

renunciar, aquellos que pretenden alcanzarlo todo. Y que nadie me venga con remilgos y me diga que no puede; bien he podido yo abandonar aquel lado de la mesa desde donde antes decía con falsa humildad, con verdadera osadía, pretensión y engolamiento: «Yo soy el mejor.» Y bien se ve que estoy feliz en esta otra situación, que considero privilegiada, sobre todo cuando caigo en la cuenta de que lo más fácil suele ser casi siempre lo más práctico, y lo más práctico es indudablemente lo mejor. De esta forma, entre el subjetivo: «soy el mejor», y el objetivo hecho de tener lo mejor, prefiero este último, por creerlo más preciso y evidente. Y cuando, al fin, cansado de tanto sentimiento baldío, tanta duda y tanto sufrimiento, había escogido un planteamiento de vida que me hacía sentir una desacostumbrada seguridad, la que me proporcionaba el criterio ajeno, me encuentro con un problema indisoluble. ¿Contrato o no a esta frágil fortaleza femenina que tengo frente a mí? En definitiva, ¿qué hacer con la débil mujer forzada? O decido sin miramientos, sin ningún tipo de contemplación, sin caer de nuevo en la inseguridad, o medito, pienso, me pongo en su lugar y pretendo encontrar una respuesta a mi manera; entonces me temo que volveré a instalarme al otro lado de la mesa para afirmar pretenciosamente «yo soy el mejor» mientras por dentro va la procesión.

## LA PAJARA PINTA

### RAFAEL ALBERTI

#### EDICION DE CARLOS RUIZ SILVA

No es decir nada nuevo el afirmar que Rafael Alberti es, ante todo, un poeta. Pese al no escaso número de sus obras escénicas, el autor de *Sobre los ángeles* ha creado su fundamental edificio literario sobre la palabra poética más que sobre la dramática. Esto no significa, sin embargo, que su teatro carezca de importancia en el conjunto de su «ópera omnia». Ya Ricardo Doménech, uno de los máximos conocedores del teatro de Alberti, señalaba en un interesante estudio: «Conviene subrayar que este quehacer dramático reviste una importancia de primer orden, aunque haya estado a punto de ser eclipsado por dos enemigos muy poderosos: el teatro de García Lorca —tan afín en no pocos presupuestos— y la poesía del propio Alberti» (1). Pues bien, durante «sus» años veinte —que coinciden cronológicamente casi de manera exacta con «los» años veinte —Alberti tiene una relación muy intensa con la escena. Hasta 1931, en que se estrenan *El hombre deshabitado* y *Fermín Galán*, piezas que han llegado hasta nosotros íntegramente y que suponen ya un teatro de juvenil madurez, Alberti había escrito o programado nada menos que siete obras dramáticas. Robert Marrast, en su excelente monografía (2), señala los títulos, años y carácter de las piezas: *Ardiente y fría* (madrigal dramático, hacia 1924), *La novia del marinero* (auto en verso, hacia 1924), *La Pájara Pinta* (guirigay, 1925), *Lepe, Lepijo y su hijo* (farsa, hacia 1930), *El enamorado y la muerte* (romance escenificado, hacia 1920), *El hijo de la gran puta* (farsa, hacia 1930) y *Santa Casilda* (misterio en tres actos y un epílogo, en verso, hacia 1930) (3). Pese a que todos los proyectos de escritura teatral del

(1) R. Doménech: «Introducción al teatro de Rafael Alberti, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 259, p. 95, Madrid, 1972. Este amplio artículo constituye una de las escasas aportaciones valiosas para el estudio del tema.

(2) *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, pp. 9 a 26, París, 1967.

(3) Según hemos podido saber por el propio dramaturgo, ni *El hijo de la gran puta* ni *Lepe, Lepijo y su hijo* llegaron a escribirse: *Santa Casilda* permanece

Alborti Juvenil no llegaron a realizarse, es indudable la atracción y consiguiente dedicación de Alberti al mundo escénico. En esta fase, casi experimental, de una dramaturgia renovadora, lúdica, imaginativa y relacionada estrechamente con las demás artes, en especial con la pintura, hay que situar la creación de *La Pájara Pinta*.

