oponiendo canto y recitado, y concluye con Doneta, Lindísimo y el Titerero hablando ritmado sobre un breve gesto orquestal.

Por los testimonios que han quedado, parece que el público recibió la obra con entusiasmo y le deparó, especialmente al compositor, un rotundo éxito. No obstante, la crítica se dividió, porque mientras algunos encontraban la música muy inspirada, graciosa y riente, otros le reprocharon su variedad estética, que hacía guiños modernistas pero también a la zarzuela o al mismo cuplé (véase sección “La recepción de *Fantochines*”). Esta era la opinión del crítico de *El Sol*, Adolfo Salazar, que para los compositores resultaba la auténtica vara de medir de la época. Sin rechazarla del todo, la obra tampoco le provocó entusiasmo y afirmaba que era como una larga melopea de la que afloraban fragmentos más tradicionales. Sin duda se refería al “Dúo-Canción de las tres rosas”, que quedaría mucho tiempo en el repertorio de los recitales de Ángeles Ottein.

Las críticas de las representaciones en Bruselas (también la obra se dio en Tournai y Malinas) fueron en general muy favorables y también lo fueron las americanas. A las alturas de hoy, más de noventa años después de la composición y estreno de la ópera, *Fantochines* sigue siendo una obra mucho más citada en los libros y artículos que representada y conocida por los públicos. Es necesario seguir dándola a conocer, hacerla formar parte de nuestros repertorios para que ser una pieza importante de nuestro patrimonio no equivalga a un injusto olvido, lo cual no solo es malo para la obra y sus autores, sino que perjudica directamente a nuestra cultura y a todos los españoles a los que se les niega el acceso.

Amor a la luz de una luna veneciana

TOMÁS MUÑOZ

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 no solo se inscriben en la tradición de teatro para títeres sino que vuelven la mirada hacia el pasado en una actitud típica del llamado «retorno al orden» de inicio de los años veinte, una reacción frente a las vanguardias que se caracteriza por el neoclasicismo e incluso el casticismo. Para *Fantochines* Conrado del Campo y Tomás Borrás toman inspiración en la *commedia dell'arte*, al igual que lo hacen Stravinsky o Picasso en esos mismos años, y componen una mascarada donde el diálogo entre títeres y cantantes crea un sutil juego de perspectivas, realidad 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, artificiosa y soñada, una Venecia que evoca los cuadros de fiestas y máscaras de Tiépolo, un decorado que aporta la magia y el *glamour* necesarios para el amor. El tema de *Fantochines* es sencillo: el amor triunfa finalmente en un juego

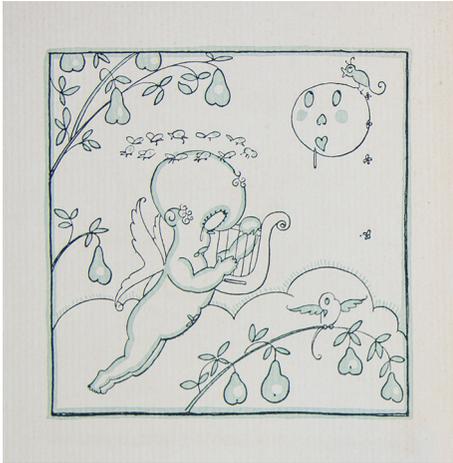


de seducción y engaño. Un amor impuro y descreído, hay que decir, un tipo de amor bastante habitual en algunas tramas dieciochescas.

La ópera tiene cuatro personajes arquetípicos que recuerdan a los de la *commedia dell'arte*. Son Doneta, la doncella lista; Líndísimo, el galán engreído; Doña Tía, la vieja y astuta maestra de Doneta, y el Titerero, personaje descreído y cínico. La pareja de los enamorados, Doneta y Líndísimo, aparece desdoblada, unas veces en cantantes de carne y hueso y otras veces en títeres. El personaje de Doña Tía es siempre un títere, mientras que el Titerero es un personaje de carne y hueso que actúa como maestro de ceremonias y presentador de la función. Tampoco es casual que Doña Tía y el Titerero compartan la misma voz, su visión del amor resulta similar. 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, los títeres funcionan como si fueran una deformación en perspectiva de los personajes de carne y hueso, una perspectiva que es seducción visual pero también puede interpretarse como un símbolo del engaño moral que encontramos en el fondo de la historia.

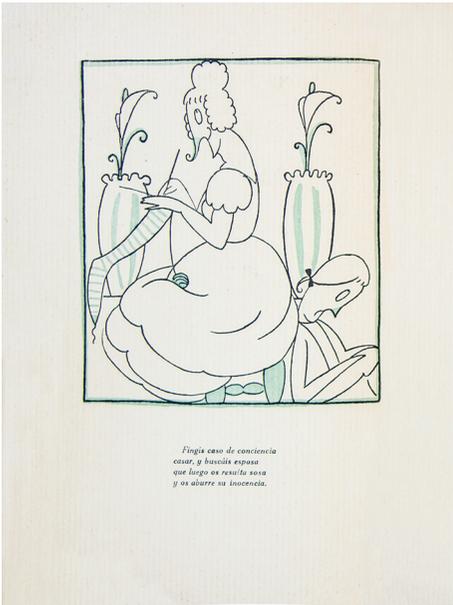
La puesta en escena ha querido subrayar esta idea. Respeta los tres decorados del teatrillo de títeres propuestos por el libreto y acentúa la interrelación entre títeres y cantantes creando un espacio único diseñado en fuga según las leyes de la perspectiva teatral. Se trata de un espacio escenográfico que quiere ser típicamente italiano. 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 los hilos de deseos y ambiciones, tanto nuestros como ajenos. La frase con la que cínicamente concluye la ópera, “más gusta la que más sabe”, no hace sino confirmar esta inevitable manipulación. El amor necesita engaño y artificio. El amor necesita una puesta en escena.



[10]

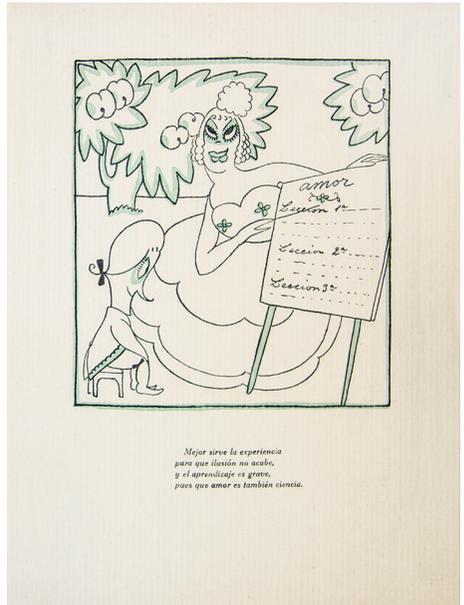


[11]



*Fligió caso de concencia
 casar, y buscóla esposa
 que luego se resultó no sa
 y se alburó su inocencia.*

[12]



*Mejor sirve la experiencia
 para que ilusión no acabe,
 y el aprendizaje es grave,
 pues que amor es también ciencia.*

[13]

La recepción de *Fantochines*

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fantochines es hoy una obra desconocida para el público pese a que, en su época, provocó un cierto impacto. Entre 1923 y 1935 se interpretó en bastantes ciudades, tanto en España (Madrid, Zaragoza, Barcelona, Palma de Mallorca) como en el extranjero (Lisboa, Buenos Aires, Bruselas, Tournai, Malinas), conociendo además versiones en francés y en inglés. Este hecho, unido a las abundantes críticas que aparecieron, permite hablar de una creación exitosa, capaz de suscitar el interés de espectadores y críticos por su carácter novedoso y por su valor dramático y musical. En este breve ensayo se documentan las producciones de *Fantochines* de las que tenemos noticia entre 1923 y 1945. La mayor parte de las críticas conocidas se conservan digitalizadas en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March y, con motivo de esta producción, se han publicado en la página web de la institución.

