

antonio gades

Fuenteovejuna



Fotógrafo: Javier del Real ©

guía didáctica

*Isabel Domínguez
Ana Hernández
Silvia Marín*

Índice

▪ Antonio Gades	3
▪ <i>Fuente Ovejuna</i> : la obra teatral	4
1. Lope de Vega	4
2. El teatro a partir de Lope	5
3. Origen de <i>Fuente Ovejuna</i> : el hecho histórico	6
▪ El ballet <i>Fuenteovejuna</i> de Antonio Gades	7
1. La dramaturgia	8
2. Los personajes	9
3. El argumento	10
4. La música de <i>Fuenteovejuna</i>	11
4.1 Los autores	12
5. La coreografía	15
6. La propuesta escénica	19
6.1 El vestuario	16
6.2 La escenografía	18
6.3 La iluminación	19
▪ El espectáculo, paso a paso	22
1. La vida del pueblo	24
2. Presentación de los personajes	26
3. La fiesta	27
4. La solidaridad	29
5. Lavadero	31
6. Nuevo acoso	33
7. Prueba a Frondoso	36
8. La boda	37
9. Desenlace	41
Referencias	43
ACTIVIDADES	
1. Aires populares	46
2. El Comendador marcha a la guerra	50
3. La boda	52
Para el profesor	56

Antonio Gades



Fot. Pepe Lamarca. Archivo FAG

Antonio Esteve Ródenas, Antonio Gades para el arte, afronta en 1994 el estreno de *Fuenteovejuna*, una obra que le interesaba y sobre la que llevaba indagando más de una década. La rebeldía y la victoria de un pueblo sobre el poder de un tirano enlaza con su filosofía vital y su compromiso político, forjado desde su infancia por influencia de su padre, que se enrola con las fuerzas republicanas unos meses antes de nacer Antonio.

“Cuando yo nací mi padre había renunciado a estar presente en el nacimiento de su hijo para estar al lado del pueblo, con un fusil en la mano, algo que me llena de orgullo”.

Su padre, un hombre del pueblo con fuerte conciencia política, le inculca los valores de la solidaridad y el respeto a la dignidad humana. Un legado esencial que el coreógrafo tiene siempre muy presente:

“Una herencia maravillosa, que se resume en dos normas: el que no es agradecido no es bien nacido, y en mi hambre mando yo”.

En *Fuenteovejuna* se reúne este mensaje de conciencia social con la recuperación y puesta en valor del amplio acervo musical y coreográfico del folclore español, una de las mayores reivindicaciones del artista de Elda. Se pregunta por qué un creador español tiene la necesidad de hacer un ballet de otro tipo; al estilo moderno, neoclásico, a la manera de los norteamericanos, los alemanes o los franceses:

“Eso es mejor dejarlo para quienes no tienen la riqueza que tenemos nosotros, que nos viene del pueblo, de la literatura, de los folclores. Hay que recuperar todo eso y beber de ello”.

Gades considera que con la danza española y con el flamenco se han cometido tantos excesos que se propone que en sus coreografías nada sea gratuito ni superfluo. Consciente de la inmensa riqueza de las danzas populares españolas, dice:

“Yo creo que el día que un coreógrafo estudie profundamente nuestra cultura será el mejor coreógrafo del momento”.

Su mayor logro como creador es configurado un ballet español susceptible de ser bailado por cualquier bailarín; Gades está convencido de que la danza española también puede tener una expresión universal, del mismo modo que sucede con el ballet clásico o la danza contemporánea.

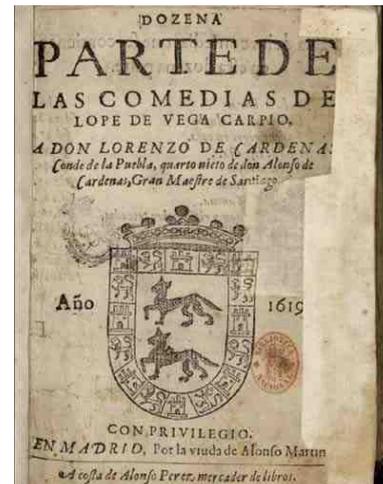
Podéis encontrar toda la información sobre Antonio Gades, su vida y obra en:

www.antoniogades.com

Fuente Ovejuna: la obra teatral

Se cree que pudo ser escrita entre 1612 y 1614, apareciendo publicada por primera vez en la *Dozena Parte* de las comedias de Lope de Vega Carpio (1562-1635). Las partes eran libros en los que el autor agrupaba varias obras, una vez habían sido representadas.

Aunque en su época no fue una de las obras preferidas por el público, después del Romanticismo consiguió un gran auge en Europa, traducándose al francés (1822), al alemán (1845) y estrenándose en ruso en Moscú (1876). En el siglo XX el prestigio de la obra aumentó, convirtiéndose en una de las más representadas de Lope de Vega en todo el mundo, con traducciones a un gran número de idiomas (francés, inglés, ruso, alemán, italiano, yugoslavo, checo, polaco, hebreo, ucraniano, árabe, portugués, moldavo...).



Portada de la primera edición de la *Dozena Parte*

1. Lope de Vega



Grabado de I. de Courbes (c. 1630).
Biblioteca Nacional

Félix Lope de Vega y Carpio nace en Madrid en 1562, realizando estudios en las universidades de Alcalá y Salamanca.

En los libros de texto y enciclopedias se puede encontrar mucha información sobre su biografía y obra, por lo que aquí nos centramos en un nexo de unión entre ambas: su vida sentimental, que se ve plasmada de forma constante en sus escritos. Con 21 años conoce a Elena Osorio (quien inspirará a Filis, la protagonista de *La Dorotea*) y vive con ella un tormentoso amor. De hecho, cuatro años más tarde, en 1587, es detenido por la denuncia de los hermanos de Elena. Parece no escarmentar porque, un año después, rapta a Isabel de Urbina (la *Belisa* de tantas de sus obras) y se casa con ella,

además de alistarse en la Armada Invencible y vivir una época de destierro en Valencia. Tras la muerte en 1594 de Isabel y su segunda hija, en 1596 va a vivir a Madrid, donde conoce a la actriz Micaela Luján (la *Camila Lucinda* de sus versos), con la que también vivirá prolongados amoríos. Sus amores con la actriz no le impedirán casarse con Juana de Guardo en 1598, año en el que comenzará además su enemistad con el poeta Luis de Góngora. Por esa época recibe el sobrenombre de "Fénix de los Ingenios". Tras varias crisis religiosas y después de la muerte de Micaela Luján, de su hijo Carlos Félix y de su esposa, Juana de Guarda, se ordena sacerdote en Toledo, en 1614. Sin embargo, dos años después conoce a Marta de Nevares (*Amarilis, Marcia Leonarda*), con la que vivirá a partir de entonces. Muere en 1635.

2. El teatro a partir de Lope

Lope de Vega fue un autor muy prolífico, que cultivó la poesía, la novela y especialmente el teatro, siendo creador de una fórmula teatral conocida como la “Comedia española”. Recoge la tradición que provenía del teatro medieval y de algunos renovadores autores renacentistas del siglo XVI. Por otra parte, sus relaciones con comediantas y su asistencia habitual a representaciones le hacían conocer bien los gustos del público, que se decantaba por un teatro de carácter popular. En su obra *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), el autor resume las características principales de su producción:

1. Ruptura de la oposición clásica entre tragedia y comedia, en favor de la tragicomedia.
2. Ruptura de la rigidez de la unidad de tiempo y lugar, aunque con la recomendación de no dilatar excesivamente el tiempo de la acción.
3. Flexibilidad en la unidad de acción, incluyendo intrigas secundarias paralelas y complementarias a la principal, aunque evitando las superfluas.
4. División en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace, reservando la solución del conflicto para las últimas escenas, a fin de mantener el interés del público.
5. Utilización del verso y la polimetría, fijándose una relación entre la situación y la métrica.
6. Búsqueda de personajes tipo que usen un lenguaje adecuado a su condición.
7. Fusión entre lo culto y lo popular, con la inclusión de fragmentos líricos, canciones populares y danzas, normalmente relacionados con la acción.
8. Variedad temática: amor, honor, religión, historia europea y española...

Las representaciones de la época

- Horario: Por la tarde, antes de la puesta del sol. Así se evitaba iluminar el escenario y las posibles peleas entre el público.
- Recinto: Habitualmente en el Corral de Comedias, patio interior de una manzana de casas, donde los balcones y ventanas acogían al público de más categoría. Los demás se distribuían por sexos: las mujeres en la “cazuela”, una galería situada enfrente del escenario, y los hombres de pie en el patio.
- Estructura:
 1. Loa, para captar el interés y la simpatía del público.
 2. Primer acto, también denominado primera jornada.
 3. Entremés.
 4. Segundo acto o jornada.
 5. Baile.
 6. Tercer acto.
 7. Mojiganga o Fin de fiesta.
- Escenografía: Sencilla, con telón de fondo y entradas laterales. Las comedias de santos y mitológicas solían contar con un mayor aparato escénico.
- Repertorio: El público acudía asiduamente y las obras no solían durar más de dos días en cartel. Se requerían continuamente textos nuevos.

3. Origen de *Fuente Ovejuna*: el hecho histórico

Lope de Vega extrae muchos de los argumentos para sus comedias de la tradición literaria o popular. La trama de *Fuente Ovejuna*, en concreto, parece extraída de la *Crónica de las tres Órdenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, una historia de las Órdenes Militares escrita para los nobles de Felipe II por Francisco de Rades y Andrade, publicada en Toledo en 1572. También es posible que Lope conociera el levantamiento de Fuente Ovejuna, acaecido un siglo atrás, por medio de la tradición oral. Además, el dramaturgo añadió la toma de Ciudad Real por el Maestre de Calatrava, como segunda acción, ampliando el levantamiento de un pueblecito contra su señor con un hecho propio de la Guerra de Sucesión entre Juana la Beltraneja y su tía Isabel la Católica, tras la muerte de Enrique IV.



Portada de la "Crónica" de Francisco de Rades y Andrade

Los sucesos

Lope no pretendía realizar una obra de carácter histórico, sino simplemente escribir una comedia, por lo que no profundizó en los hechos sucedidos ni en los complejos procesos que generaron y desarrollaron la revuelta. Únicamente se valió de ese marco de acción para desarrollar un argumento en el que la unión del pueblo triunfase sobre la tiranía y el despotismo.

El carácter de la obra

Fuente Ovejuna puede ser considerada una tragicomedia, aunque su autor no le diera esta denominación, sino la de comedia, que tradicionalmente se refería a obras de estilos muy diversos. Es un buen ejemplo de la mezcla de géneros clásicos, propia de la comedia española. Los hechos que desembocan en la muerte del Comendador nos llevan hacia la tragedia, si bien se impone el final feliz propio de la comedia, con la boda de los enamorados y el perdón real.

El ballet *Fuenteovejuna* de Antonio Gades

Tras *Bodas de Sangre* (1974) y *Carmen* (1983), basados respectivamente en las obras de Lorca y Mérimée, Gades se inspira en uno de los textos clave del teatro barroco español, *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. El espectáculo se estrena en el Teatro Carlo Felice de Génova, el 20 de diciembre de 1994, mostrando al público una obra que ya quedará inmortalizada en la historia de la danza debido a su singularidad.

En palabras del propio coreógrafo, “...de *Fuente Ovejuna* me interesó sobre todo el acto solidario de los perdedores. La solidaridad frente al poder. En estos momentos de feroz individualismo, creo que *Fuenteovejuna* está o debería estar de actualidad”.

Del mismo modo que en sus coreografías anteriores Gades había empleado fundamentalmente el baile flamenco como lenguaje escénico, en esta ocasión indaga en el folclore español, más apropiado para la obra de Lope de Vega, encontrando músicas y bailes con las que desarrolla la trama, siguiendo la adaptación del texto original realizada por José Manuel Caballero Bonald. Así describe Antonio su propuesta:

“Mi idea era hacer algo más con ese folclore, no trincarlo del pueblo y prostituirlo, sino coger la esencia y hacer otra cosa, contar una historia con el movimiento. España es un crisol de culturas. Cada 20 kilómetros cambian las costumbres, los trajes, la música, la manera de enterrar a los muertos. Mi intención ha sido hacer un collage con todo esto. He investigado el folclor no como un profesional, sino como un poeta investiga la historia, para enriquecerse”.

Gades dedica Fuenteovejuna a la memoria de Celia Sánchez Manduley (Media Luna 1920 - La Habana 1980), una figura histórica de referencia en Cuba por su labor social y política.