La historia de *La Pájara Pinta* comienza en 1925 cuando nuestro autor asiste a unas representaciones de marionetas que el famoso Teatro dei Piccoli celebra en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Esta compañía italiana, que alcanzó un extraordinario prestigio en todo el mundo, estaba dirigida por Vittorio Podrecca, quien había fundado este teatro de marionetas en 1912. Podrecca, autor él mismo de cuentos para niños, logró que sus muñecos alcanzasen no sólo una gran maestría técnica, sino también que sus espectáculos reuniesen a un conjunto de artistas, músicos y pintores, con los cuales consiguió hacer un teatro de singular clase y originalidad. A estas representaciones acudieron también el compositor Oscar Esplá, don Ramón del Valle-Inclán y, muy probablemente, Federico García Lorca (4).

Es indudable la fascinación que el teatro de marionetas ha ejercido en numerosos escritores y músicos de nuestro siglo (5).

Inédita; aunque se publicará próximamente. *El enamorado y la muerte* fue publicado por Manuel Bayo en la «Revista de Occidente», núm. 143, pp. 151-158, Madrid, 1973. *La Pájara Pinta* la dio a conocer Marrast en un pequeño volumen publicado por el Centre de Recherches de l'Institut d'Estudes Hispaniques, dentro de la colección «Pages oubliées, pages retrouvées». El título completo del librito es Rafael Alberti: *Lope de Vega y la poesía contemporánea, seguido de La Pájara Pinta*, París, 1964. Lleva un prólogo de Marrast.

(4) Hemos podido confirmar la asistencia de Oscar Esplá a estas representaciones por el testimonio de su hija Amparo, quien escuchó muchas veces a su padre hablar de los «Piccoli» e incluso interpretar al piano un vals que les servía a modo de sintonía. Don Ramón parece ser que se sintió encantado con el espectáculo; tal vez de ahí proceda el subtítulo de «Melodrama para marionetas» que puso a sus piezas *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* en la primera edición de su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927) y también cuando publicó sus tres farsas: *La cabeza del dragón*, *La enamorada del rey* y *La reina castiza* en un solo volumen bajo el título de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1930). Melchor Fernández Almagro alude al influjo de las marionetas en el teatro de Valle-Inclán, y concretamente a las representaciones de los «Piccoli» en su *Vida y literatura de Valle-Inclán*, pp. 233-234, Madrid, 1943. En cuanto a García Lorca no hemos podido comprobarlo, pero todo hace pensar en su asistencia: vive en Madrid en ese año, le interesa toda novedad teatral, y varios de sus amigos sabemos que estuvieron presentes.

(5) Pueden citarse entre otros a Igor Stravinsky —su ballet *Petrushka* es la historia de una marioneta que cobra vida—, Eric Satie, Alfredo Casella, Paul Hindemith, Arthur Honegger, y entre los españoles, Jacinto Grau con *El señor de*

La obra más genial es, sin duda, *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, realizada sobre un texto tomado del *Quijote* de manera casi literal y que constituyó un hito tanto de la música como del teatro español. El tiempo, cosa, esta última, que ha pasado inadvertida para la mayoría de los estudiosos de nuestra escena. Tanto Lorca como Alborti recibieron el influjo del *Retablo*. La obra de don Manuel se estrenó en París en 1923 (6), y con su mezcla de música, literatura, pintura (los decorados fueron realizados por Hermenegildo Lanz y Manuel Angeles Ortiz), escultura (¡los muñecos!), teatro «real» —los personajes de Don Quijote, Maese Pedro, el trujumán, los esportadores de la venta— y teatros de marionetas —la historia de Mollisendra y Don Gaiferos—, en la que los problemas de diversidad fueron resueltos con admirable maestría por el compositor, se convirtió en una obra clave en este tipo de espectáculos.

Creemos que estos dos estímulos, las representaciones de los «Piccoli» y el *Retablo* de Falla, surge en Rafael Alberti la idea de realizar una obra teatral para marionetas con música, baile, canciones y cuidadoso esmero en el decorado y el vestuario que habría de contar con la colaboración de otros valiosos artistas: *La Pájara Pinta*, una obra inspirada en canciones populares infantiles españolas:

Si la idea de *La Pájara* surge en 1925 —una ambiciosa obra en tres actos—, la realización del primer y único acto que Alberti llegó a escribir data de 1926 y no de 1925 como se ha venido señalando hasta ahora (7). Esto puede fácilmente colegirse de una carta, inédita, que Alberti dirigió al compositor Oscar Esplá fechada en Madrid en agosto de 1926, y en la que se dice: «Ya estoy terminando el primer cuadro de *La Pájara*. En cuanto lo retoque un poco le mandaré una copia. De todos, es el cuadro más largo. El segundo, el tercero y el cuarto podré conseguirlos en unos quince días. El último, que no es tan largo como el primero, calculo que en unos catorce o quince días también. El libreto puede estar listo para primeros de septiembre.»