La difusión de *Fantochines* va ligada al barítono belga Armand Crabbé, para quien fue escrita la ópera. Crabbé interpretó el papel de Lindísimo en el estreno, celebrado Teatro de la Comedia de Madrid. En los meses sucesivos, están documentadas distintas representaciones en Lisboa, Madrid (por segunda vez, ahora en el Teatro Real), Zaragoza, Barcelona y Palma de Mallorca. Las críticas madrileñas dejan patente la existencia de un enfrentamiento estético entre los partidarios de una modernización «moderada» del lenguaje musical, y los que, sin censurar plenamente al compositor, plantean dudas sobre el eclecticismo de la música. De acuerdo con algunos de estos autores (Salazar y Mantecón entre ellos), la ópera de Conrado sería un intento exitoso, pero la yuxtaposición de distintos estilos musicales haría que la partitura resultara algo inconexa. En el fondo, subyacía un debate entre los partidarios de la vanguardia neoclásica, que contemplaban con escepticismo el experimento de Del Campo (en quien podrían ver un advenedizo), y aquellos que consideraban válidos los moldes del posromanticismo encarnado por el compositor madrileño.

Tras su periplo por la península, la Compañía Ottein-Crabbé llevó *Fantochines* hasta Buenos Aires (y, cabe imaginar, a otras ciudades para hacer el viaje económicamente sostenible). En la capital argentina la ópera recibe una acogida bastante favorable, si bien se repiten algunas de las objeciones que ya se habían planteado. Los críticos argentinos censuran la diversidad de estilos musicales que coexisten en la partitura y tachan de «superficial» el pretendido modernismo del libreto. Además, se preguntan dónde está el *españolismo* de la partitura; una cuestión que tal vez estuviera motivada por el hecho de que *Fantochines* fuera presentada como una «ópera española» cuando este concepto (una aspiración nunca resuelta del Romanticismo español) había llegado a su crisis definitiva.

En 1935, Armand Crabbé realiza una traducción de *Fantochines* al francés. Esta versión, titulada *Fantoches*, será interpretada en Bélgica con un éxito importan-

te. La difusión internacional de la ópera de Del Campo tiene un carácter singular, derivado de la naturaleza camerística del espectáculo: Crabbé, encabezando la compañía Théâtre Inter-nos dedicada a la representación de óperas de cámara, representará la ópera en Bruselas, Malinas y Tournai. En algunos casos, lo hará en funciones semiprivadas (véase p. 51). La crítica belga se mostró favorable a la ópera, pero ante todo se mostró positivamente sorprendida al comprobar que la obra de un autor español reflejaba la estética del posromanticismo alemán.

Entre 1935 y 1945, el violinista y director Ángel Grande trató de llevar a escena una versión inglesa de *Fantochines*. Los pormenores de este intento frustrado se detallan en la última sección de este ensayo y ponen de manifiesto el interés que despertó la ópera por su peculiar concepción escénica (en la que algunos de los personajes se «desdoblan») y por su calidad musical. Este interés llegaría hasta el año 1955, dos años después de la muerte de Conrado del Campo. En ese momento, el compositor Julián Bautista (alumno de Conrado, exiliado en Argentina desde el término de la Guerra Civil) le comunica a Ricardo del Campo, hijo del compositor, que tiene en su poder «la parte de apuntar de *Fantochines* y el libreto» pero que, lamentablemente, no podrá llevar a cabo su representación por haber decidido la comisión directiva (ignoramos de qué institución) que ya no se realizarían funciones escénicas por resultar muy costosas.

Tras varias décadas de olvido, el interés por *Fantochines* ha resurgido tímidamente en los últimos años. El 25 de abril de 1990, con motivo de la publicación del facsímil de la partitura autógrafa, la Fundación Juan March organizó un concierto en el que se interpretó una selección de los números de la ópera en versión para canto y piano. Sus intérpretes fueron María José Sánchez (Doneta), Luis Álvarez (Lindísimo) y Gregorio Poblador (El Titerero / Doña Tía), acompañados al piano por Sebastián Mariné. Se han documentado algunas representaciones escénicas posteriores, como las de la Orquesta Martín i Soler, que estrenó su producción el 27 de marzo de 1997 en el Teatro Buero Vallejo de Alcorcón, para llevarla más tarde al Teatro Lara de Madrid, al Teatro Victoria de Talavera de la Reina, el Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial y el Festival de Otoño de Villaviciosa de Odón.

PRODUCCIONES EN CASTELLANO: DE MADRID A BUENOS AIRES (1923-1927)

Fantochines se estrenó en el Teatro de la Comedia el 21 de noviembre de 1923, en una función en la que también se interpretó *La serva padrona* de Pergolesi. El estreno vino precedido por una gran expectación, y llegó a ocupar portadas de diarios como *La voz*. La representación tuvo lugar dentro de una temporada de ópera de cámara en la que también se estrenaron *Las bodas de oro*, con libreto de Armand Crabbé y música de Augusto Maurage, y *La guitarra*, con libreto de Xavier de Courville y música de Carlos Pedrell (com-

"FANTOCHINES" EN EL TEATRO REAL



positor uruguayo sobrino de Felipe Pedrell). En general, la obra fue recibida con críticas positivas que en algún caso informan de la repetición del “Dúo-Canción de las tres rosas”.

Ángel María Castell, crítico de *ABC*, destacó la modernidad del libreto de Borrás y la belleza de la música de Del Campo, que aun siendo moderna evitaba «los atrevimientos técnicos y las modalidades armónicas de los Bartók y los Schoenberg [sic]». Por su parte, José de Fornis, destacó la novedad de la partitura, en una faceta del compositor poco conocida hasta entonces por el público. Además –y como dato de singular interés– señaló que Del Campo, «que cooperaba como ejecutante a la interpretación de su obra, tuvo que corresponder repetidas veces a las efusivas aclamaciones del público, subiendo a escena al terminar». Sin embargo, otros autores se mostraron más críticos con la dramaturgia de Borrás y pusieron en duda el eclecticismo musical de Del Campo. Es el caso de Juan del Brezo (pseudónimo de José Mantecón), para quien la modernidad de Borrás era superficial, toda vez que la heterogeneidad de la música podría repercutir negativamente en la unidad de la obra.