Ficha del espectáculo

<i>Adaptación</i>	J. M. Caballero Bonald y Antonio Gades
<i>Dirección</i>	Antonio Gades
<i>Coreografía e iluminación</i>	Antonio Gades
<i>Música</i>	Faustino Núñez, Antonio García Abril, Antonio Solera, Modest Mussorgsky, Samuel Scheidt, Tielman Susato, Melchior Franck y Antonio Gades
<i>Arreglos musicales</i>	Faustino Núñez
<i>Maestro de baile folclórico</i>	Juanjo Linares
<i>Ambientación y vestuario</i>	Pedro Moreno
<i>Duración</i>	Una hora y quince minutos, sin entreacto

1. La dramaturgia



J.M. Caballero Bonald
www.fcbonald.com

José Manuel Caballero Bonald, poeta, novelista y ensayista nacido en Jerez de la Frontera el 11 de noviembre de 1926, hijo de Plácido Caballero, cubano de madre criolla y padre santanderino, y de Julia Bonald, perteneciente a una rama de la familia del vizconde de Bonald, radicada en Andalucía desde mediados del siglo XIX.

Cursa la primera enseñanza y el bachillerato en el Colegio de los Marianistas de Jerez. En esta época, además de vivir la Guerra Civil, descubre la lectura de la mano de autores como Jack London, Emilio Salgari, Robert Stevenson o José de Espronceda. Posteriormente estudia Náutica en Cádiz y Filosofía y Letras en Sevilla y Madrid. Durante este periodo universitario publica sus primeros poemas y se relaciona con diferentes grupos literarios y revistas como *Platero* o *Cántico*.

Pertenece al grupo poético del 50, junto a José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, entre otros. Vive fuera de España por varios años, ejerciendo como profesor de Literatura Española y Humanidades en la Universidad Nacional de Colombia. Allí se relaciona con el grupo colombiano de la revista *Mito* (integrado, entre otros, por Gabriel García Márquez). También pasa una temporada en Cuba, tras la que publica *Narrativa cubana de la Revolución* (1968).

A su regreso a España trabaja en el Seminario de Lexicografía de la RAE. Ha obtenido numerosos premios, como el Boscán y el de la Crítica de Poesía (1959, 1978 y 2006), el Biblioteca Breve en 1961, el de la Crítica de Novela en 1975, el Pablo Iglesias de las letras en 1979, el Plaza y Janés en 1988, el premio Andalucía de las Letras en 1994, el XIII Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía en 2004, el Premio Nacional de las Letras en 2005, el Premio Nacional de Poesía en 2008 y el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca – Ciudad de Granada en 2009.

Además de su colaboración con Antonio Gades, al que define como “*el más netamente español de nuestros bailaores y el más universal de nuestros bailarines*”, ha realizado versiones dramatúrgicas para la CNTC, así como los guiones para la serie documental *Andalucía de Cine*, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón.

Militante anti-franquista, fue detenido y multado por motivos políticos en varias ocasiones, siendo incluso encarcelado durante un mes en Carabanchel en 1968. En 1975 interviene en la constitución de la Junta Democrática, por lo que fue procesado ante el Tribunal de Orden Público.

Más información en la página web de la Fundación Caballero Bonald:

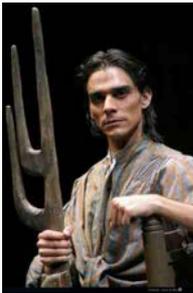
www.fcbonald.com

2. Los personajes



EL PUEBLO, el protagonista

Fuenteovejuna es una obra claramente coral, donde el pueblo es el auténtico motor del argumento y el protagonista del desenlace. Un pueblo que trabaja, celebra, sufre y se rebela frente a la tiranía del Comendador.



FRONDOSO, labrador

Es, de algún modo, el galán de *Fuenteovejuna*. Está enamorado de Laurencia, a quien declara su amor, hasta obtener su mano. Al principio de la obra presenta una personalidad tímida, pero después muestra su valor defendiendo a su amada y enfrentándose al Comendador para salvarla.



LAURENCIA, labradora

Mujer guapa del pueblo, hija del alcalde y objeto del deseo lascivo del Comendador. Aunque es campesina, así como otras heroínas de Lope, ella defiende su honor como si fuera una dama de alcurnia. Su interés por Frondoso culmina cuando éste se encuentra en peligro de muerte, convirtiéndose en su esposa.



COMENDADOR Mayor de la Orden de Calatrava

Tirano de una arrogancia enfermiza, caracterizado por su soberbia, su orgullo y su lujuria, sin cualidades positivas. No ve preciso cortejar a quien, en su opinión, sólo servirá para satisfacer su lascivia. Ni siquiera en el momento de su asesinato muestra el más mínimo arrepentimiento.



ALCALDE de Fuenteovejuna

Alcalde del pueblo y padre de Laurencia, es un hombre de honor por quien Lope muestra cierta inclinación. A causa de su estatus social y haciendo uso de su linaje, no presenta ningún tipo de sumisión hacia el Comendador.

Fot. Javier del Real. Archivo FAG

3. El argumento

Introducción

En Fuenteovejuna, localidad de la provincia de Córdoba (actualmente Fuente Obejuna), se desarrolla esta historia que gira en torno a la lucha colectiva y solidaria del pueblo contra la tiranía de un cacique, que en este caso está representado por la figura del comendador de la Orden de Calatrava y símbolo del despotismo y de los privilegios inamovibles de las clases dominantes.

El comportamiento del Comendador es el de un señor feudal con sus vasallos: ayudado por dos esbirros que le sirven de confidentes y de cómplices, ultraja a las muchachas del pueblo y se burla de sus maridos y de sus padres, exigiendo de ellos toda clase de impuestos y tributos. Desde el Alcalde hasta el más modesto labrador, todo el pueblo soporta con impotencia estos abusos.

Nudo

Una de las víctimas del Comendador es Laurencia, hija del Alcalde y prometida de Frondoso, un pobre campesino. El día antes de su matrimonio, el Comendador se encuentra con los dos jóvenes en el campo y trata de abusar de la muchacha. Frondoso la defiende, arriesgando su propia vida, y ambos logran huir.

Desenlace

Pero más tarde, el Comendador irrumpe con hombres armados en la fiesta de la boda y hace arrestar a los recién casados. Golpea a cuantos intentan oponérsele matando a algunos y enviando a otros a prisión. Luego conduce a Laurencia a su palacio y abusa de ella. Frondoso, maniatado, lo presencia desde la cárcel.

Laurencia logra huir y va a contarle a su padre –el representante del pueblo– la afrenta sufrida. Arrastrados por las mujeres, cuando los hombres del pueblo comprenden lo que ha sucedido, comienzan a armarse con sus herramientas de trabajo. Al final, todo el pueblo, con el Alcalde a la cabeza, irrumpe en la casa del Comendador y lo mata, liberando a Frondoso y dejando maltrechos a los dos esbirros.

Por mandato real, se celebra un proceso para descubrir al culpable del homicidio del Comendador.

El Juez se dirige al pueblo y el pueblo le responde de la siguiente forma:

- *¿Quién mató al Comendador?*

- Yo

4. La música de *Fuenteovejuna*

La cultura de un pueblo no se aprende; se comparte, se experimenta, se golpea uno con ella.

Antonio Gades

La música de *Fuenteovejuna* forma un tejido confeccionado a base de canciones tradicionales pertenecientes al folclore de diferentes regiones españolas, de flamenco y de música culta de autor previamente compuesta. En dicho tejido tienen cabida también la voz hablada y los efectos sonoros. Todo ello forma un continuo musical que narra por sí mismo la historia, identifica a los personajes, ilustra las labores del pueblo y sus tradiciones a la vez que describe el enfrentamiento entre los diferentes estamentos sociales.

A Faustino Núñez, el musicólogo vigués, le debemos la colaboración en la selección de las piezas que se presentan en *Fuenteovejuna*, así como su distribución, los arreglos y la adaptación al ballet de cada una de ellas, así como la música original expresamente compuesta para determinados momentos de la obra. “*Son más de cuarenta piezas cosidas una a una*”, como él mismo señala.

Habiendo entendido el planteamiento estético de Gades, Núñez demuestra un depurado criterio a la hora de conformar una banda sonora que, junto al baile, permite desarrollar la narración prescindiendo de las palabras de Lope de Vega y trascender los sentimientos y deseos de los personajes.

La organización general de la obra que presenta está regida por la lógica: la música tradicional constituye la expresión del pueblo; el flamenco es, como él mismo apunta, “*la reinterpretación artística de la tradición*”; la música culta se vincula con las escenas de amor entre Laurencia y Frondoso así como con los deseos oscuros y la lascivia del Comendador, que están sugeridos por el tema para violonchelo.

Una vez distribuidos los estilos, Núñez diseña una estrategia tonal para presentar las diferentes piezas, de forma que las tonalidades de cada una de ellas se encuentren dramáticamente involucradas. Buen conocedor de los recursos que Puccini empleaba en sus óperas, aplicó en *Fuenteovejuna* similares principios de organización tonal con el fin de establecer también una lógica dramática que propiciara un mayor efecto emocional en el público.

Por otro lado, al organizar la forma interna de la obra, Gades y Núñez utilizan la técnica del cangrejo de Béla Bartók (*Krebs*): el final es igual que el principio pero al revés. De esta manera, las piezas de *La trilla* y *Los labradores* con que da comienzo la obra, se escuchan al final en orden inverso dando *La trilla* final a la obra. Describe así el regreso al trabajo, la recuperación de la vida cotidiana y la calma del comienzo tras la muerte del Comendador, proporcionando unidad musical y dramática al conjunto y un efecto de gran emotividad.

4.1 Los autores

Antonio Gades encargó la composición, selección y arreglos de las piezas de *Fuenteovejuna* a Faustino Núñez, con quien construyó la banda sonora del ballet incluyendo en ella música folclórica de diferentes regiones españolas, música original compuesta por él mismo y música de autor que Núñez seleccionó y adaptó al ballet.

Faustino Núñez (Vigo - Pontevedra, 1961)



Fot. cortesía de
Faustino Núñez

Musicólogo de sólida formación, comienza sus estudios de violonchelo y canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y posteriormente en la Hochschule für Musik de Viena, así como en el Conservatorio de la misma ciudad, en donde además aborda la viola *da gamba* y la composición. Es licenciado en Musicología por la Universidad de Viena. Estudia además las especialidades de Románicas, Etnología y Arte Dramático obteniendo el título de *Magister der Philosophie*, convirtiéndose, posteriormente en asistente del director de escena Heinz Holecek en las producciones de ópera de los Festivales de la Baja Austria.

Después de emprender el doctorado en la capital austriaca, se traslada a La Habana en donde investiga la influencia de Cuba y América en la música española. De nuevo en Viena, se hace cargo de la dirección de marketing del sello Deutsche Grammophon.

Tiene en su haber numerosas publicaciones entre las que se encuentran libros de música para la enseñanza general, para el Club Internacional del Libro -*La Gran Música paso a paso: 50 guías de audición*-, así como los libretos para la nueva edición de la obra completa de Paco de Lucía y Camarón de la Isla¹. Es coautor, con María Teresa Linares, del primer volumen de *La música entre Cuba y España* y, junto a José Luis Ortiz Nuevo, de *La Rabia del placer*. Realiza los coleccionables *Toda la música de Cuba* y, con José Manuel Gamboa, *Todo Camarón* y *Nuevo Flamenco*. Además, produce los discos *La Chirigota del Selu* y *Operación chirigota* para los sellos Nuevos Medios y Virgin respectivamente.

En 1994, Gades le encarga la música para su ballet *Fuenteovejuna*, que se estrena en el Teatro Carlo Felice (Génova). Ingresa entonces como guitarrista en la Compañía Antonio Gades en la que permanece durante cuatro años realizando giras por todo el mundo con los ballets *Carmen* y *Fuenteovejuna*.

Desarrolla su labor docente en diversas ciudades de Europa y América en seminarios relacionados con la música española, el flamenco y la música popular. Asimismo ha elaborado el catálogo y una base de datos sobre la tonadilla escénica que entraña la recuperación de más de 2.000 obras, la mayoría inéditas, del teatro lírico español del siglo XVIII.² También ha investigado los antecedentes del flamenco en la música de los siglos XVIII y XIX.

Actualmente, pertenece al cuerpo docente del Aula de Flamencología de la Universidad de Cádiz y del Conservatorio Superior de Córdoba. Faustino Núñez ha sido el primer presidente de la Fundación Antonio Gades.

¹ Gamboa, J.M. y Núñez, F.: *Integral de Paco de Lucía e Integral de Camarón de la Isla*. Universal, 2003.