*Pigmalión*, García Lorca con *Los títeres de Cachiporra* (puesta en música por Federico Elizalde) y sobre todo Manuel de Falla con *El retablo de Maese Pedro*.

(6) El 25 de junio de 1923 en la residencia de la princesa Polignac, en que fue representada con marionetas. En forma de concierto lo había sido el 23 de marzo de ese año en el Teatro San Fermín de Sevilla.

(7) Tanto Marrast como Doménech, en sus citadas obras, señalan 1925 como año de creación de *La Pájara*. También lo hace Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español del siglo XX*, Madrid, 1975, quien parece seguir a Marrast.

Y, en efecto, el 1 de septiembre vuelve a escribir a Esplá: «Ahí va el primer acto de *La Pájara Pinta*. Escríbame inmediatamente, diciéndome si es una cosa digna de usted. Quiero saber si todo está claro y conseguido. Todavía puede corregirse. Mañana como en-azaré el segundo acto.»

Parece, pues, fuera de toda duda que Alberti redactó el primer acto de la *Pájara* durante el mes de agosto de 1926. La idea inicial de la obra suponía la colaboración de Maruja Mallo como autora de los decorados y el vestuario y del mencionado Oscar Esplá en la parte musical (8). Maruja Mallo realizó dos amplios estudios para la *Pájara* (9), pero fue luego Benjamín Palencia quien se encargó de este aspecto de la obra. De Palencia se conserva una preciosa carta —un collage— dirigida a Esplá sobre los proyectos de realización conjunta de la pieza. También se han conservado algunos figurines realizados por el pintor manchego, pero tampoco Palencia llegó a terminar su labor. José Corredor-Matheos, biógrafo del artista, señala que Palencia realizó «la maqueta del teatro, como de juguete, con los escenarios recortados y pintados. Y los personajes, recortados también, que ponía en escena, para las entradas y las salidas. Realizó además los figurines, grandes, basados en tipos populares españoles» (10).

En cuanto a Oscar Esplá, compuso algunos números para el proyectado ballet de marionetas aunque, al igual que sus compañeros —Alberti, Mallo, Palencia— tampoco dio remate a la parte que le correspondía. Estos números los escribió en principio para piano, con la idea de orquestarlos. Sin embargo, habían de pasar muchos años antes de que Esplá llegase a estrenar «su» *Pájara Pinta*.

(8) Oscar Esplá habría de poner música tres años más tarde, en 1929, a cinco poemas de Alberti reunidos en una obra para soprano y orquesta a la que tituló *Canciones playeras*.

(9) Aunque la propia Maruja Mallo ignoraba el actual paradero de estas dos obras, la ilustración de una de ellas (desgraciadamente en blanco y negro) puede encontrarse en el artículo de Raúl Chávarri «Dos exposiciones entre el olvido y la nostalgia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 355, pp. 136-142, enero 1980. Se trata de «Las bodas de la Pájara Pinta y el arzobispo de Constantinopla», lápiz color, sobre papel. A pesar de que se da el año de 1935 la obra hay que situarla hacia 1926, según señalaron tanto la señora Mallo como Rafael Alberti. Con un poco de imaginación no es difícil adivinar el ingenuo encanto y belleza de estos dibujos.

(10) En *Vida y obra de Benjamín Palencia*, p. 40, Madrid, 1979. Uno de estos figurines —una acuarela hecha en 1926 para uno de los personajes femeninos de *La Pájara Pinta*— aparece reproducido en color en la mencionada obra (p. 38). En ella se recoge alguna divertida anécdota sobre la relación entre Alberti, Palencia y Esplá en esas fechas (pp. 40-41).

Todo sucedió en 1956, durante el Festival Internacional de Granada. El vocalón definitiva consta de siete números orquestales, sin voz, cada uno con un título alusivo a los diferentes personajes de la obra: el conde de Cabra, la viudita del conde Laurel, Antón Perulero, etc. La obra de Esplá es fina y estilizada, aunque tal vez le falte el altoporroteo lleno de ritmo y colorido del texto de Alberti (11).