En diciembre de 1923 *Fantochines* se representó en el Teatro São Carlos de Lisboa y, en enero de 1924, hubo tres funciones en la gran sala del Teatro Real junto a *Le maître de chapelle* de Ferdinando Paër e *Il segreto di Susanna* de Ermanno Wolf-Ferrari (véase ilustración en p. 47). Este hecho fue saludado positivamente por Adolfo Salazar quien, sin embargo, reflexionaba sobre la esencia del teatro musical de cámara y señalaba cómo las grandes dimensiones del Real perjudicaban a una obra específicamente concebida para ser interpretada en espacios reducidos (unos argumentos aún plenamente vigentes). Otros, como el crítico de *ABC* Ángel María Castell, aportan informaciones de interés como la ampliación en las dimensiones orquestales o la presencia de los reyes en esta función. Además, Castell continúa mostrando su entusiasmo por la partitura, por la modernidad del decorado y por la elegancia del libreto impreso, al tiempo que defiende a Del Campo frente al «sectarismo» vanguardista, algo que «le vale el aplauso y la alabanza unánime de los que no comulgan con ruedas de molino».

Tras las funciones en el Real, la Compañía Ottein-Crabbé llevó *Fantochines* a las tablas del Teatro Principal de Zaragoza en febrero de 1924, junto a *La serva padrona* y un intermedio instrumental. La única crítica localizada destaca por sus juicios radicales: el autor anónimo señala que *Fantochines* es una «obra desorientada, absurda, soporífera y algo indignante, [que] parece venir de un profano que no supiera de música y menos de teatro». Por si fuera poco, llega a lamentarse de «que se haya incluido tan desdichado engendro en el corto repertorio de esta acertada *tournée*». A pesar de la visión de este crítico, el periplo de *Fantochines* continuó con éxito y llegó hasta Barcelona (estreno el 15 de marzo de 1924)

y Palma de Mallorca (el 22 de marzo de 1924). Todas estas distintas funciones acompañaban *Fantochines* con otras óperas de cámara: *Las bodas de Juanita* de Victor Massé, *Luisita* y *Federico* de Offenbach, *Le maître de chapelle* de Paër, *Las bodas de oro* de Maurage, *La serva padrona* de Pergolesi, *La guitarra* de Carlos Pedrell e *Il segreto di Susanna* de Ermanno Wolf-Ferrari.

Buenos Aires parece haber sido la primera ciudad no europea en la que pudo escucharse *Fantochines*, gracias de nuevo a la compañía Ottein-Crabbé. El estreno americano, al que asistió el presidente de la República Argentina, Marcelo Torcuato de Alvear, contó con el aplauso del público, si bien la crítica se mostró dividida. Así, algunos destacaron la modernidad de la escenografía y de la música, en la que habría «un ligero tinte español», algo que otros críticos echaron en falta. Con todo, la valoración más dura aparece en *La Razón*, que califica de «pretencioso» el libreto de Borrás y critica la diversidad estilística que aparece en la música. Mención aparte merecen las críticas en italiano y en francés publicadas en *La Patria degli Italiani* y *Le courrier de la Plata* respectivamente, que dan testimonio de la variedad de públicos que, con distintos horizontes de expectativas, pudo asistir a las representaciones de *Fantochines*.

La difusión de *Fantochines* también se benefició de los medios de comunicación de masas que, con la radio a la cabeza, se generalizan desde los años veinte. De hecho, están documentadas varias emisiones de la ópera a través de las ondas de la emisora EAJ-7 (Radio Madrid) de Unión Radio, acompañadas por Orquesta de Unión Radio, que desde 1925 dirigía José María Franco (precisamente el director musical de la representación en Buenos Aires). En junio de 1934 *Fantochines* volvió a la escena madrileña, en el Teatro Calderón, dentro de unas sesiones tituladas «Selecciones líricas», en las que se interpretó una adaptación de *El alguacil de Rebledo* y *Corrida de Feria*, de Bacarisse. En esta ocasión, la dirección musical estuvo a cargo del propio Conrado, Doneta fue interpretada por Ángeles Ottein, Lindísimo por José Luis Lloret y el Titerero y Doña Tía por José Marín. Las críticas no dudaron en señalar que *Fantochines* fue «la parte fuerte de la velada».

FANTOCHES: LAS PRODUCCIONES EN FRANCÉS (1935)

En 1932, Del Campo y Borrás firmaron un contrato por el que autorizaban al escritor belga Henri Liebrecht (1884-1955) a realizar una traducción al francés de *Fantochines*. El documento estipulaba que, si no se representaba en Bélgica o Francia antes del 1 de julio de 1933, el contrato habría de considerarse nulo, como así parece haber sucedido.

El interés por difundir la ópera en el ámbito francófono se mantuvo vivo. En 1935, Armand Crabbé realizó una traducción de *Fantochines*, que con el título de *Fantoches* se representó en las ciudades belgas de Bruselas, Malinas y Tournai.

El cartel de las representaciones de Bruselas (reproducido en p. 59) informa de que el estreno se produjo en la sala de la compañía Théâtre Inter-Nos junto con danzas rítmicas basadas en piezas de Bach, Mussorgsky y Debussy y, de nuevo, *La serva padrona*. Esta compañía, formada por el propio Crabbé, se dedicaba a la interpretación de obras de pequeño formato, cuya representación se ofrecía «a precios asequibles para sociedades y particulares» en una sala de reducidas dimensiones con una capacidad máxima para 60 espectadores (como se ilustra en la p. 51). El 26 de enero de 1935, la obra se llevó a la Salle de Concert del Conservatorio de Bruselas (p. 41) en una función organizada por los Amis de l'Athénée d'Uccle. Para las representaciones en Tournai y Bruselas se han conservado los carteles, que nos informan sobre el programa completo de cada función (p. 59).

La acogida de *Fantochines* entre la crítica belga fue particularmente positiva. Así, el texto publicado en *Le Radio* (un anuncio de la ópera), afirma que *Fantoches* es «la más moderna de las comedias musicales producidas en España durante los últimos años». Además, algunos escritos (como el publicado en *Le Peuple* el 15 de enero de 1935) ofrecen un testimonio único para conocer la recepción de la obra fuera de España, describiendo el contexto espacial en el que se interpretó este ejemplo de teatro musical de cámara. La representación en Tournai también obtuvo el beneplácito de la crítica, que calificó la música de «deliciosa». Pero la crítica de Paul Tinel publicada en *Le Soir* el 16 de enero de 1935 es, sin lugar a dudas, la más completa. Tinel informa de la original personalidad compositiva de Del Campo y destaca cómo, en lugar de estar teñida por un «color ibérico» similar al que aparece en Granados, Falla o Albéniz (como sería previsible), la escritura de Conrado se muestra heredera del Romanticismo alemán.