² *Guía comentada de música y baile preflamencos, 1750-1808*, Barcelona 2008

Antón García Abril (Teruel, 1933)



Realiza sus estudios de composición y dirección de orquesta en los Conservatorios de Valencia, Madrid, Siena y Roma. Fue uno de los creadores del *Grupo Nueva Música* del que pronto se distanció por su divergencia con la vanguardia. Desarrolla un lenguaje propio próximo a un nacionalismo evolucionado en el que pesa de forma específica la tradición formal y la armonía tonal, pero que explora nuevos caminos.

Fot. Elena Martín. Archivo ICCMU

Dedica una gran parte de su esfuerzo creativo a la música teatral (*Don Juan*, su primera colaboración con Gades, y *Un millón de rosas*), al género cinematográfico, en el que destaca como gran experto (*Franco, ese hombre* y *Los santos inocentes*) y la televisión (*El hombre y la tierra*, *Fortunata y Jacinta*, y *Ramón y Cajal*, entre otros).

Entre sus composiciones se encuentran también obras orquestales (*Concierto para piano y orquesta*, *Concierto para violonchelo y orquesta*, *Concierto para instrumentos de arco*, *Hemeroscopium*, *Cadencias*, *Concierto Aguediano*), vocales (*Homenaje a Miguel Hernández*, *Cantico delle creature* y *Cantico de "La Pietà"*) y música de cámara. Tiene también en su haber la ópera *Divinas palabras* y *Nocturnos de la Antequeruela* para piano y orquesta.

Ha sido catedrático de composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Premio Nacional de Música.

Antonio Solera (Granada, 1952)



Juan Antonio Zafra Moreno, "Antonio Solera", ingresa en la Compañía Antonio Gades en 1972 y permanece aún en ella difundiendo por el mundo las obras del artista, que él mismo define como un genio adelantado a su tiempo. Es el componente más veterano de la Compañía Antonio Gades.

Realiza su aportación a *Fuenteovejuna* desde los dos ámbitos de su profesión: como compositor y como intérprete. Como señala Núñez, es la guitarra de Antonio Gades, además de uno de sus más fieles colaboradores.

Fot. Archivo FAG

Los músicos de Gades

Además de su primera guitarra, Antonio Solera, otros músicos colaboraron con Gades en *Fuenteovejuna*: el guitarrista Manuel Rodríguez "Perdi" y los cantaores Gómez de Jerez, Manolo Sevilla, Gabriel Cortés, La Bronce y Enrique Pantoja.

Modest Mussorgsky (Karevo, Rusia. 1839-1881)



A pesar de las dificultades personales, el talento musical de este compositor ruso se abre paso a lo largo de su vida dirigiéndole hacia la composición.

Considerado el más grande del *Grupo de los Cinco*, compone en 1867 su primera obra orquestal, la fantasía sinfónica *Noche de San Juan en el Monte Pelado*, a la que siguen *Cuadros de una exposición*, serie de piezas para piano, los ciclos de canciones *Sin sol*, *Las Canciones y Danzas de la Muerte*, *El cuarto de los niños* y la ópera *Boris Godunov*. Fue uno de los compositores más originales en el diseño armónico, destacando en el uso de progresiones armónicas no funcionales. Persigue la descripción musical de los gestos y de la agitación del pueblo, así como de los rasgos psicológicos de sus personajes y de la pintura, lo que logra en sus *Cuadros de una exposición*.

Samuel Scheidt (Halle, Alemania. 1587-1654)



Organista en Moritzkirche y más tarde maestro de capilla de la corte en Halle, escribió música vocal y obras para teclado. Su *Tabulatura nova* de 1624, gran antología de composiciones para órgano, fue novedosa por adoptar la práctica italiana moderna de escribir cada voz en un pentagrama, abandonando la tablatura organística alemana. Utilizaba una técnica denominada *variación de cantus firmus* que consistía en repartir o trasladar la melodía de una voz a otra rodeándola de un material contrapuntístico diferente en cada variación. También escribió fugas, suites de danzas, motetes policorales (*Cantiones sacrae*) y conciertos vocales -*Geistliche Concerte*-. La obra de este compositor alemán y la influencia que ejerció como maestro impulsaron el desarrollo de la música organística en el norte de Alemania durante el Barroco.

Tielman Susato (¿ ca.1500- ca.1561)

Compositor y editor de música en Amberes (Holanda), estableció la primera editorial de música importante en los Países Bajos. Su obra abarca *chansons*, canciones flamencas, motetes y música de danza. Editó unos veinticinco libros de *chansons* a modo de antología que recogen música de Josquin, Gombert, y Lassus; tres de misas; numerosos motetes; once *Musyck Boexken* -una serie pionera de canciones flamencas- así como *Souterliedekens* -salmos holandeses destinados a la interpretación doméstica-.

Melchior Franck (Zittau, Alemania. 1579-1639)

Fue maestro de capilla en Coburg, ciudad que quedó devastada durante la Guerra de los Treinta Años. A pesar de ello, Franck pudo ganarse la vida hasta su muerte siendo uno de los más importantes músicos de su época. Escribió una enorme cantidad de música tanto sacra como profana. Se conservan más de 600 motetes, canciones seculares, *quodlibets*, salmos, *bicinia*, *tricinia*, danzas instrumentales y otras piezas. Franck usó melodías corales sencillas como base de sus motetes que presentan un estilo directo y un contrapunto elaborado. A veces recurría a la figuración musical a partir del texto. Su breve canon *Da pacem domine*, ha alcanzado una gran difusión.

5. La coreografía

Gades comienza ya a interesarse por *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega incluso antes de crear su célebre *Carmen* (París, 1983). Este ballet, estrenado una década después (Génova, 1994), es un complejo trabajo de teatro-danza que, incluyendo el vocabulario ampliado y enriquecido de sus obras anteriores, refleja la madurez del coreógrafo de Elda. El maestro narra con claridad una historia atemporal con el doble significado de no estar afectada por el paso del tiempo y de no ser exclusiva de ninguna época.

La obra de Lope de Vega y el espectáculo de Gades, ambientados en una España feudal, derraman el fuerte compromiso político por la lucha en defensa de la dignidad y por el triunfo de la justicia social. Es un espectáculo coral en el que el pueblo de Fuenteovejuna, como protagonista, invade la escena durante una ochenta minutos, en un intenso trabajo de interpretación por parte de bailarines y músicos. Gades demuestra un especial manejo del espacio; mujeres y hombres bailan celebrando su fiesta y el aroma popular se respira desde las butacas.

En este espectáculo cálido y exuberante, las escenas se suceden una tras otra estrechamente enlazadas por la música. Cada género guarda coherencia con una situación dramática: el zapateado revela la rabia popular, el barroco descubre el paso del opresor y el folclore nos acerca a las fiestas del pueblo.

Para la realización de esta obra, Gades, que ya posee una amplia formación folclórica, escoge a todo un especialista, Juanjo Linares, quien durante cuarenta años se dedica a investigar las danzas tradicionales españolas, a difundirlas y enseñarlas con sabiduría. Él será el maestro de baile folclórico. Durante los meses previos al estreno, Linares penetra en la tradición española colaborando plenamente en el montaje y enseñando a toda la compañía los pasos y el estilo netamente populares. Gades realiza el diseño coreográfico y adapta este material folclórico. También acorta las estructuras teatralizándolas y haciéndolas más dinámicas, con lo que logra dar vida a un espectáculo caracterizado por una gran vitalidad.

Alberto Méndez, coreógrafo del Ballet Nacional de Cuba, asesora sobre los pasos a dos cuya creación se lleva a cabo sin la música, como recuerda Elvira Andrés, bailarina y repetidora de la compañía. Posteriormente, Gades los adapta a la composición de Antón García Abril. El fruto de este trabajo conjunto es una coreografía sobria y fresca interpretada por los dos enamorados.

El lenguaje de Gades es directo, inmediato y de fácil comprensión por el público. Para comprobarlo, decidió invitar el día del ensayo general a centenares de estudiantes al teatro genovés. Los comentarios escritos a posteriori por los alumnos le mostraron el perfecto entendimiento de la obra.

La Compañía Antonio Gades reestrena *Fuenteovejuna* en el Teatro Romano de Verona (agosto 2008) y actualmente sigue llevando a los teatros de todo el mundo la que es considerada una de las obras maestras de la danza.



Juan José Linares Martiáñez
(Ordes, A Coruña, 1933 - Madrid, 2009)

*Creo en la perseverancia y en el amor por lo que se hace,
es entonces cuando surge el milagro.*

Juanjo Linares

Fot. Archivo Museo Juanjo Linares

Juanjo Linares es una de las figuras más destacadas de la historia de la danza tradicional de nuestro país. Fue primer bailarín y colaborador de numerosas agrupaciones como el Ballet Español de Rosario, el Ballet Español de María Rosa, la Compañía de Antonia Moreno y el Ballet de Pilar de Oro y Alfredo Gil. En 1970 abandona los escenarios y funda sus propias agrupaciones, como el Grupo Nacional de Danzas de Madrid, el Ballet Gallego de La Coruña y diversas asociaciones con el nombre de *Sementes da Arte* en diferentes ciudades españolas.

Reconocido como el maestro de la danza tradicional por Antonio Gades, colabora estrechamente con él en la documentación coreográfica previa a la creación de *Fuenteovejuna*, así como en la definición del estilo popular buscado por Gades para los miembros de su compañía.

Como creador, desarrolla un vasto repertorio interpretado por compañías como el Ballet de Paco Ruiz, el Ballet Nacional de España y la Compañía de José Greco. Fue además un gran estudioso del folclore y coleccionista de trajes regionales, material musical y coreográfico. Su legado está aún por catalogar en su mayor parte y se recoge en el recién inaugurado Museo del Traje en Ordes, sobre el que habla el coreógrafo en la siguiente entrevista:

<http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12368>

Parte de este legado son sus publicaciones *O baile en Galicia*, *El traje en Toledo*, *La danza en Madrid y provincia* y *Estudio sobre el traje y la danza española*, entre otros trabajos de investigación³.

La trayectoria de Linares es reconocida con importantes galardones: la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Ordes y de Lisboa, la Medalla de Plata de las Bellas Artes y la Medalla de Bronce de Galicia.



Alberto Méndez
(San Luis, Pinar del Río (Cuba) 1939)

Alberto Méndez, uno de los creadores más relevantes del ballet contemporáneo y de la Escuela Cubana de Ballet, se inicia en la danza en 1959 como miembro del Conjunto de Danza Moderna de Cuba, pasando a integrar el elenco del Ballet Nacional de su país como primer bailarín.

Entre sus creaciones para esta compañía, se encuentran: *Del XVI al XX* (Britten); *Doña Rosita*, (Álvarez); *A escena* (Rodrigo); *Mal de ángeles*, (Scriabin); *... luego existo* (Stravinski); *Romeo y Julieta* (Prokofiev) y *El humo y la gloria* (Vitier). Además, ha dado vida a numerosas coreografías para el repertorio de Alicia Alonso, como *Ad Libitum*, con música de Sergio Vitier, creada para el encuentro en la escena de Alonso y Antonio Gades (1978) y *Poema del amor y del mar* con música de Chausson para Alonso y Rudolf Nureyev (1990). Ha sido también coreógrafo invitado de importantes compañías como el Ballet del Gran Teatro de Varsovia, Ballet de la Ópera de Budapest, Ballet Nacional de Panamá, Ballet Clásico de España, Ballet de la Ópera de Roma o de la Compañía Nacional de Danza de México, entre otros.

Obtiene numerosos premios, entre los que se encuentran el Primer Premio en el Concurso Internacional de Ballet de Varna (Bulgaria); el Premio de Coreografía en el Concurso Internacional de Ballet de Japón; el Premio "Nina Verchinina" de Brasil; Primer Premio de Coreografía de La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba; la Distinción "Por la Cultura Nacional" del Ministerio de Cultura de Cuba; Premio Anual del Gran Teatro de La Habana y la Orden "Félix Varela" de Primer Grado, otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba. Es, además, Premio Nacional de Danza en 2004.



Los intérpretes del estreno

Los artistas que, junto a Gades, estrenaron *Fuenteovejuna*, dotaron de un gran carácter a los personajes, convirtiéndose en una referencia para los intérpretes de la compañía actual.

Éste fue el reparto de 1994:

Antonio Gades (*Frondoso*)
Marina Claudio (*Laurencia*)
Candy Román (*Comendador*)
Juan Quintero (*Alcalde*).

*Fot. Novuru Takahasi.
Archivo FAG*



Imágenes del reparto original de Fuenteovejuna. Archivo FAG⁴.



6. La propuesta escénica

El figurinista y escenógrafo Pedro Moreno fue el encargado del diseño escénico y de vestuario. Ambos elementos se funden a la perfección con la iluminación ideada por el propio Antonio Gades, un maestro de la luz y el color.