Pero no acaban aquí los intentos —todos ellos frustrados— de montar y realizar ese espectáculo singular, ese «guirigay lírico-bailable» como califica Alberti a su farsa. En 1932, un compositor filipino de origen español, Federico Elizalde (1907-1979), compuso un preludio orquestal y el prólogo de *La Pájara Pinta* que se estrenaron en la Sala Gaveau de París, en 1932 con el propio compositor dirigiendo la orquesta y Rafael Alberti recitando el prólogo. La partitura de Elizalde está fechada el 19 de junio de 1932 y se conserva manuscrita\* —según hemos podido comprobar personalmente— y en buen estado; sería de desear que fuese editada e interpretada en un concierto público.

A esas alturas, Alberti debió renunciar definitivamente a escribir los dos actos restantes y a montar la obra con marionetas, música, ballet, decorados y vestuario realizado por grandes artistas como había imaginado en un principio. Ese mismo año de 1932 se dio una representación en Madrid en un montaje realizado por el Instituto Bocueta (12).

*La Pájara Pinta* está directamente inspirada en canciones infantiles, generalmente de corro, que pueden todavía hoy escucharse en todos los rincones de España con más o menos variantes. Lo que hace Alberti es reunir a un no pequeño número de personajes que, en un principio, carecían de vinculaciones entre sí y entretener con ellos una acción argumental leve pero eficaz. Ya Marrast en su

(11) Los siete números llevan los siguientes encabezamientos: «Pasa el conde de Cabra», «Romanza de doña Escatofina», «Balle de Antón Perulero», «La viudita del conde Laurel», «Pasodoble de Lepe», «Berceuse» y «La Pájara Pinta en el verde limón». Como es lógico, el elemento musical popular —más melódica que armónicamente por supuesto— está muy presente en estas páginas.

(12) Marrast recoge algunos detalles de esta representación. Se dio en el Campo del Moro y a ella asistieron el presidente de la República don Niceto Alcalá Zamora y también don Manuel Azaña, cfr. *Ob. cit.*, p. XI. Según nos ha informado doña Jimena Menéndez Pidal el prólogo fue recitado por Rafael Alberti.

\* Le agradecemos a su hija, doña Paula Elizalde, su amabilidad al dejarnos la partitura y la reproducción de la primera página de la misma.

edición había señalado que algunas de estas canciones y personajes se encontraban recogidos en recopilaciones populares y en refranes y modismos (13).

El encanto de *La Pájara Pinta* no debe buscarse en su estructura de «conflicto» teatral. Aunque el comentario de Francisco Ruiz Ramón nos pueda parecer exagerado: su «entidad dramática es casi nula» (14), la obra posee una mayor intensidad poética (entendiendo este término en un sentido amplio) que teatral, aun cuando no nos parezca posible concebir *La Pájara Pinta* fuera del ámbito de la representación. La pieza está escrita para escucharse y verse y no sólo para leerse. El juego de los actores, la propia originalidad fonética, el ritmo, el sentido mágico y maravilloso de lo que no es «razonable», la capacidad de sugerencia de un microcosmos infantil, todo pide el escenario y lo que con ello va implícito: el decorado, los trajes, la música, la luz, el color, es decir, elementos plásticos y musicales, que deben fundirse con el texto poético —versos de arte menor que acentúan lo vivaracho de la acción— para dar lugar a la obra como totalidad. No es una casualidad que las acotaciones sean tan numerosas e importantes en la obra, porque nos indican elementos no exclusivamente literarios que, sin embargo, son fundamentales en el desarrollo escénico. Alberti comprendió enseguida, probablemente con mayor claridad al ver a los «Piccoli», la importancia de los elementos no literarios, de ahí su deseo de colaboración con músicos y pintores para poner en pie esta farsa que habla más a los sentidos que al intelecto. *La Pájara Pinta* es un divertimento que tiene el encanto de lo *naïf*, lo sorprendente de lo fantástico y la sabiduría de lo popular.