LA FRUSTRADA VERSIÓN INGLESA (1935-1945)

El violinista y director Ángel Grande, residente en Londres, promovió la traducción de *Fantochines* al inglés. Ya el 11 de febrero de 1935 acusaba recibo de la partitura a Conrado del Campo, anunciándole que Mrs. Williams estaba traduciendo y adaptando el libreto al inglés. Meses después se firmaba un contrato entre Conrado del Campo, Tomás Borrás y Jane Moorland (¿se trataría de Mrs. Williams?) por el que se le otorgaban a esta última los derechos de traducción, adaptación, interpretación y grabación cinematográfica de la obra tanto en el Imperio británico como en los Estados Unidos de América.

La documentación conservada no ofrece más detalles hasta el 12 de septiembre 1944. En esa fecha Ángel Grande envía una carta a Del Campo en la que detalla el paradero de la partitura de *Fantochines*, custodiada entonces en el National Provincial Bank Limited. Además, le comunica al compositor que ha sido imposible representar la ópera a causa de la guerra, pero expresa su esperanza de poder



[15]

Sala Inter-Nos de Bruselas

hacerlo ese mismo año en Torquay, en el sur de Inglaterra. La emotiva epístola se completa con informaciones sobre las vivencias de Grande durante la Segunda Guerra Mundial. Un año más tarde, el 25 de diciembre de 1945, concluida ya la guerra, Grande remite una carta en la que detalla cómo la situación política española (el músico habla de «ciertas actitudes político-internacionales») había influido negativamente en la representación de *Fantochines*, a la que califica de «joyita». Asimismo, asegura que está decidido a dirigir una versión de concierto en abril de 1946 en el conservatorio londinense para la crítica y algunos de los más importantes empresarios teatrales. Hasta el momento no ha sido posible determinar si tal interpretación llegó a realizarse. En los años siguientes, fallecido ya Conrado del Campo, su hijo Ricardo trató de localizar la partitura completa de *Fantochines* con el objetivo de publicarla. Para ello se puso en contacto con Armand Crabbé y con Xavier de Salas, entonces director del Instituto de España en Londres. Este último realizó diversas gestiones y logró encontrar a la viuda de Ángel Grande, pero las búsquedas resultaron infructuosas. Cabe concluir, por tanto, que la partitura no desapareció en un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial como se ha creído hasta la fecha, sino que se perdió tras la muerte de Ángel Grande, quien trató de ponerla en escena incluso después del conflicto.

APÉNDICE: SELECCIÓN DE PRODUCCIONES Y CRÍTICAS

A continuación se recogen los datos técnicos de las producciones de *Fantochines* que han podido documentarse junto con las críticas relacionadas con cada una de ellas. Es previsible que la investigación futura localice nuevas producciones españolas o extranjeras. Extractos de estas críticas pueden leerse en la página web de la Fundación.

Madrid: Teatro de la Comedia (estreno), 21 de noviembre de 1923.

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: ¿Quinteto Hispania? Conrado del Campo (viola), José Cubiles (piano)

Decorado: Manuel Fontanals

- Juan del Brezo (Juan José Mantecón), “Estreno de la ópera de cámara *Fantochines* de Conrado del Campo y Tomás Borrás”, *La Voz* (22-11-1923)
- A.M.C. (Ángel María Castell), “Informaciones y noticias musicales: ópera de cámara *Fantochines*, de Conrado del Campo y Tomás Borrás”, *ABC* (22-11-1923)
- Ad. S. (Adolfo Salazar), “Comedia: *Fantochines*, ópera de cámara de Tomás Borrás y Conrado del Campo”, *El Sol* (22-11-1923)
- José de Fornis, “Un gran éxito de Conrado del Campo: estreno de la ópera cómica *Fantochines* (libreto de Tomás Borrás)”, ¿*Heraldo de Madrid?*, (¿22-11-1923?)
- “Teatro de la Comedia. Compañía ópera de cámara: estreno de *Fantochines*” (1923)
- B., “Comedia: ópera de cámara”, *La acción* (22-11-1923)
- “Ópera de cámara en la comedia y Conrado del Campo”, *La Correspondencia de España* (22-11-1923)

Lisboa: Teatro Nacional de São Carlos, diciembre de 1923

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: ¿Quinteto Hispania?

Decorado: Manuel Fontanals

Madrid: Teatro Real, 1 de enero de 1924

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: no se ha podido documentar

Decorado: Manuel Fontanals

Dirección de escena: Eladio Chao

- Ad. S. (Adolfo Salazar), “Teatro Real: óperas pequeñas y óperas de cámara” (1924)
- A.M.C. (Alfonso María Castell), “Estreno de *Fantochines* en el Real”, *ABC* (2-1-1924)
- José de Fornis, “*Fantochines* en el Real”, *Heraldo de Madrid* (2-1-1924)
- Ariel, “Teatro Real: *Fantochines*”, *La libertad* (2-1-1924)

Zaragoza: Teatro Principal, 12, 14 y 16 de febrero de 1924

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Quinteto Hispania

Decorado: Manuel Fontanals

Dirección de escena: Julio Tubilla

- G.S., “Compañía de orquesta de cámara” (1924)

Barcelona: 15 de marzo de 1924

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Quinteto Hispania

Decorado: Manuel Fontanals

Dirección de escena: Julio Tubilla

Palma de Mallorca: Teatro Principal, 22 de marzo de 1924

Dirección musical: Pedro Blanch

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Quinteto Hispania

Decorado: Manuel Fontanals

Dirección de escena: Julio Tubilla

Buenos Aires: Teatro Odeón, fecha exacta desconocida

Dirección musical: José María Franco

Intérpretes: Compañía Ottein-Crabbé. Ángeles Ottein (Doneta), Armand Crabbé (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Quinteto Hispania

Decorado: Manuel Fontanals

- “Arte y teatro: Odeón”, *La prensa*
- Amado Burro, “Debutó con éxito en el Odeón la Compañía Ottein-Crabbé”, *Última hora*
- “Odeón: tuvo gran éxito la presentación de la compañía Ottein Crabbé”, *Diario Español*
- “Ópera de cámara en el Odeón: anoche iniciose la temporada”, *La Razón*
- “L’opera da camera all’Odeon”, *La Patria degli Italiani*
- “La semaine musicale: musique-opéra de chambre”, *Le Courier de la Plata*

Madrid: Unión Radio, 24 de diciembre de 1927

Director: ¿José María Franco?

Intérpretes: Sylvia Serolf (Doneta), José Angerri (Lindísimo), José del Río (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Orquesta de cuerda y piano (¿miembros de la Orquesta de Unión Radio?)

Madrid: Unión Radio, 4 de agosto de 1928

Director: ¿José María Franco?

Intérpretes: Sylvia Serolf (Doneta), José Angerri (Lindísimo), José del Río (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Orquesta de cuerda y piano (¿miembros de la Orquesta de Unión Radio?)