Todo el conjunto fue concebido para una perfecta convivencia escénica, creando un lienzo magistral y acorde al carácter de la obra de Lope de Vega. Pedro Moreno, gran conocedor del efecto de la iluminación sobre los diferentes materiales y texturas, supo captar la esencia de la idea de Gades, experimentando con tintes y tejidos hasta dar con el efecto deseado.

Pedro Moreno



Como figurinista, ha diseñado el vestuario para innumerables espectáculos de teatro, ópera, ballet, musicales y producciones cinematográficas, con directores de la talla de José Carlos Plaza, José Luis Alonso, Pilar Miró, Simón Suárez, Ángel Fernández Montesinos, José Antonio, Jaime Chávarri o Carlos Saura, entre otros. Entre sus trabajos en cine cabe destacar los premios Goya por *El perro del hortelano* (dir. Pilar Miró, 1996) y *Goya en Burdeos* (dir. Carlos Saura, 2000), además de la nominación al mismo galardón por *Besos para todos* (dir. Jaime Chávarri).

Además, ha simultaneado su trabajo como figurinista con el de escenógrafo en numerosos espectáculos, como en este *Fuenteovejuna* de Antonio Gades, destacando sus numerosas colaboraciones con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

6.1 El vestuario



El vestuario plasma a la perfección los dos mundos que aparecen reflejados en *Fuenteovejuna*: el de los hombres y mujeres del pueblo, tanto en sus tareas cotidianas como en sus celebraciones festivas, y el de la autoridad militar, personificado por el Comendador y sus secuaces.

Según palabras de Pedro Moreno, Gades no quería poner el acento en el diseño, sino en el rito; es decir, en el significado de cada prenda, de cada tejido utilizado. Por otra parte, el hecho de no contar con datos precisos y documentales sobre el vestuario de la época (especialmente el popular), obliga al diseñador a analizar otros aspectos que le orienten en la realización de los trajes, como la economía de aquel momento.

Figurines de Pedro Moreno.
Archivo FAG

Para la realización del vestuario de *Fuenteovejuna* opta tejidos de algodón de mucho peso, consiguiendo un impresionante efecto escénico. Los tintes utilizados fueron rectificadas y modificados una y otra vez hasta la obtención de las tonalidades deseadas, que oscilan desde los marrones y ocre hasta el azul intenso, pasando por el rojo oscuro.

En un espectáculo coreográfico, tan importante como la textura y la caída de las telas, resulta el tipo de calzado utilizado por los bailarines. Por las características de las danzas ejecutadas, las chicas utilizan zapatos de tacón y los chicos botas tobilleras de tacón bajo. El uso de este tipo de bota “de calle” masculina viene motivado por los numerosos saltos incluidos en la coreografía.

Una de las características del vestuario de Pedro Moreno para *Fuenteovejuna* es su versatilidad. El traje de las mujeres se compone de un vestido base con doble faldón, que puede ser recogido a modo de delantal, colocarse de una forma más solemne, levantarse lateralmente gracias a un asidero tipo ojal... Además, al comienzo del espectáculo, el traje se complementa con un delantal y un pañuelo, componiendo un atuendo de trabajo diario.



1. Traje base
2. Traje base con el faldón recogido
3. traje base con delantal y pañuelo

*Extraídos de fotogramas de diversas actuaciones.
Archivo FAG*

El efecto del vestuario se redondea con una buena caracterización. Para ello, el equipo de peluquería y maquillaje estuvo presente en los ensayos, buscando la esencia de cada personaje. Esto permitió un tratamiento individualizado, con peinados diferentes para cada una de las mujeres, por ejemplo.

El Comendador, siempre ataviado de rojo oscuro y con capa, utiliza dos armaduras diferentes, una antes y otra después de la guerra. Detalles como éste sirven para aportar autenticidad y credibilidad a cada uno de los personajes.



Figurines de Pedro Moreno. Archivo FAG

6.2 La escenografía

La escenografía diseñada por Pedro Moreno es, del mismo modo que el vestuario, esencial y adaptable.

Los elementos utilizados son ocho baúles, además de sillas y taburetes, que van construyendo el espacio escénico del pueblo y el palacio del Comendador (creado con unos cubos en los que se hallan fijadas unas lanzas en vertical) con el trono. Dentro de la versatilidad y funcionalidad de la escenografía, el trono está diseñado de forma que, al girar, se convierta en la cárcel.

Los baúles, distribuidos por el espacio y gracias a los juegos de iluminación, sirven para construir diferentes perspectivas en función de cada escena. Además, en su interior se guardan objetos de atrezzo, como las sábanas de las lavanderas.



Fotograma de Fuenteovejuna, 2010. Archivo FAG

El atrezzo también se realizó según diseños de Pedro Moreno. Especialmente impactantes resultan los aperos de labranza, utilizados en las escenas colectivas de trabajo, pero también en las de rebelión contra el Comendador.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

6.3 La iluminación

Gades traslada al escenario su afición a la fotografía y a la pintura, abstrae la mirada del espectador a mundos reducidos y consigue que el público se concentre únicamente sobre lo necesario y esencial.

En *Fuenteovejuna*, junto a Dominique You, jefe técnico de la compañía, el coreógrafo sigue su lógica lumínica en la que los acontecimientos de la historia y los sucesos de los protagonistas llevan la batuta.

La iluminación del último trabajo del maestro es afín a la de su anterior obra *Carmen*. Esto también se debe a la disposición del decorado: baúles y taburetes están colocados en corro sobre el escenario o distribuidos en los dos lados recordando las escenas de la Tabacalera y la Fiesta en la plaza de toros.

Asimismo los focos, con una gama de color que va del azul al ámbar, se cruzan desde arriba, con contras (de atrás hacia delante) y frontales (de delante hacia atrás). La presencia de artistas a los lados del escenario impide la utilización de calles de luz lateral. Además, se utilizan puntualmente otros efectos, como en la escena del *Dolor de las mujeres*, donde los *gobos*, un sistema de iluminación a base de filtros y plantillas, permiten manchar el escenario y al mismo tiempo la ropa de las protagonistas, proporcionando una sensación de uniformidad.

Las luces de *Fuenteovejuna* enfatizan la emoción y las escenas sobresalen por sus fuertes contrastes de claroscuros alcanzando un efecto de gran intensidad e intimidad.



Fotograma de *Fuenteovejuna*, 2009.
Archivo FAG

El espectáculo comienza en penumbra, con los hombres y las mujeres de Fuenteovejuna trabajando en el campo a primera hora de la mañana. La luz va *in crescendo*, a medida que avanza el día y la acción. Gradualmente, la iluminación consigue reflejar el sol y la luz del día.



Fot. Javier del Real.
Archivo FAG



Las apariciones del tirano conllevan un oscurecimiento del ambiente. La atmósfera irradia frialdad, miedo y drama; focos con tonos azules y blancos permiten destacar los personajes, realizando la coreografía.

*Fot. de Javier del Real.
Archivo FAG*



El momento más luminoso de toda la obra es “El lavadero”, escena que expresa el gozo del pueblo y la claridad de un día soleado.

*Fotograma de Fuenteovejuna, 2010.
Archivo FAG*



Una de las escenas más hermosas es la de “La boda”, en la que la Novia brilla entre los demás en ese día tan esperado. La iluminación, cuidadosamente dispuesta sobre ella, permite plasmar su luz en el resto del grupo.

*Fot. Javier del Real.
Archivo FAG*



La iluminación divide el escenario en tres zonas donde los acontecimientos se simultanean: el cónclave de los hombres (izquierda), la cárcel donde está preso Frondoso (centro) y el castillo, testigo del estupro del Comendador a Laurencia (derecha).

*Fotograma de Fuenteovejuna, 2009.
Archivo FAG*



La luz tenue y la utilización de gobos acompañan el “Dolor de las mujeres”, que comparten el sufrimiento de Laurencia.

*Fotograma de Fuenteovejuna, 2009.
Archivo FAG*

El espectáculo, paso a paso

I. La vida del pueblo

En *Fuenteovejuna*, obra coral por antonomasia, el pueblo es el protagonista de la historia. Gades ejerce su magisterio como coreógrafo, no solamente sobre los bailarines, sino también sobre los cantaores y guitarristas haciendo que formen parte de la acción dramática sobre el escenario.



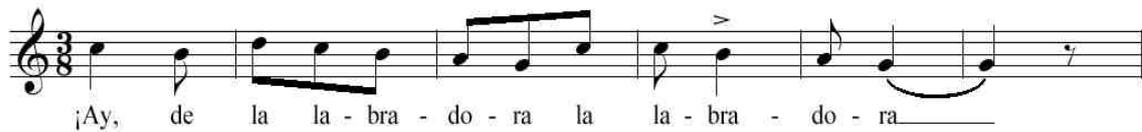
Fotograma de *Fuenteovejuna*, 2009. Archivo FAG

Los labradores de Fuenteovejuna trabajan en el campo y cantan mientras realizan sus labores.

La utilización de efectos sonoros que recogen los sonidos de la naturaleza como el canto de los pájaros, las cigarras y más tarde, una campana lejana, aportan veracidad a la dimensión dramática de la obra. Sobre ellos, unos *Cantes de trilla*⁵ interpretados a solo y a coro.

Conocidos como cantes camperos de ara y de siega, los cantes de trilla antiguos, sencillos y claros, surgen al cumplimentarse la faena. El cante de trilla no tiene apoyo de compás con la guitarra y las voces arrieras animan y estimulan el trabajo de las bestias. Bernardo “El de los Lobitos”, ha sido uno de los principales creadores e intérpretes de este género.

Los campesinos recogen sus utensilios y se van animando al finalizar la agotadora jornada de trabajo. Repica la campana y todo el grupo, despreocupado, cruza el río, cuyo movimiento simula con pequeños saltos. El zapateado flamenco enfatiza el camino de regreso al pueblo en forma de cortejo, mientras interpretan unas canciones populares castellanas: *Los labradores* y *La molinera*, ambas adaptadas para la escena. A ésta última se le modificó la acentuación con el fin de aportar variedad e interpretarla por *bulerías*:



La *bulería* es un canto bullicioso, frecuentemente empleado para bailar; se distingue por su ritmo rápido y redoblado compás, que admite, mejor que ningún otro estilo, gritos de alegría y expresivas voces de jaleo. Además, las palmas tienen gran intensidad, más que en ningún otro canto.

Una de las mujeres une a Frondoso y a Laurencia en medio del corro de los campesinos. Los dos jóvenes bailan al ritmo del canto y de las palmas.

El pregonero anuncia la llegada del Comendador. Núñez dota al texto de Caballero Bonald de un compás interno sobre el que se desarrolla un ritmo estricto adaptado a la escena. El juego de acentos destaca el pregón y lo vincula con el movimiento del grupo, de forma que éste se mueve como respuesta al pregonero y atendiendo a la rítmica que deseaba Gades para la escena.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Tras el pregón, el pueblo interpreta el *tirititrán, tran, tran* como recurso para marcharse de la escena y expresar la alegría ante la fiesta⁶. En espera de lidiar la prometida vaquilla, se disuelven todos dando paso a la presentación de los personajes.

II. Presentación de los personajes



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

En esta escena, Gades proporciona al espectador la información necesaria para comprender la trama de la historia, así como la relación entre los personajes. Frondoso imagina tener a Laurencia entre sus brazos; ella, en la otra parte del escenario, se sincera con su padre, el alcalde de Fuenteovejuna: los dos jóvenes se han enamorado. En un solo cuadro se sintetiza lo que va a suceder: Frondoso, arrodillado, besa la mano de ella, el Alcalde de forma paternal da consuelo a su hija y el tirano muestra el abuso poniendo las manos en los pechos de Laurencia.

La presentación de los personajes se ilustra con una pieza de Samuel Scheidt, “Courante Dolorosa”, danza de carácter emotivo que integra su *Battle Suite La courante*, danza solemne y grave proporciona seriedad y dramatismo a los personajes⁷:

<http://www.youtube.com/watch?v=DE4q7Y0snIc>

De *tempo andante* e interpretada por instrumentos de metal, esta “Courante Dolorosa” es en realidad una sencilla melodía en sol menor que refleja la tristeza y el cansancio de la batalla.

Scheidt publicó tres volúmenes para conjunto instrumental conocidos como *Ludi musici* que recogen la *Battle Suite* integrada por I. Galliard Battaglia, II. Courant Dolorosa y III. Canzon Bergamasque.

Seguidamente, la percusión acompaña una canción extremeña, *El olivito*, recogida en la provincia de Badajoz por García Matos y que interpretan dos cantaores⁸.