[13] Son estas recopilaciones la tan conocida de Francisco Rodríguez Marín *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, la de Fermín Caballero *Cuentos y poesías populares andaluces*, Leipzig, 1874, y la de Sergio Hernández de Soto *Juegos infantiles de Extremadura*, vol. III, de la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, Sevilla, 1884. También acude Marrast al *Cancionero de la Sección Femenina de FET y de las JONS*, Madrid, 1943, a propósito del personaje de la Carbonerita. Creemos, sin embargo, que el hispanista francés ha cometido un leve error al citar la canción «Quen dirá que la carbonerita» (que cita «Quién dirá»), ya que se refiere (pp. 246-247) a una jota valenciana, cuando en el mismo *Cancionero* se encuentra una canción infantil de corro con el mismo texto (esta vez sí comienza «Quién dirá que la carbonerita») y que, además, se titula «La viudita del conde de Cabra» (p. 481). Relacionada con *La Pájara Pinta* figura, asimismo, en el citado *Cancionero* «La viudita del conde Laurel» (p. 480).

[14] *Historia del Teatro Español del siglo XX*, p. 210.

## SOBRE LA EDICION DE «LA PAJARA PINTA»

Tal vez debido a que Alberti no llegó a completar la idea inicial de realizar una obra en tres actos, lo escrito, es decir, el prólogo y el primer acto, no fue impreso y el manuscrito se perdió. Pero en 1952, Gonzalo Menéndez Pidal encontró una copia que el Instituto Escuela había utilizado para la referida presentación de 1932. Esta copia fue editada por Marrast en París en 1964. Para la edición, el propio Rafael Alberti reescribió el prólogo y añadió algunas acotaciones. Sin embargo, en 1981, apareció un nuevo manuscrito mucho más completo que el de Menéndez Pidal. Este manuscrito perteneció a Oscar Esplá, a quien Alberti lo había enviado en 1926 con objeto de que el compositor tuviese material para ponerse a trabajar en la música de *La Pájara Pinta*. Quiero agradecer a doña Amparo Esplá su amabilidad por haberme dado todas las facilidades para manejarlo, así como por haber puesto a mi disposición las cartas de Alberti y su padre que son de gran valor estético ya que aparecen ilustradas con originales dibujos en color referentes a *La Pájara Pinta* y sus personajes. El manuscrito está en cuartillas (tamaño 15 × 21) escritas por una sola cara con tinta negra: ocho están dedicadas al prólogo y sesenta y dos al primer y único acto. Desgraciadamente, falta la última cuartilla que debió extraviarse entre los papeles de Esplá, aunque no perdemos la esperanza de que aparezca en cualquier momento. Dos son las grandes ventajas que este «nuevo» texto ofrece sobre el de Marrast: 1.º) que el prólogo es el original, resultando más extenso que el realizado de nuevo por Alberti; 2.º) contiene todas las numerosas y amplias acotaciones que, en su mayoría, faltan en la edición anterior y que son importantísimas para la mejor comprensión de la pieza. Baste señalar que ascienden a 216 el número de diferencias entre ambos textos con una clara ventaja para la nueva edición, se han situado a pie de página tanto las variantes como las carencias —generalmente referidas a las acotaciones— que presenta la edición de Marrast.

i Pío, pío, pío, pic!  
¡Verdolari karinío,  
río, ric!

(Algo más se-  
rio. y señalando  
con el puntero a  
los Carboneros,  
Antón Penlono,  
D. Diego Carbonero,  
Doña Estefanía,  
Bigotes, la Tía Pi-  
yaya, El Conde de  
Castro y Juan de  
los Viteas.)

La don laudera,  
deslón dinera,  
nedirlín, nedirlón, nedirlera,  
rouda, roudalín, roudal,  
faró farabay,  
quiri quirigay,  
bul.

(Riéndose y  
señalando a  
los pájaros).

i Kikiki Kí!  
¡Pío, pío, pío, pic!  
¡Verdolari karinío,  
río, ric!

(Baila, muy contento. y convencido de su claridad  
y idiosincrasias. porique)

(metsucólio,  
y señalando a  
los Viteas)

Plomba dariné dala,  
¡dariné!  
Dariné daltoteris,  
¡dariné!

Cela la ribanda,  
piril piril/sudo,  
dindirinán diridsuas,  
¡dariné!

(Riéndose y  
señalando a  
los pájaros)

i Tarí, tarí,  
río pic!  
¡Verdolari karinío,  
río ric!  
i Kikiki Kí!

(Baila, contento. y porique.)

3

(misterioso y  
señalando a  
Bigotes y Juan  
de los Viteas)

Mórli tón motón lira,  
dalo dels vidovira.