Madrid: Unión Radio, 1 de marzo de 1930

Director: José María Franco

Intérpretes: Jesusa Flores (Doneta), José Angerri (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Orquesta de Unión Radio

Madrid: Unión Radio, 4 de marzo de 1930

Director: José María Franco

Intérpretes: Jesusa Flores (Doneta), José Angerri (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Orquesta de Unión Radio

Madrid: Unión Radio, 3 de febrero de 1931

Director: José María Franco

Intérpretes: Ángeles Ottein (Doneta), José Angerri (Lindísimo), Carlos (Rodríguez) del Pozo (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Orquesta de Unión Radio

Madrid: Teatro Calderón, 16 de junio de 1934

Dirección musical: Conrado del Campo

Intérpretes: Ángeles Ottein (Doneta), José Luis Lloret (Lindísimo), José Marín (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: -

Decorado: -

- "Calderón: *Selecciones líricas* obtienen un gran éxito en su presentación", *Heraldo de Madrid* (18-6-1934)

- H., "Calderón: Festival lírico", *Luz* (18-6-1934)

Bruselas: Salle du Studio "Inter-Nos", 12 de enero de 1935

Director musical: Franz André, Georges Devaux

Intérpretes: Théâtre Inter-Nos. Anna Talifert, Madeleine Farrère (Doneta), Georges Goda (Lindísimo), Armand Crabbé (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: -

Decorado: Jules Delattre

- H. Mangin, “Les concerts”, *Le Peuple* (15-1-1935)
- Paul Tinel, “Au Théâtre Inter-Nos, *Fantoches*”, *Le Soir* (16-1-1935)
- “Au Théâtre Inter-nos de Bruxelles. *Fantoches*, comédie lyrique de Conrado del Campo, musique de Thomas Boras [sic], *Le Radio* (20-1-1935)

Bruselas: Salle de Concert du Conservatoire de Bruxelles, 26 de enero de 1935

Director musical: François Gaillard

Intérpretes: Théâtre Inter-Nos. Madeleine Farrère (Doneta), Georges Goda (Lindísimo), Armand Crabbé (El Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: miembros de la Orquesta Mozart

Decorado: Jules Delattre

- “*Fantochines* en francés”, *ABC* (31-1-1935)

Tournai: Théâtre Communal, 14 de abril de 1935

Director musical: François Gaillard

Intérpretes: Théâtre Inter-Nos. Madeleine Farrère (Doneta), Georges Goda (Lindísimo), Armand Crabbé (Titerero / Doña Tía)

Instrumentistas: Bethune (violín), Rassaert (violonchelo), A. d’Haene (piano)

Decorado: Jules Delattre

- “Le Théâtre *Inter-Nos* a Tournai” (20-1-1935)

Malinas: Théâtre Communal, 24 de abril de 1935

Director musical: -

Intérpretes: Théâtre Inter-Nos. Madeleine Farrère (Doneta), Georges Goda (Lindísimo), Armand Crabbé (Titerero, Doña Tía)

Instrumentistas: Willemot (violín), Rassaert (violonchelo) y A. d’Haene (piano)

Decorado: Jules Delattre

Fuentes y criterios de edición

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Para acometer esta producción de *Fantochines* la Fundación Juan March ha preparado una edición musical, hasta ahora inédita para esta obra, que toma como fuente principal el autógrafo conservado en el legado de Conrado del Campo. Dicho legado ingresó por depósito temporal en la Biblioteca de la Fundación en 1986, año en el que Miguel Alonso publicó el *Catálogo de obras de Conrado del Campo* (Madrid, Fundación Juan March, 1986). En 1999, el legado se trasladó al Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores. Esta edición ha tenido también presentes otras dos fuentes musicales: una reducción manuscrita para canto y piano preparada por el propio Del Campo, igualmente conservada en el CEDOA, y la edición para canto y piano del “Dúo-Canción de las tres rosas”, publicada en 1924. La referencia precisa de todos estos materiales está detallada al final de esta sección.

Todo parece indicar que se ha perdido la fuente empleada en las numerosas representaciones de *Fantochines* celebradas, en distintas ciudades, entre 1923 y 1935. Según revela la documentación conocida, esta partitura estuvo desde 1935 en manos de Ángel Grande, violinista y director residente en Londres. Lamentablemente, esta partitura desapareció tras la Segunda Guerra Mundial, a la muerte de Grande, y los esfuerzos de Ricardo del Campo por recuperarla resultaron infructuosos (para más detalles sobre esta cuestión, véanse pp. 50-51).

La edición del libreto se basa igualmente en el texto contenido en la partitura manuscrita. Del libreto, obra de Tomás Borrás, existen otras tres fuentes distintas: la primera (aquí denominada Fuente A), fue publicada por la Editorial Marinada de Madrid (1923) e incluye dibujos de Bagaría algunos de los cuales han sido reproducidos en el presente libreto (véase pp. 4, 33, 43, 63, 64 y 65). La segunda (Fuente B) fue publicada por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (1931) y utiliza las mismas planchas que la Fuente A, si bien introduce una nueva portada ilustrada por Augusto (ver ilustración en p. 6). La tercera (Fuente C) aparece en el volumen *Teatro* de Tomás Borrás publicado por Escelicer (1942) e incluye leves alteraciones del texto original.

La edición del libreto preparada para esta producción aparece en este mismo programa de mano y ha seguido los siguientes criterios: la ortografía y la acentuación están actualizadas, la puntuación se ha normalizado y los errores tipográficos se han corregido pero se ha mantenido la sintaxis original (incluido el uso de leísmos y laísmos, característico del estilo de Borrás). Las discrepancias entre el texto de la partitura y el texto de las diferentes ediciones del libreto se indican con notas a pie de página que remiten a las distintas fuentes. Las partes recitadas se han marcado en cursiva y las partes cantadas se han transcrito en letra redonda.

DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES

1. Fuentes musicales

- Conrado del Campo y Tomás Borrás, *Fantochines: ópera de cámara en un acto*. Partitura manuscrita depositada en el CEDOA de la SGAE, Archivo Conrado del Campo, signatura CONRADO/4.14. Edición facsímil a cargo de Antonio Gallego (Madrid, Fundación Juan March, 1990).
- Conrado del Campo y Tomás Borrás, *Fantochines: ópera de cámara en un acto. Reducción para canto y piano*. Manuscrito depositado en el CEDOA de la SGAE, Archivo Conrado del Campo, MPO/305.
- Conrado del Campo y Tomás Borrás, *Dúo-Canción de las tres rosas*, Madrid, Unión Musical Española, 1924.

2. Fuentes literarias

- Conrado del Campo y Tomás Borrás, *Fantochines: ópera de cámara en un acto*. Partitura manuscrita depositada en el CEDOA de la SGAE, Archivo Conrado del Campo, signatura CONRADO/4.14. Edición facsímil a cargo de Antonio Gallego (Madrid, Fundación Juan March, 1990).
- [Fuente A] Tomás Borrás, *Fantochines: ópera de cámara en un acto. Música de Conrado del Campo*, Madrid, Marineda, 1923.
- [Fuente B] Tomás Borrás, *Fantochines: ópera de cámara en un acto. Música de Conrado del Campo*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.
- [Fuente C] Tomás Borrás, “Fantochines: ópera de cámara en un acto. Música de Conrado del Campo”, en *Teatro*, Madrid, Escelicer, 1942, vol. I, pp. 285-336.