⁷ Scheidt, Samuel: *Battle Suite* SSWV59 n°1, 1621.

⁸ García Matos, M.: “Canción”, *Magna Antología del Folklore Musical de España*, vol. 7, número 12, Madrid, HISPAVOX. S.A., 1992.

III. La fiesta

Los habitantes de Fuenteovejuna celebran los festejos previos a la llegada del Comendador: todo el pueblo ríe, toca las palmas y jalea. Los más jóvenes bailan la *Jota de la botella*.

La *Jota de la botella* es un baile popular de bodega o de jarana en el que los mozos compiten por demostrar su destreza: con las manos detrás de la cabeza deben hacer equilibrio al pasar la pierna por encima de una botella situada en el suelo intentando no derribarla; todo ello, ante la mirada atenta de las mozas. Este baile, con sus característicos pasos saltados, se presenta coreografiado con un prudente respeto hacia la esencia popular. Acompañado de gaita y tamboril, se adaptó a la obra a partir de una alborada vallisoletana.

A continuación y enlazado con este baile, se presenta la *Serrana del caldero*, danza representativa del folclore extremeño que se baila en corro.



Fotograma de Fuenteovejuna, 2009. Archivo FAG

Destaca en esta versión de la danza el movimiento lateral de los brazos femeninos que el maestro Juanjo Linares introduce como una estilización del antiguo gesto que hacían las mujeres -brazos doblados y codos apoyados en la cintura- para sujetarse los pechos al bailar.

Recogida en la localidad de Don Benito (Badajoz) e incluida en su *Cancionero popular*, forma parte del repertorio habitual del grupo Caramancho, que nos informa sobre la coreografía tradicional de esta jota:

<http://www.youtube.com/watch?v=SPTaMqdQvOY>

“... Danza de grupo en la que los bailarines ejecutan varios cambios de coreografía, empezando en forma de U y terminando en corro. En el transcurso de la danza se forman filas, cuadros, corros y demás elementos coreográficos. El baile se caracteriza por diversos pasos muy movidos.

En la interpretación del tema alternan la voz del solista, generalmente un hombre, en las estrofas y el acompañamiento del coro en los estribillos. La principal característica de este tema es el acompañamiento del caldero, peculiaridad de esta población, que es el principal elemento de acompañamiento junto a la pandereta y la botella de anís, siendo el resto de la instrumentación bandurrias, laúdes, guitarras y acordeón”.

Consta de dos secciones, agudo y jota, que contrastan en el compás. La pieza está adaptada a las necesidades escénicas de la obra:

Al va que-ro de la sie-rra al va-que-ro de la sie-rra le han da - o tres ca-len - tu - ras le han da - o tres ca-len-tu-ras le han da - o tres ca-len-tu- ras

6
1. 2. **Tpo. de jota**
otres ca-len-tu- ras Qué lin-da e - res - en tus pa - sio- ne-e qué bien te pe - ga... lo que te po - ne-e...

Fragmento de la Serrana del caldero recogida en el Cancionero de Don Benito

Aunque es una antigua melodía de pastores, esta pieza se cantaba también durante la matanza del cerdo, incluyendo, tradicionalmente, el nombre del intérprete en la copla¹⁰. Se acompañaba de instrumentos caseros tales como el caldero percutido con una paleta de hierro, la botella de anís, tapaderas de lata a modo de platillos, el almirez y las cucharas entre otros utensilios de cocina. También se utilizaba una escoba de palma con palo de caña que rascaba rítmicamente una puerta con el fin de nutrir el acompañamiento. A todo ello se le añadía la zambomba o la guitarra.

Al entrar la vaquilla, hombres y mujeres ubican los taburetes y los baúles en corro configurando así una improvisada plaza de toros.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Las mujeres animan la juerga, los mozos gritan, bromean, se divierten e incitan a la vaquilla simulada con una horca. Esta escena, que desprende una gran espontaneidad, está coreografiada con cuidadosa precisión. Su música torera interpretada con gaita y tamboril procede de la provincia de Valladolid.

La “Jota de tres” apunta el final de la fiesta. Se trata de una jota castellana recogida por García Matos en Sepúlveda (Segovia) a la que se le sustituyó la letra¹¹. Tradicionalmente se baila en trío, como sugiere el nombre, sin embargo aquí presenta a todos los bailarines y bailarinas en conjunto, en grupos, o en tres filas. Se reconocen en esta coreografía diferentes pasos de jotas, característicos de Extremadura, Castilla y León y Castilla la Mancha, así como el movimiento lateral de brazos de las mujeres que hemos visto en la *Serrana del caldero*. Esta jota se introdujo en *Fuenteovejuna* a propuesta de Juanjo Linares.

¹⁰ Informante: Eduardo García-Valadés, *Don Benito* (Badajoz). Ex-tesorero del grupo Caramancho.

¹¹ García Matos, M: “Jota castellana”, *Magna Antología del Folklore Musical de España*, vol.1, número 23, HISPAVOX S.A., 1992.

IV. La solidaridad

El Comendador hace su entrada escoltado por dos soldados interrumpiendo la diversión del pueblo, que se detiene intimidado por la prepotencia del tirano. Ante su presencia, que imprime maldad a la escena, cesa la alegría. Este momento se ilustra con la fanfarria de Melchior Franck “Intrada II” de aire maestoso, música barroca ceremonial que anuncia un acto público¹²:



La trompetería de la nobleza contrasta con el toque de dulzaina, instrumento del pueblo. Éste, en un clima protocolario, rinde pleitesía al Comendador con la música del *Bolero de Algodre* (Zamora) y después se incorpora a la danza.



Fotogramas de Fuenteovejuna, 2009. Archivo FAG

El origen de esta danza se remonta a las danzas moriscas del siglo X. En este baile tradicional los bailarines se agrupan en tríos: un hombre flanqueado por dos mujeres que acompañan con sus castañuelas.



Su coreografía geométrica y milimetrada adaptada por Gades para la escena proporciona seriedad y elegancia a la danza. Por su carácter ceremonial, este bolero recurre a las líneas en lugar del corro, jugando con la inclinación de la verticalidad de las figuras.

Originario de la llamada “Tierra del pan”, se muestran aquí dos versiones tradicionales de este bolero en el que un solista está acompañado de rondallas, dulzainas y percusión además de las castañuelas de las bailarinas que se suman, después de cada frase, al ritmo insistente del bolero¹³:



<http://www.youtube.com/watch?v=DN4gqdThkvl&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=9k5M790g-hw>

Los cambios de compás son habituales a lo largo de esta pieza¹⁴ que alterna el tema entre los instrumentos -dulzainas y percusión- y el solista:

El que bai-le bo - le-ro ten-ga cui - da-do - ay, ay, ay! ten-ga cui - da-do - y a los
6
tres can-tar-ci cos - ¡sa-la_da! y o - lé, cuer-po sa - la-do, dé-ja-te que - rer

El Comendador se encapricha de la hija del Alcalde y la acosa descaradamente provocando la ira de éste. Su lascivia, que muestra a Laurencia delante del pueblo, se ilustra con el tema “El acoso”, escrito para violonchelo con timbal de fondo por Faustino Núñez. El Alcalde interviene con un zapateado por seguiriya, cuyo ritmo agrio y reiterativo, describe el enfrentamiento entre ambos personajes.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Luego, el Comendador humilla al Alcalde dejando caer su vara al suelo en medio de un dramático silencio. Su salida de escena se acompaña de la “Fanfarria” de Melchior Franck, ya citada, al igual que a su llegada. Los labradores se reúnen en grupo en torno al Alcalde con la mano sobre el hombro del compañero, gesto simbólico que muestra “la solidaridad ante el poder”, que decía Gades.



La música que acompaña es “La vara”, original de Antonio Solera, cuyo tema principal describe, a modo de leitmotiv, el dramatismo de la obra.

¹³ Tierra del Pan: comarca de la provincia de Zamora, comunidad autónoma de Castilla y León (España).

¹⁴ Hidalgo Montoya, J.: “Bolero de Algodre”, Cancionero, Madrid, Carmona Ed., 1974.

V. Lavadero

La escena refleja el trabajo de las mujeres que van a lavar al río. El pueblo canta feliz mientras ellas lanzan las sábanas, las doblan y juegan con el hatillo de ropa. Caracterizado por la diversión y júbilo de las lavanderas, esta escena se distingue por su fuerza expresiva y su luminosidad.

En la dramaturgia de José Manuel Caballero Bonald, “El Lavadero” tiene una función de clímax por el lugar central que ocupa dentro de la obra. Esta pieza, la de mayor elaboración y duración del ballet, es la primera de *Fuenteovejuna* que Gades decide armar. De esta manera, los distintos números que conforman la obra no se construyen cronológicamente de principio a fin.



Fotograma de Fuenteovejuna, 2010. Archivo FAG

El hatillo de ropa es un elemento que aporta luz y ritmo a esta artística coreografía. En la primera parte de la danza, las mujeres bailan con él bajo el brazo formando grupos compactos. Mientras, los hombres cantan una canción perteneciente al acervo popular andaluz que, en su adaptación a la obra, sufre un cambio de armonía y de acentos al aire de jaleo:

En el la-va - de - ro... te he vis-to la - var... y me pa-re - cí - as...
7
es-tre-lla-de mar... en el la-va - de - ro te he vis - to la - var

El jaleo es una jotilla dicha mayormente sobre la cadencia andaluza. Es un estilo con una estructura rítmica muy primitiva y con coplas de carácter jocoso.

Junto con el tema principal de “El lavadero”, en el desarrollo de esta pieza puede escucharse un tema musical diferente, “En el río estoy lavando”, en modo mayor, que finaliza regresando al modo menor para enlazar de nuevo con “El lavadero”. Una transición rítmica, mientras que las mujeres bailan entre la ropa colocada en el suelo, da paso a la recuperación del tema musical principal que apoya el cruce de hatillos en el aire y el juego con las sábanas desplegadas.

La flexibilidad en la adaptación de música y danza hacen de este número uno de los más artísticos y originales de toda la obra.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

El primer paso a dos precede al drama.

Solos en el río, Frondoso y Laurencia se recrean en una escena llena de frescura y naturalidad.

Junto a la ingenuidad de ella, él se muestra más atrevido. Ambos regalan al espectador unas imágenes líricas fruto de un diálogo gestual espontáneo a la vez que depurado.

Este paso a dos tiene relación, en el imaginario de Gades, con un recuerdo de su infancia, cuando doblaba las sábanas con su madre. Un recuerdo que, junto a los consejos del coreógrafo Alberto Méndez, hacen de la sábana un elemento que dota a esta escena de una especial carga expresiva.

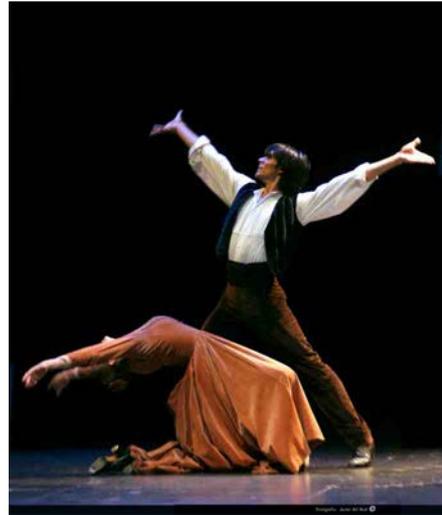
Una música romántica y soñadora de corte español que exhibe un lenguaje directo contrasta con el tema anterior, transportando a los personajes a un clima de intimidad y lirismo en el que se desarrolla el cortejo. La “Canción de la noche blanca” perteneciente a la suite *Canciones y danzas para Dulcinea*, de Antón García Abril, se adapta a este paso a dos que mezcla la tarea de lavar y doblar la ropa con el idilio de los personajes.

Canciones y danzas para Dulcinea fue compuesta en 1985 para flauta, oboe, clarinete, fagot, dos trompetas y cuerda por encargo de la Thames Television de Londres para la serie *Monsignor Quixote*, basada en la novela de Graham Greene. La obra original fue reducida por el propio compositor a seis canciones con sus correspondientes danzas: I. *Danza del camino*, II. *Canción de la noche blanca*, III. *Canción de la búsqueda*, IV. *Danza del amor soñado*, V. *Canción del encuentro* y VI. *Danza de la plenitud*.

VI. Nuevo acoso

El oscuro tema del violonchelo, de Faustino Núñez, leitmotiv de la obra relacionado con el deseo del Comendador, anuncia la proximidad de éste. Fernán Gómez, símbolo del poder despótico, se muestra obstinado en poseer a Laurencia, por lo que interrumpe el idilio de los enamorados con el fin de seducir a la joven. Frondoso se enfrenta a él en un zapateado por seguiriya que jalean las palmas.