SALLE DU "STUDIO",
126, Av. de Boetendael, Uccle-Bruxelles, Tél. 44.11.24

Théâtre "INTER - NOS"

Directeur : ARMAND CRABBÉ

Saison 1984-35

SAMEDI 12 JANVIER 1935, à 15 h. 30 précises
Seconde et dernière représentation d'abonnement

Création en langue française de

Fantoches

Célèbre comédie musicale moderne des
auteurs espagnols T. Borrás et Conrad del Campo.
Traduction rythmique française d'Armand Crabbé

Pour les représentations de cette œuvre les trois rôles principaux
Doneta, Lindisimo, Titerero, seront interprétés successivement
par :

Mesdames A. TALIFERT et M. FARRÈRE
du Théâtre Royal de la Monnaie
et Messieurs Armand CRABBÉ, Georges
GODA, Jules DELATTRE

L'orchestre spécial prévu par l'auteur (quintette de cordes, flûte
et piano) sera dirigé par Messieurs Franz ANDRÉ,
chef d'orchestre et directeur musical et Georges DEVAUX

Intermèdes de

Danses Rythmiques

Reprise de

La Servante Maitresse

de Giovanni Battista Pergolesi
Le plus ancien opéra bouffe, créé à Naples en 1733.

par

Mesdames ROSANDRÉ et Arlette BANK
(Danseuses étoiles de l'institut de Marthe Roggen)

Cette œuvre sera représentée avec toutes les traditions italiennes.

Armand CRABBÉ, (PANDOLPHE)
Mlle Martha ANGELICCI (ZERBINE)
Monsieur Jules DELATTRE (SCAPIN)
L'orchestre de cordes sera dirigé par Monsieur
Franz ANDRÉ, directeur musical.

Costumes de la Maison Sorgelès de Paris - Décors de J. Delattre

Ordre du spectacle : a) La Servante Maitresse - b) Danses Rythmiques - c) Fantoches

La seconde représentation d'abonnement du Théâtre "Inter-Nos,, fixée primitivement au 22 décembre 1934 est reportée au 12 janvier 1935. Les cartes d'abonnement sont donc valables pour cette date du 12 janvier 1935, jour de la création de " Fantoches ,,.

PRIX DES PLACES 40 FRANCS (Nombre limité)

PLACES EN VENTE :

chez les marchands de musique et au secrétariat de l'Institut des Etudes Supérieures d'Art Vocal et Théâtral, 126, avenue de Boetendael, Uccle-Bruxelles, Tél. 44.11.24, Cpte ch.-post. Armand Crabbé à Uccle 36.66,20
Tremuys bruxellois conduisant au Studio Inter-Nos. lignes d'Uccle n° 11, 6 et 6 barré, arrêt fixe face au 418, avenue Brugmann

Armand CRABBÉ chante sur disques «DECCA» et «LA VOIX DE SON MAITRE»

Biografias



TOMÁS MUÑOZ

dirección de escena e iluminación

Recibe su primera formación artística en el estudio de su padre, pintor y coleccionista. Se licencia en Bellas Artes y en Geografía e Historia. Es doctor en Bellas Artes con premio extraordinario por la Universidad Complutense de Madrid.

Estudia escenografía con Carlos Citrinovsky y dirección y puesta en escena de ópera con Simón Suárez. Ha sido becario en la modalidad de artes escénicas en la Academia de España en Roma. Y ha trabajado como escenógrafo e iluminador en más de cuarenta montajes de teatro, danza, zarzuela y ópera estrenados en los principales escenarios españoles.

En 2000 codirige su primera obra: *Los amores de Anatol*, de Schnitzler, que estrena en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Desde entonces, como director de escena, ha estrenado las óperas *Pierrot Lunaire* de Schönberg (Teatro Gayarre de Pamplona, 2003), *Vanitas* de Sciarri-

no (Teatro de la Maestranza de Sevilla, 2005), *Trouble in Tahiti* de Bernstein (Teatro Gayarre/ Teatro Real de Madrid, 2005), *El rapto en el serrallo* de Mozart (Teatro Gayarre, 2005), *La Favorita* de Donizetti (Teatro Campoamor de Oviedo, 2006), *Bonhommet* y *el cisne* de Pérez Maseda (Teatro de la Abadía de Madrid, 2007), *El casamiento* de Mussorgsky (Teatro Real, 2008), *Don Pasquale* de Donizetti (Teatro Real, 2009), *Così fan tutte* de Mozart (Auditorio Baluarte de Pamplona, 2012). En la Fundación Juan March ha estrenado *Cendrillon* de Pauline Viardot, programada posteriormente en el Festival Internacional de Santander. Ha realizado diversas exposiciones de pintura, individuales y colectivas.

Es profesor titular en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid y en distintos másteres de artes escénicas.



JOSÉ ANTONIO MONTAÑA

dirección musical

Nacido en Madrid, ha dirigido entre otras óperas y oratorios *La vera costanza* de Haydn, *L'Orfeo* de Monteverdi, *Dido & Aeneas* de Purcell, *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, *La contadina* de Hasse, *La serva padrona* de Pergolesi, *Il sacrificio di Abramo* de De Rossi, *Las labradoras de Murcia* de Rodríguez de Hita, *The Little Sweep* de Britten, *El gato con botas* de Montsalvatge, *Don Giovanni* de Mozart y *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer.

Ha trabajado en el Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Teatro Monumental, Teatros del Canal, Teatro Español, Teatro María Guerrero y Auditorio Nacional de Música de Madrid, Teatro Arriaga de Bilbao, Palacio de Festivales de Santander, Auditorio Baluarte de Pamplona, Teatro Romano de Mérida, Auditorio Ciudad de León, Teatro Principal de Mahón, Teatro Colón de La Coruña, en-

tre otros. En Italia, en el Teatro Comunale de Treviso, Comunale di Ferrara, Teatro Valli de Reggio Emilia, Teatro Carlo Felice de Génova y Palacio Real de Nápoles. En Francia, en el Grand Théâtre Massenet de Saint-Étienne. En Rusia, en el Teatro Alexandrinsky de San Petersburgo y en Bélgica, en la Ópera Royal de Valonia-Lieja.

Ha estado al frente de orquestas como la Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Galicia, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Sinfónica de Navarra, Orquesta de Extremadura, l'Orchestre de l'Opera Royal de Wallonie, l'Orchestre Symphonique de Saint-Étienne, Orchestra del Teatro Carlo Felice, Orchestra Filarmonia Veneta, la Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid (titular 2003-2013), Orquesta de la Universidad Carlos III de Madrid (titular 2007-2009), La Tropa Barroca de Madrid y Harmonia Sphaerarum, entre otras.



SONIA DE MUNCK

soprano (*Doneta*)

Madrileña, estudia en la Escuela Superior de Canto con M. Travesedo y M. Zanetti y recibe el premio fin de carrera Lola Rodríguez Aragón. Ha recibido clases de Victoria de los Ángeles, Dolora Zajick, Istvan Cserjan, Wolfram Rieger, Janine Reiss, Alberto Zedda y Carlos Mena, entre otros. Es premiada en los concursos Ciudad de Logroño y Pedro Lavirgen.

Ha cantado en los principales teatros españoles como el Real, Teatro de la Zarzuela, los Teatros del Canal y el Auditorio Nacional en Madrid; los teatros Liceu y Lliure en Barcelona; el Campomar y el Príncipe de Asturias en Oviedo; el Auditorio Baluarte y el Teatro Gayarre en Pamplona; el Teatro Arriaga en Bilbao o el Cervantes en Málaga.

Debuta en el Teatro de la Zarzuela con las óperas *Hangman*, *Hangman* y *The town greed* de Leonardo Balada. En los últimos



[17]

siete años ha podido mostrar los papeles protagonistas más importantes del género escritos para su voz como *La Generala*, *Doña Francisquita*, *La taberna del puerto* o *Marina*. Esta temporada ha protagonizado allí y en el São Carlos de Lisboa *Los diamantes de la Corona*. En el repertorio de ópera ha interpretado Gilda (*Rigoletto*), Despina (*Così fan tutte*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Amina (*La Sonnambula*), Rowan (*The little Sweep*), Musetta (*La bohème*), Der Hirt (*Tannhäuser*) o Lucia (*Lucia di Lammermoor*).

Cultiva el campo de la canción de concierto y del oratorio. Ha sido dirigida por maestros como López-Cobos, Encinar, Roa, Ortega, Spering, Soler, Díaz, Coves, Pérez Sierra, Albiach, entre otros y por registas como Plaza, Tambascio, Sagi, Olmos, García o Muñoz. Ha grabado *Clementina* de Boccherini bajo la dirección de Pablo Heras-Casado.

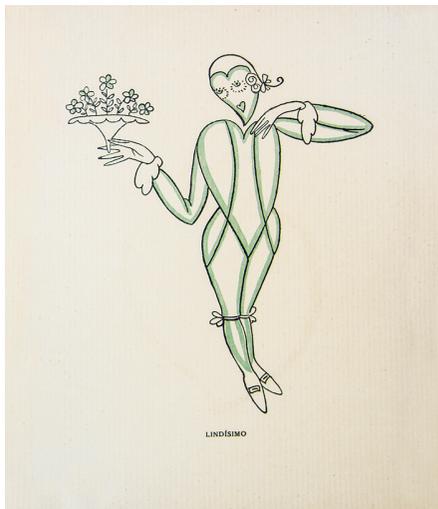


BORJA QUIZA

barítono (*Lindísimo*)

Barítono lírico nacido en Ortigueira (La Coruña) en 1982. Estudió canto en sus inicios con Teresa Novoa, M^a Dolores Travesedo y Renata Scotto para luego perfeccionar y mantener su técnica con el tenor argentino Daniel Muñoz. Ha recibido el premio Ópera Actual al mejor cantante lírico joven en 2009, y el premio al mejor cantante de zarzuela de los prestigiosos premios líricos Teatro Campoamor de Oviedo en 2010. En 2009 se estrena también la película *Io, Don Giovanni* de Carlos Saura, en la que interpreta el papel de Don Giovanni.

Ha actuado en los principales teatros españoles e internacionales en países como Italia, Israel, Canadá o Colombia. Entre los directores de orquesta con los que ha trabajado destacan Jurowsky, López Cobos, Nagano, Petrenko, Carminati, Allemandi, Ortega, Malheiro, Pehlivanian, Rizzari, Encinar, Giménez, Carreras.



[18]

También ha participado en las producciones de los directores de escena como Martone, Michieletto, Font, Abbado o Sagi.

En su repertorio operístico destacan sus participaciones en *Il Barbiere di Siviglia*, *Le Nozze di Figaro*, *Così fan Tutte*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *La Cenerentola*, *L'Elisir d'Amore*, *Don Pasquale*, *Il Campanello*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Romeo et Juliette* o *L'Heure Espagnole*. En zarzuela ha cantado *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, *El barberillo de Lavapiés*, *La del manojo de rosas*, *La canción del olvido* o *La corte del faraón*, entre otras. Ha realizado también una amplia actividad concertística interpretando obras como los *Rückertlieder* de Mahler, la *Misa de la Coronación* y el *Réquiem* de Mozart, *Carmina Burana* de Orff, *La Pasión según San Mateo* de Bach o *Messa di Gloria* de Puccini, entre otras.

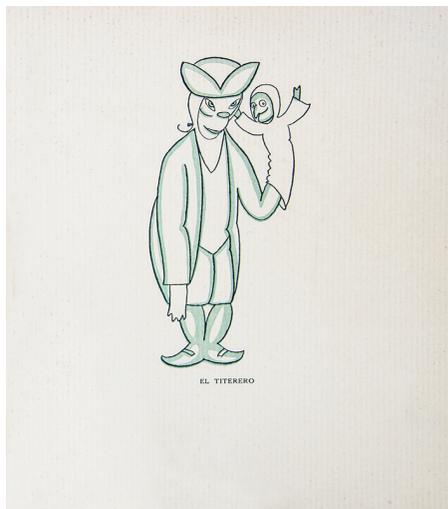


FABIO BARRUTIA

barítono (*El Titerero / Doña Tía*)

Nace en Madrid en 1979, iniciando sus estudios musicales a temprana edad. Estudia viola, y realiza diversos conciertos como solista, en orquesta y en agrupaciones de cámara. Ha recibido clases de Vicente Sardinero y Ana Fernaud y de los repertoristas Istvan Cserjan y Dalton Baldwin, además de asistir a clases magistrales con Samuel Ramey, entre otros. Actualmente continúa su formación con Sara Matarranz y Jorge Robaina.

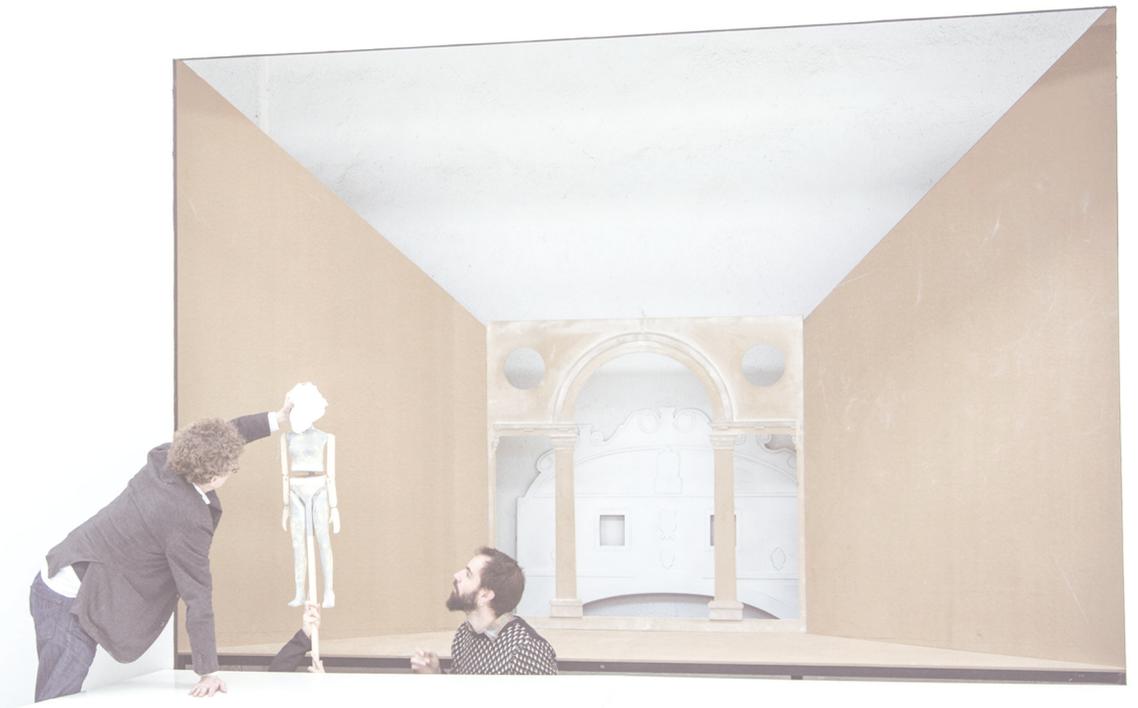
Ha ofrecido conciertos en gran parte de la geografía española y en el extranjero, en auditorios como el Lincoln Center (Nueva York), la Konzerthaus (Berlín), el Auditorio Cívico Municipal (Guaymas, México), el Auditorio Cívico del Estado (Hermosillo, México), el Teatro del ITSON (Ciudad Obregón, México), el Icheon Art Hall (Corea del Sur), el Seoul Art Center (Corea del Sur), el Auditorio Nacional, el Teatro Real, el Tea-