El Comendador expresa su ira y arrebató moviendo agresivamente su capa, mientras Frondoso le amenaza con su navaja. El labrador pide ayuda a los suyos pero nadie responde, por lo que se aleja del pueblo.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

La seguiriya es un estilo flamenco que permite expresar fuerza, orgullo y poder.

La soledad del protagonista está descrita por el “Adagio” para guitarra flamenca de Antonio Solera, leitmotiv de gran profundidad y carácter melancólico que ahora se escucha en otra tonalidad y da paso al cante a capella de La Bronce, “Cómo me duele”.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Lejos de su pueblo y de su adorada Laurencia, Frondoso sufre por un amor imposible. Un onírico paso a dos de la pareja de enamorados muestra una íntima y sobria estampa coreográfica concebida por Gades, como otras veces, previamente a su adaptación de la música, logrando así un ritmo natural y desinhibido.

Un arreglo realizado por Faustino Núñez de la “Canción del encuentro” de García Abril acompaña este paso a dos, al que se adapta esta música¹⁵.

El tirano se prepara para ir a la guerra. Sus soldados le levantan de su trono y le visten colocándole cautelosamente la armadura y la espada. Toda la escena se desarrolla a cámara lenta y en un espacio muy reducido.

Los personajes se mueven como autómatas confiriendo a la imagen una sensación de ingravidez. Mientras, se escucha “Catacumbas”, pieza perteneciente a *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Su aire lento y dramático es un presagio de muerte.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Largo

Fragmento de *Catacumbas* de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky¹⁶

Una vez vestido, el Comendador se postra para rezar. Sobre un fragmento del repertorio gregoriano y unos redobles de la percusión se escucha la voz de Gades en esta oración castrense del siglo XV¹⁷:

*En el nombre del Padre que hizo toda cosa
hago votos porque Dios os acompañe,
os colme de venturas y victorias
para su mayor gloria.*

¹⁶ Fragmento de *Catacumbas* de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, International Music Score Library Project (IMSLP) <http://www.imslp.org/>

¹⁷ Interpretación de los monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Tras el rezo del trío en la capilla, *La mourisque* de Tielman Susato acompaña la marcha del Comendador al campo de batalla. A caballo y secundado por sus soldados, realiza una protocolaria salida al compás de esta fanfarria:



El pueblo, aliviado, le despide con un hosco gesto de rechazo. Finalmente Frondoso regresa a Fuenteovejuna feliz de poder abrazar de nuevo a Laurencia.



Fot. Javier del Real. Archivo FAG.

VII. Prueba a Frondoso

El Alcalde de Fuenteovejuna reúne a los ancianos para parlamentar sobre la petición de mano de Laurencia. Esta escena no se hallaba en el libreto original de la obra. Gades creó esta “Prueba a Frondoso”, a partir de la escena del “Cónclave”, en la que el Alcalde se enfrenta al protagonista antes de concederle la mano de su única hija.

Preguntas y respuestas se manifiestan en un diálogo austero a través de una danza que resulta ser una metáfora en la que los palos flamencos elegidos, muy comedidos aunque diversos entre ellos, son el vehículo para narrar la historia. Frondoso demuestra con su baile por farruca, por alegrías con su zapateado, por bulería y por soleá, acompañados de las palmas y jaleos o bien del cante, que merece la confianza del Alcalde y la aprobación de todo el pueblo.

Los elementos musicales de la farruca la relacionan con los tangos por su compás, mientras que sus letras hacen alusión a Galicia. El baile por farruca de Gades merece mención especial por ser todo un clásico en el flamenco del siglo XX.

Las alegrías se caracterizan por su dinamismo y gracia. Cante, baile y toque son de aire muy vivo.

La bulería se distingue por su ritmo rápido y su redoblado compás. Las palmas suenan con mucha intensidad, más que en ningún otro cante y van acompañadas por expresivas voces de fiesta. En este estilo tiene gran cabida la improvisación.

La soleá, con su acentuado, profundo y sentido carácter, es un gran ejemplo de cante jondo.



Fotogramas de Fuenteovejuna, 2009. Archivo FAG

Una vez superada la prueba, el Alcalde hace entrega de Laurencia a Frondoso. Los invitados celebran el próximo enlace interpretando en corro unos tangos extremeños que guardan las costumbres de las fiestas flamencas.

Los tangos son muy alegres, constituyendo la esencia de la fiesta. Los extremeños que se interpretan en esta escena son únicos en su estilo. Es un palo que tiene mucha relación con la música cubana de hace dos siglos: el tango afroamericano interpretado posteriormente con aire flamenco.

Después de los tangos extremeños, la última letra se hace por rumba mientras el grupo se compacta colocándose en el centro del escenario para dar paso a “La Boda”.



*Fotograma de Fuenteovejuna, 2009.
Archivo FAG*

La rumba es un cante folclórico de origen hispanoamericano que ha sido absorbido por el flamenco. Es de aire divertido, caliente y muy rápido. En el baile destacan un gran número de desplantes y movimientos de torsión admitiendo la improvisación como elemento de recreación continua.

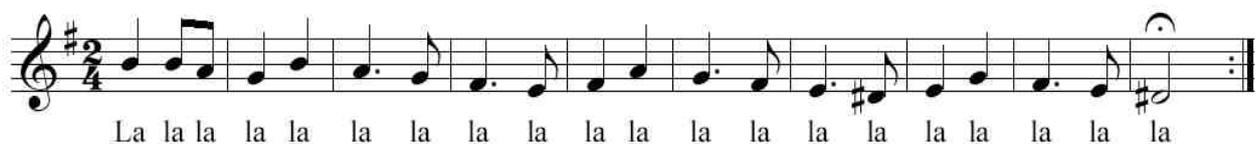
VIII. La boda

Al son de ¡vivan los novios! aparece la prometida vestida para el enlace. Los hombres la ubican en el centro del escenario para bailar la danza del velo.



Fotogramas de Fuenteovejuna, 2010. Archivo FAG

A partir de una rigurosa labor de recuperación de esta danza realizada por Juanjo Linares en Extremadura, Gades presenta la escena del velo como un homenaje a la novia, un ritual de bodas extremeño que el coreógrafo engrandece imprimiendo una dimensión más teatral. Una coreografía minuciosa preserva la versión tradicional conservando toda su autenticidad: las mujeres cubren a la novia con un velo blanco bailando a su alrededor una danza de corte medieval, sosegada y elegante. Mientras, el pueblo canta una sencilla melodía que se repite incesantemente:



Seguidamente, los jóvenes rinden pleitesía a la novia con La “Jota de la flor”. La coreografía, repleta de variaciones de jotas castellano-manchegas y extremeñas, realizadas por los ejecutantes en solitario y en conjunto, precisa bailarines con una depurada preparación debido a la dificultad de las evoluciones requeridas.



Fotograma de Fuenteovejuna, 2010. Archivo FAG

En el baile tradicional extremeño los mozos entregan a la novia la flor antes de bailar mientras que en *Fuenteovejuna*, la ofrenda se produce en el remate. Los invitados, divertidos, aplauden las piruetas de los compañeros y la novia sonriente homenajea a las amigas con las flores recibidas.

Aunque recogida por García Matos en Cáceres como “Ronda de Bodas”, esta “Jota de la flor” se conoce también en Castilla-La Mancha¹⁸. Era preceptivo que el ritual de bodas diera comienzo con una jota, por ello, los mozos solían bailarla antes de dar paso a otra danza, tradición que se respeta en *Fuenteovejuna*. He aquí un fragmento de la pieza tradicional¹⁹:

Y te voy lla-man-do rei-na_____ Por tu ca- lle voy en -
7
tra - do_____ Y te voy lla-man-do rei-na_____

Mientras la novia sigue sentada, el Alcalde y Frondoso entran a escena vistiendo amplias capas negras. El primero entrega su hija al novio en una danza solemne y ceremonial, fiel al folclore tradicional: el *Bolero de Orellana* – también *Rondeña de Orellana* o *Serrana de Orellana*-, recogido en Orellana la Vieja, comarca de Las Vegas Altas de Badajoz. La pareja, por fin unida, se abandona a esta danza de movimientos delicados, que incluyen pasos de la Escuela Bolera, reflejando los sentimientos de dos enamorados.

¹⁸ García Matos, M.: "Ronda de boda", *Magna Antología del Folklore Musical de España*, vol. 7, número 20, Madrid, HISPAVOX. S.A., 1992.

¹⁹ La partitura de "Ronda de Bodas" fue facilitada por la Asociación Cacereña de Folklore "El Redoble".



Fot. Javier del Real. Archivo FAG

Según el grupo Caramancho:
“...Se trata de una de las rondeñas más elegantes y sobrias de nuestro folclore. La principal dificultad de la rondeña radica en su adecuada interpretación. La escritura musical ortodoxa sólo puede plasmar un esquema o un guión de la misma, pero los giros, modulaciones y tonás con matices orientales, se transmiten por vía oral y dependen en gran medida del sentido y la aptitud interpretativa del cantaor.”

La música, caracterizada por su serena sencillez, está interpretada por un solista con acompañamiento instrumental. A continuación puede verse una versión tradicional de esta pieza²⁰:

Por - que te mi - ro y me rí - o 3 si pien-sas que yo te

4 quie - ro por - que te mi - ro y me rí - o 3

El grupo Coros y Danzas de Nuestra Señora de la Soledad de Aceuchal nos brinda un ejemplo de interpretación de esta danza²¹:

<http://www.youtube.com/watch?v=Ax39bcjCLvM>

La “Danza prima”, denominación culta de lo que popularmente se conoce como “La danza”, concluye la coreografía de la anhelada boda. Para *Fuenteovejuna*, Antonio Gades teatraliza esta danza adaptándola a la obra. Sobre el escenario, dos grupos encabezados por los novios se desplazan, unidos, a lo largo y ancho de la escena inspirándose en la subida de los devotos asturianos hacia la romería. Bajo la melodía tradicional interpretada en estilo responsorial entre los mozos y mozas del pueblo, subyace una pandeirada añadida en su adaptación musical. La melodía contiene, como puede apreciarse en esta transcripción de Crivillé, constantes cambios de compás²²:

20 "Jota rondeña", popular de Orellana (Badajoz) transcrita por Antonio Guisado Tapia.

21 Asociación de folclore de Aceuchal, población de la comarca de Tierra de Barros (Badajoz).

22 Crivillé i Bargalló, J.: “El folclore musical”, Historia de la música española, Vol. 7, Madrid, Alianza Música, 1983.

¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Vi-va la Vir-gen del Car-men!

5 ¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Vi-va la Vir-gen del Car-men!

8 ¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Ay! un ga-lán de es-ta ca-sa

11 ¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Ay! un ga-lán de es-ta ca-sa.



Fotograma de Fuenteovejuna, 2009. Archivo FAG

Procedente del Principado de Asturias, la “Danza prima” conjuga su coreografía circular, de probada antigüedad, con un romance de sencilla melodía. Éste canta los amores de una infanta mora con un galán cristiano e intercala exclamaciones de tipo religioso como “¡Viva la Virgen del Carmen!”

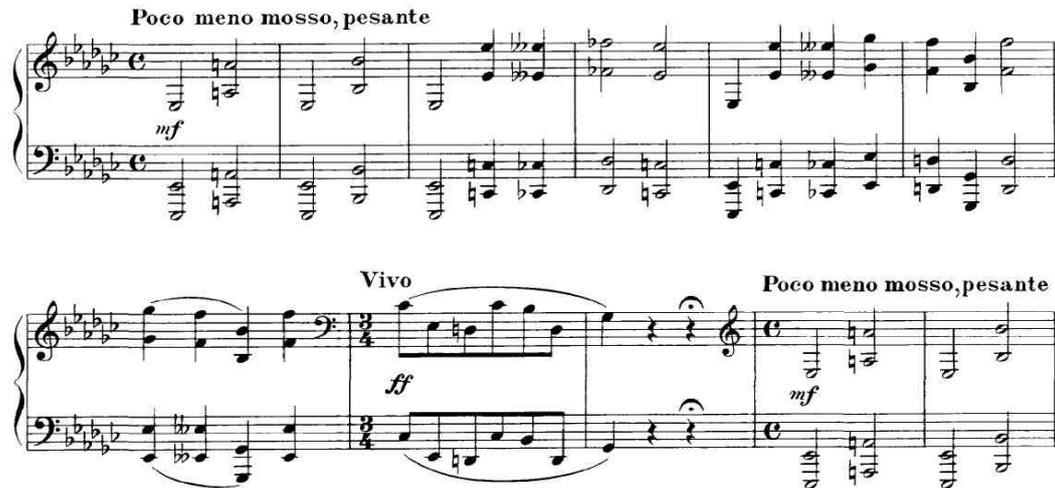
Enlazados por el dedo meñique, los integrantes del corro se mueven de izquierda a derecha ejecutando un paso adelante y retrocediendo dos. El movimiento de vaivén que produce este paso se transmite a los brazos que se extienden y se dejan caer rítmicamente:

<http://www.youtube.com/watch?v=fRnNhY1qGFg>

IX. Desenlace

El Comendador vuelve del campo de batalla decidido a ejercer su derecho de pernada sobre la recién casada. Encierra a Frondoso en la cárcel amenazándole con su espada y se enfrenta una vez más a la autoridad del Alcalde rompiendo su vara.