[19]

tro Monumental y los Teatros del Canal (Madrid), el Teatro Campos Elíseos y el Teatro Arriaga (Bilbao), o el Teatro Guimerá (Tenerife). Ha trabajado con maestros de la talla de Nicola Luisotti, Mariss Jansons, Frühbeck de Burgos, Walter Weller o Jesús López Cobos, entre otros.

Su repertorio es amplio y variado, tanto en ópera –donde ha interpretado diversos roles– como en oratorio y música de cámara; se ha centrado en este campo sobre todo en el Lied romántico alemán. En el Auditorio Nacional ha cantado *Ein Deutsches Requiem* de Johannes Brahms con la Orquesta Metropolitana de Madrid, bajo la dirección de Silvia Sanz, del que se grabó un disco.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- [1] Conrado del Campo. Fotografía de Alfonso, c. 1910. Pág. 2
- [2] Portada de la primera edición del libreto de *Fantochines* (Madrid, Marinada, 1923). Pág. 4
- [3] Portada de la segunda edición del libreto de *Fantochines* (Madrid, compañía Ibero-Americana de publicaciones, 1931). Diseño de Augusto. Pág. 6
- [4] Dibujo de Bagaría para el libreto de *Fantochines*. Pág. 33
- [5] Armand Crabbé. Imagen extraída del libreto que acompañó a la representación de *Fantochines* en Zaragoza (12, 14 y 16 de febrero de 1924). Pág. 35
- [6] Ángeles Ottein. Imagen extraída del libreto que acompañó a la representación de *Fantochines* en Zaragoza (12, 14 y 16 de febrero de 1924). Pág. 36
- [7] Carlos (Rodríguez) del Pozo. Imagen extraída del libreto que acompañó a la representación de *Fantochines* en Zaragoza (12, 14 y 16 de febrero de 1924). Pág. 37
- [8] Pedro Blanch. Imagen extraída del libreto que acompañó a la representación de *Fantochines* en Zaragoza (12, 14 y 16 de febrero de 1924). Pág. 38
- [9] Imagen de una de las representaciones realizadas en Bruselas (1935). De izquierda a derecha: Madeleine Farrère (Doneta), Armand Crabbé (El Titerero / Doña Tía) y Georges Goda (Lindísimo). Pág. 41
- [10-13] Dibujos de Bagaría para el libreto de *Fantochines*. Pág. 43
- [14] Fotografía aparecida en *Mundo Gráfico* tras la representación de *Fantochines* en el Teatro Real (enero de 1924). Pág. 48
- [15] Detalle del Studio “Inter-Nos” en Uccle-Bruselas, donde se representó *Fantochines* en 1935. La sala tenía una capacidad máxima de sesenta espectadores. Pág. 51
- [16] Cartel que anuncia la representación de *Fantochines* en el Studio “Inter-Nos” de Bruselas (12 de enero de 1935). Pág. 59
- [17] Doneta. Dibujo de Bagaría para el libreto de *Fantochines*. Pág. 63
- [18] Lindísimo. Dibujo de Bagaría para el libreto de *Fantochines*. Pág. 64
- [19] El Titerero. Dibujo de Bagaría para el libreto de *Fantochines*. Pág. 65
- [20] Teatro de guiñol de la producción actual. Pág. 66
- [21] Títeres de la producción actual. Pág. 68

Localización de las fuentes:

- [1] Fondo M. Alonso
- [2] a [16] Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. Fundación Juan March
- [14] Biblioteca Nacional de España
- [17], [18] Fundación Juan March



TEATRO MUSICAL DE CÁMARA EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

[1] **Cendrillon** · Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **Aurelio Viribay**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

[2] **Fantochines** · Ópera de cámara

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

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **José Antonio Montaña**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

[Programa doble]

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

[3] **Los dos ciegos** · Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri**
y libreto de **Antonio Romero**

[4] **Une éducation manquée** · Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier**
y libreto de **Eugene Letteier** y **Albert Vanloo**

Director de escena **Pablo Viar**

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**

8, 9 y 10 de mayo de 2015

Tomás Muñoz agradece a Alberto Morell, Luis d'Ors y Marta Pastor sus valiosas sugerencias acerca de la escenografía de esta producción.

Teatro musical de cámara, marzo 2015 [textos de Tomás Marco, Tomás Muñoz y Dpto. Actividades Culturales de la Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

72 p.; 21 cm.

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

Programa: Fantochines, ópera de cámara, música de Conrado del Campo y libreto de Tomás Borrás. Tomás Muñoz, director de escena, José Antonio Montaña, dirección musical; Sonia de Munck, soprano, Borja Quiza y Fabio Barrutia, barítonos; Borja Mariño, piano; solistas de la Orquesta de la Comunidad de Madrid; celebrados en la Fundación Juan March el 11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

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

Coproducción con:



Teatro
de la
Zarzuela



Participan:



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

© Tomás Marco
© Tomás Muñoz
© Teatro de la Zarzuela
© Fundación Juan March
Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 2341-0787

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

CONRADO DEL CAMPO

Introducción y notas de Tomás Marco

- 4 de marzo Obras de C. del Campo*/**, R. Paus* y M. Rodeiro,
por el **Garnati Ensemble**.
- 18 de marzo Obras de J. Sibelius y C. del Campo*,
por el **Cuarteto Bretón**.
- 25 de marzo Obras de C. del Campo**, J. Pahissa, A. Isasi, R. Wagner,
J. Bautista, G. Gombau, E. Casals-Chapí y R. Strauss,
por **Anna Tonna**, mezzosoprano
y **Jorge Robaina**, piano.

**Estreno absoluto*

***Primera interpretación en tiempos modernos*

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

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