La música de “El gnomo”, de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, acompaña la entrada del temible personaje, que interrumpe los festejos de la boda. Núñez realizó un arreglo de esta pieza para este momento argumental:



Fragmento de “El gnomo” de Los Cuadros de una exposición de Mussorgsky

Mientras Frondoso, con desesperación, asiste a la trágica escena desde la cárcel, se suceden alternativamente el cónclave de los hombres y el abuso que sufre Laurencia en la noche de bodas por parte del opresor.

En el cónclave, cada cantautor hace el temple de diferentes cantes a modo de discusión -por seguiriyas, por soleá-. Palmas y quejíos van ganando en intensidad mientras que un fragmento de *Celibidachiana* de García Abril ilustra el ultraje²³. Ambas músicas se alternan con cada escena deteniéndose bruscamente, para después superponerse produciendo una tensión que se relaja con un profundo suspiro, una vez que Laurencia consigue huir.



Fotogramas de Fuenteovejuna, 2009. Archivo FAG

“El dolor de las mujeres”, tema de Faustino Núñez para violonchelo, teclado y percusión acompaña esta danza desgarrada que Laurencia baila en compañía de las otras labradoras.



*Fotogramas de Fuenteovejuna, 2010.
Archivo FAG*



La percusión, que se superpone al violonchelo, in crescendo, va preparando el levantamiento. Los campesinos, armados de sus horcas, palas y rastrillos, se vuelcan en la caza del déspota. Entre todos matan al tirano. La música se detiene bruscamente con la muerte del Comendador.

En medio de un gran silencio, el juez interroga al pueblo. Se escucha entonces la voz de Gades:

*En nombre del justicia mayor
y del poder que me ha sido otorgado,
emplazo a todos los vecinos para que confiesen
quién es el culpable de la muerte del Comendador.
Repito: ¿quién mató al Comendador?*

Una vez que concluye el drama, el ritmo, el movimiento y la iluminación va muriendo. Lentamente, el pueblo recobra su rutina. La imagen rememora el principio de la obra con los campesinos atendiendo a las faenas del campo en un sosegado ralenti, mientras el Alcalde mira a su pueblo desde su sillón. Los campesinos interpretan de nuevo la canción *Los Labradores* para terminar después con los *Cantes de trilla* con que comenzó la obra. De esta manera, el final es igual que el principio pero al revés, proporcionando, no sólo unidad a la obra, sino un efecto de gran emotividad.

Una vez finalizada la obra, Gades introduce una serie de cuadros mudos de diferentes escenas que se suceden como saludo mientras se producen los aplausos. Una innovación que recogen posteriormente otros coreógrafos.

Referencias

Bibliografía

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J.: *El folklora musical, Historia de la música española*, Vol. 7, Madrid, Alianza Música, 1983.
- *Diccionario Harvard de Música, Don Randel* (ed.), Madrid, Alianza Diccionarios, 1997.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P.: *Cancionero Musical Popular Manchego*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, Sección Líricos, 1951.
- GAMBOA, J.M y NÚÑEZ, F.: *Enciclopedia de los estilos flamencos. De la A a la Z*, Madrid, Universal Music Group, 2006.
- GARCÍA MATOS, M.: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, CSIC, 1982.
- GIL, B.: *Cancionero popular de Extremadura*. (Tomo II) Colección Raíces nº1. Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1984.
- GROUT, D.J. y PALISCA, V.: *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1984.
- HIDALGO MONTOYA: *Folklore musical español*. A. Carmona, Madrid, Ed. A. Carmona, 1974.
- LARTIGUE, P. y MASSON, C. *Antonio Gades, Le Flamenco*, París, Albin Michel, 1984.
- MARAZUELA ALBORNOS, A.: *Cancionero de Castilla*, Madrid, Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid, 1981.
- TRANCHEFORT, R.: *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1989.
- VEGA, J. B. y RÍOS RUIZ, M. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Ed. Cinterco, 1990.
- VV.AA. *Antonio Gades*, Madrid, Fundación Antonio Gades – Fundación Autor, 2005.
- VV.AA. *Ballet Nacional de España 20 años*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- VV.AA.: *La Biblioteca de música española contemporánea*, Madrid, FUNDACIÓN JUAN MARCH, 2001.

Discografía

VV. AA.: *Fuenteovejuna, Carmen, Bodas de Sangre (3 CD)*, Madrid, Universal, 2006

GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna Antología del Folklore Musical de España*, Madrid, HISPAVOX. S.A., 1992.

Antología del cante flamenco, Madrid, HISPAVOX. S.A., 1960.

GARCÍA ABRIL, Antón: *Concierto de la Malvarrosa. Cantos de Pleamar. Canciones y danzas para Dulcinea*, 2001 A&B Master Record- Iberautor Promociones Culturales S.R.L. y Orquesta Filarmónica de Málaga. SGAE, 2005.



Enlaces web

Fundación Antonio Gades: www.antoniogades.com

Perfil de Facebook de la Fundación Antonio Gades:
www.facebook.com/pages/Antonio-Gades/198346312335?v=info

Clip *Fuenteovejuna*: www.youtube.com/watch?v=aQ0blk4oGjM

Fundación Caballero Bonald, página web: www.fcbonald.com

Candy Román, página web: www.candyroman.com

Caramancho, Grupo de Promoción del Folklore Extremeño
(Don Benito, Badajoz): www.caramancho.com

Diputación Provincial de Cáceres: <http://ab.dip-caceres.org/listados/G.htm>

Faustino Núñez, Blog: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com>

Juanjo Linares, Museo del traje, página web:
www.univision.com/uv/video/Museo-del-traje-de-Juanjo-Linares-en-Ord/id/428630710

Fundación Joaquín Díaz: www.funjdiaz.net

Entrevistas personales

- Pedro Moreno, entrevista realizada por Eugenia Eiriz en el domicilio del diseñador, enero 2010.
- Antonio García, entrevista realizada por Silvia Marín en la Fundación Antonio Gades, marzo 2010.
- Elvira Andrés, entrevista realizada por Silvia Marín y Eugenia Eiriz en la Fundación Antonio Gades, marzo 2010.
- Faustino Núñez, entrevista realizada por las autoras de la guía en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, abril de 2010.
- Dominique You, entrevista realizada por Silvia Marín en la Fundación Antonio Gades, mayo 2010.
- Candy Román, entrevista realizada por Silvia Marín e Inmaculada Matía en la Fundación Antonio Gades, mayo 2010.
- Inma Garrido, entrevista realizada por Silvia Marín en Madrid, mayo 2010.
- Joaquín Mulero, entrevista realizada por Silvia Marín y Eugenia Eiriz en la Fundación Antonio Gades, mayo 2010.

Agradecimientos

A Faustino Núñez, musicólogo y compositor, por toda la información y ayuda prestada a las autoras de esta guía.

A Antonio García (asistente a la dirección artística de la Compañía Antonio Gades), Elvira Andrés (bailarina y coreógrafa), Pedro Moreno (escenógrafo y figurinista), Dominique You (director técnico de la Compañía Antonio Gades), Candy Román (bailaor de carácter), Inma Garrido (bailarina y coreógrafa) y Joaquín Mulero (bailarín solista de la Compañía Antonio Gades) por su valiosa colaboración al atendernos y compartir con nosotras sus vivencias y memoria del espectáculo y el trabajo de años con Antonio Gades.

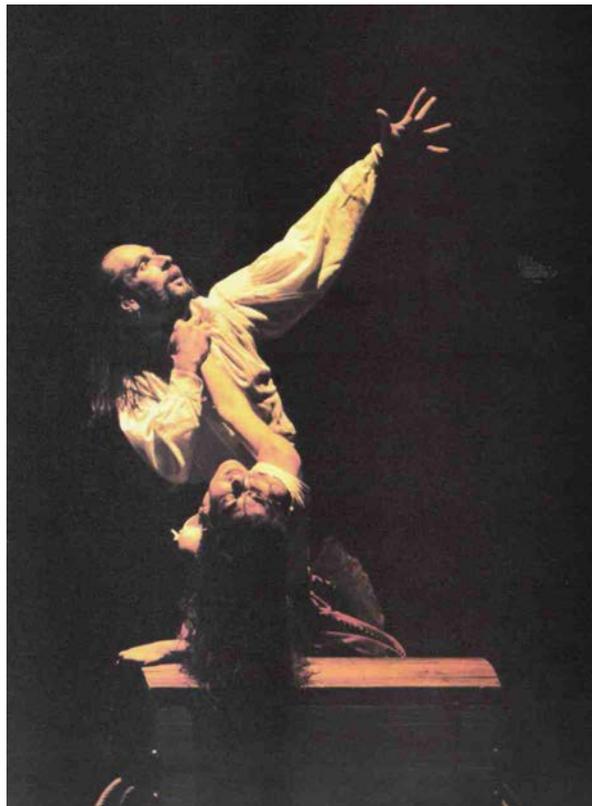
A *Caramancho*, Grupo de Promoción del Folklore Extremeño (Don Benito, Badajoz), por facilitar la información y ayuda de que disponen.

A Pedro García Barroso, vocal de *Caramancho*, además de bailarín, cantante y percusionista de esta agrupación, por facilitar el material que se detalla en cada apartado para la confección de esta guía.

A Eduardo García-Valadés, ex-tesorero del grupo *Caramancho* por la información facilitada.

A la Asociación Cacereña de Folklore "El Redoble" de Cáceres por el material facilitado.

A Manuel Viqueira, director del Museo del Traje de Juanjo Linares en Ordes, por su colaboración.



Fotografía del espectáculo, 1996. Archivo FAG²⁴

ACTIVIDADES

1. Aires populares

Popular: “Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición”. (Diccionario RAE)

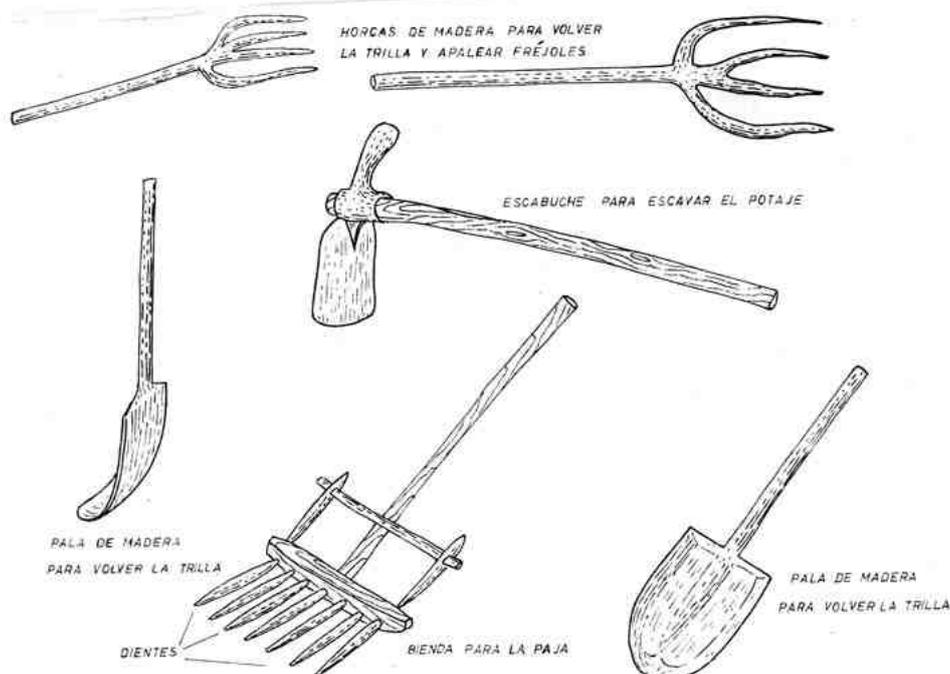
En una obra como *Fuenteovejuna*, en la que el pueblo es el auténtico protagonista de los acontecimientos, la música y el baile popular debían estar necesariamente presentes. Así lo entendió Antonio Gades y así se lo transmitió a Faustino Núñez, el encargado de los arreglos musicales del espectáculo. La música y las coreografías extraídas de la tradición española son el hilo conductor de la mayor parte de la trama.

Os ofrecemos varias propuestas de actividades relacionadas con las escenas corales protagonizadas por el pueblo de Fuenteovejuna al comienzo de la representación. Podéis realizarlas de manera independiente o bien enlazarlas entre sí organizando una pequeña puesta en escena.

Comienza la jornada

La obra comienza con un hermoso cuadro en el que los labradores realizan sus labores a cámara lenta. Para ello se acompañan de los típicos aperos de labranza. Cada uno tiene su tarea concreta y la realiza con movimientos precisos: ventear el grano, seleccionarlo, repartir agua entre los compañeros...

- Aquí tenéis una ilustración con algunos aperos tradicionales. ¿Para qué uso se utiliza cada uno? Elegid el vuestro (de entre los aquí expuestos u otros, como la criba, la hoz, etc.), explorad el movimiento que precisa y recread una escena de labranza a cámara lenta.



Una vez trabajada la expresión corporal, deberéis ilustrar sonoramente la escena. En este momento, en *Fuenteovejuna* de Antonio Gades, se escuchan sonidos propios de la naturaleza (pájaros, agua, grillos...), que se mezclan con los cantos de trilla que interpretan los labradores.

- Podéis utilizar varios métodos para crear la banda sonora para esta escena: grabación de sonidos reales registrados por vosotros (también existen numerosas colecciones de efectos pregrabados a vuestra disposición en Internet y en diferentes programas de sonido), imitación de la atmósfera sonora con la voz o instrumentos del aula, canciones populares tarareadas o silbadas (alternando solistas y grupo), etc.

El grupo se disuelve cantando y desfilando al ritmo de la música. Es un momento de alegría compartida, después de una dura jornada de trabajo. Una de las canciones que interpreta el grupo es “La labradora”. Precisamente, este es el primer tema que bailan juntos Frondoso y Laurencia, jaleados por las palmas de todos sus compañeros.

- Éste es el comienzo de la canción “La labradora”. Aprended esta primera frase y, en función de ella, componed la frase de resolución, la respuesta. Os podéis basar en diferentes elementos, como la imitación rítmica, pequeñas variaciones melódicas, incorporación de un final conclusivo, continuación de la temática en la letra, etc.



- Una vez que hayáis realizado vuestra propuesta, cantad la canción original completa. ¿Seríais capaces de acompañarla con palmas? Tal vez dos de vosotros se animen, incluso, a representar el papel de Frondoso y Laurencia realizando un improvisado (o previamente coreografiado) baile en pareja.



Pregonando la fiesta

El baile es interrumpido por un pregonero que se detiene ante el grupo para anunciar la llegada del Comendador y la fiesta que con ese motivo se celebrará.

- Leed el pregón y preparad propuestas de declamación individuales, intentando conferir al bando un determinado ritmo interno (elemento esencial en el pregón original del espectáculo). Tened muy en cuenta aspectos como una clara articulación del texto, la proyección de la voz, etc.

PREGONERO

“De parte de la autoridad de la región se hace saber: que mañana llegará a la villa nuestro señor Don Fernán, el Comendador...”

(El pueblo comienza a murmurar y se desplaza en sentido opuesto al pregonero, dándole la espalda. En ese momento el mensajero vuelve a dar un toque de atención con su corneta y todos se giran otra vez para prestarle atención)

PREGONERO

“¡Insisto! Se avisa la llegada del señor Comendador. Con tal fausto motivo se convoca a todos los vecinos de Fuenteovejuna para que acudan a rendir pleitesía al insigne visitante y protector nuestro. Habrá bailes en su honor y se correrá una vaquilla”.

(Los campesinos no pueden contener su alegría. El pregonero se va)

- Escribid vuestro propio pregón para anunciar una celebración o un acto que vaya a celebrarse próximamente.
- ¿De qué instrumentos musicales solían acompañarse los pregoneros? Realizad un acompañamiento instrumental para vuestro pregón.
- Actualmente el oficio de pregonero está en desuso. ¿Cómo se hacen públicos hoy en día los bandos municipales?

La celebración

Aunque el Comendador no es del agrado de los habitantes del pueblo, éstos aprovechan la fiesta organizada en su honor para cantar y bailar varias canciones, entre ellas esta “Serrana del caldero”:

La serrana del caldero (Canción y Jota de vaqueros)

Al va que-ro de la sie-rra al va-que-ro de la sie-rra le han da - o tres ca-len - tu - ras le han da - o

5 **Tpo. de jota**
tres ca-len-tu-ras le han da - o tres ca-len-tu- ras - - - Qué lin-da e - res - en tus pa-

12
sio - ne-e qué bien te pe - ga - lo que te po - ne-e - te po-nes el me-ri - ña- qué

21
con tuves - ti - do de flo - re - con tuves - ti - do de flo - re - e que vas que

30
ro - ba los co - ra - zo - ne-e ro-bas el mí - o - que esta en pri - sio - ne-e

- Además de acompañarse de instrumentos como las guitarras o el acordeón, se utilizan instrumentos caseros, elementos cotidianos que sirven para realizar un acompañamiento rítmico. Los principales son:



Caldero

El caldero es un idiófono generalizado en el folclore español. De este utensilio de cocina pueden obtenerse una gran riqueza rítmica y una variada gama de timbres en función de la habilidad del intérprete.



Botella de anís

Es un idiófono frotado. Su sonido brillante se consigue frotando una botella labrada con un objeto metálico, como una llave o el mango de un cubierto. El dibujo del cristal debe ser cuadrado para obtener una buena sonoridad. Habitualmente se usa como acompañamientos a rondas, bailes y cantos folclóricos en toda España.

- Elegid otros utensilios de cocina que puedan servir para acompañar la canción (cucharas de palo, mortero, etc.) y realizad una pequeña ficha de cada uno.
- Cread un acompañamiento rítmico con todos estos instrumentos.

2. El Comendador marcha a la guerra

En *Fuenteovejuna* conviven varios estilos de música, entre ellos, la música folclórica o popular que ilustra la vida del pueblo. Por otro lado, la música barroca trata de representar las escenas en las que el Comendador es el protagonista. Vamos a ver un ejemplo de este último tipo de música.

El Comendador, por ser un personaje de rango, habitualmente va acompañado de una escolta. En la escena en que marcha a la guerra, tanto sus soldados como él montan a caballo. Esta salida protocolaria va acompañada de una fanfarria compuesta por el músico Tielman Susato.

- Buscad en un diccionario de música qué tipo de pieza es una “fanfarria”, para qué instrumentos se suele escribir y en qué ocasiones se utiliza. Haced también una reseña de Tielman Susato: época, obras que escribió, estilo y una pequeña biografía señalando su país de origen.
- Escuchad ahora su obra *La mourisque de la danserie*, que Gades ha utilizado en *Fuenteovejuna*. Señalad sus secciones e indicad su carácter:

<http://www.youtube.com/watch?v=IKg5LO0nO3Q>

- Estudiad el arreglo de esta fanfarria que aparece más abajo y decidid con qué instrumentos vais a interpretarla.
- Por otro lado, Gades utiliza en *Fuenteovejuna* un movimiento específico para describir el paso del caballo. Es un movimiento que recoge también en otras de sus obras, como por ejemplo, en *Bodas de sangre* y que forma parte ya del vocabulario de gestos escénicos propio de este gran maestro.

Antes de ver cómo soluciona Gades esta forma de simular un jinete, estudiad por grupos cómo describiríais con el movimiento el paso del caballo. Haced propuestas y seleccionad la que más os guste. Después, podéis montar una coreografía elemental para tres jinetes sobre la música de Susato.

- Una vez dominéis la parte musical y la coreografía, interpretad todo conjuntamente haciendo un montaje de esta escena. Realizad una grabación en el aula de este número de la obra y visualizadla con el fin de corregir errores y mejorar la interpretación instrumental y la coreográfica.
- Observad ahora en esta imagen cómo es el paso del caballo característico de Gades:

Fotograma de *Fuenteovejuna*, 2009.
Archivo FAG



antonio gades
Fuenteovejuna

La Mourisque

T. Susato

Musical score for measures 1-9. The piece is in 2/4 time. The first system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with many accents. The middle and bottom staves have treble clefs and contain accompaniment. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical score for measures 10-18. Measure 10 is marked with the tempo change *poco più mosso*. The first system consists of three staves. The top two staves have treble clefs and contain melodic lines with accents. The bottom staff has a treble clef and contains accompaniment. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical score for measures 19-23. The first system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with many accents. The middle and bottom staves have treble clefs and contain accompaniment. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical score for measures 24-27. The first system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with accents. The middle and bottom staves have treble clefs and contain accompaniment. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

3. La boda

Una de las escenas más vistosas de *Fuenteovejuna* es la boda entre Laurencia y Frondoso. Este ritual nupcial procedente de Extremadura, comienza con la “Danza del velo”: las mujeres sujetan un gran velo blanco por encima de la novia, que está sentada en el centro con su atuendo de boda. Mientras hacen evoluciones con el velo y bailan una elegante danza, se acompañan cantando una sencilla melodía.

- Os proponemos hacer un montaje en el aula sobre este número. Para ello, podéis ver, en primer lugar, el siguiente video-clip de la obra con algunas imágenes ilustrativas de esta escena, así como las fotografías que aparecen a continuación:

<http://www.youtube.com/watch?v=aQ0blk4oGjM>

- Haced grupos con el fin de preparar diferentes propuestas sobre la disposición de los bailarines y las evoluciones con el velo. Para trabajar esta parte necesitaréis una sábana o una tela ligera. Estudiad las posibilidades que ofrece este elemento.



Fot. Javier del Real.
Archivo FAG



Fotograma de Fuenteovejuna, 2010.
Archivo FAG

- Aprended ahora la pausada melodía con que se acompaña esta escena. Aunque en *Fuenteovejuna* se canta a capella, podéis hacer otra versión con instrumentos o alternando ambas posibilidades con el fin de proporcionar variedad y darle la extensión que necesitéis para desarrollar la danza:



- Diseñad una coreografía para esta canción integrando las figuras y movimientos con el velo, teniendo en cuenta que habrá que sujetarlo por encima de la novia. Decidid la colocación en torno a ella y las evoluciones de los pasos sobre la música.

La “Danza prima” es otro de los bailes que aparece inserto en este ritual de boda. Procedente del Principado de Asturias, es en realidad un romance de sencilla melodía que canta los amores de una infanta mora con un galán cristiano.

- Para abordar el estudio de esta pieza, comenzad observando en los vídeos que aparecen a continuación todos los detalles de la danza, tratando de establecer entre todos las siguientes cuestiones:
 - disposición de los bailarines en el espacio: en línea, en círculo, en pareja...
 - hacia qué dirección se desplaza el grupo,
 - cómo se enlazan los integrantes de la danza,
 - cómo es el paso de los bailarines y cómo se mueven los brazos.

<http://www.youtube.com/watch?v=fRnNhY1qGFg>
<http://www.youtube.com/watch?v=akHlhJOtoKI&feature=related>

- Aprended después la canción de la “Danza prima” que se canta a capella y en estilo responsorial, es decir, el grupo repite lo que canta el solista:

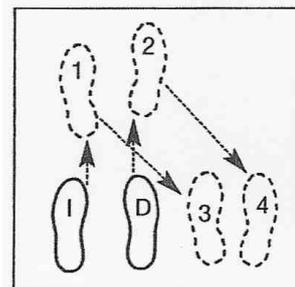
5
¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Vi-va la Vir-gen del Car-men!

8
¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Vi-va la Vir-gen del Car-men!

11
¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Ay! un ga-lán de es-ta ca-sa

¡Ay! un ga-lán de es-ta vi-lla ¡Ay! un ga-lán de es-ta ca-sa.

- Mientras, haced una pequeña investigación acerca de la “Danza prima” con el fin de realizar una ficha con algunos datos. Buscad la letra completa y explicad de qué trata el romance. Fijáos en las exclamaciones que se intercalan a lo largo de la canción, algunas de tipo religioso -como “¡Viva la Virgen del Carmen!”- e indicad cómo se interpretan. Buscad también imágenes del traje tradicional asturiano.
- Aquí se muestran los pasos de la danza tradicional, tratad de montarla acompañándoos del canto. También podéis realizar diferentes propuestas de diseño coreográfico, como hizo Gades en *Fuenteovejuna*, agrupando a las chicas por un lado y a los chicos por otro y buscando un desplazamiento en diversas direcciones sobre un constante pulso de negra.



La irrupción del Comendador

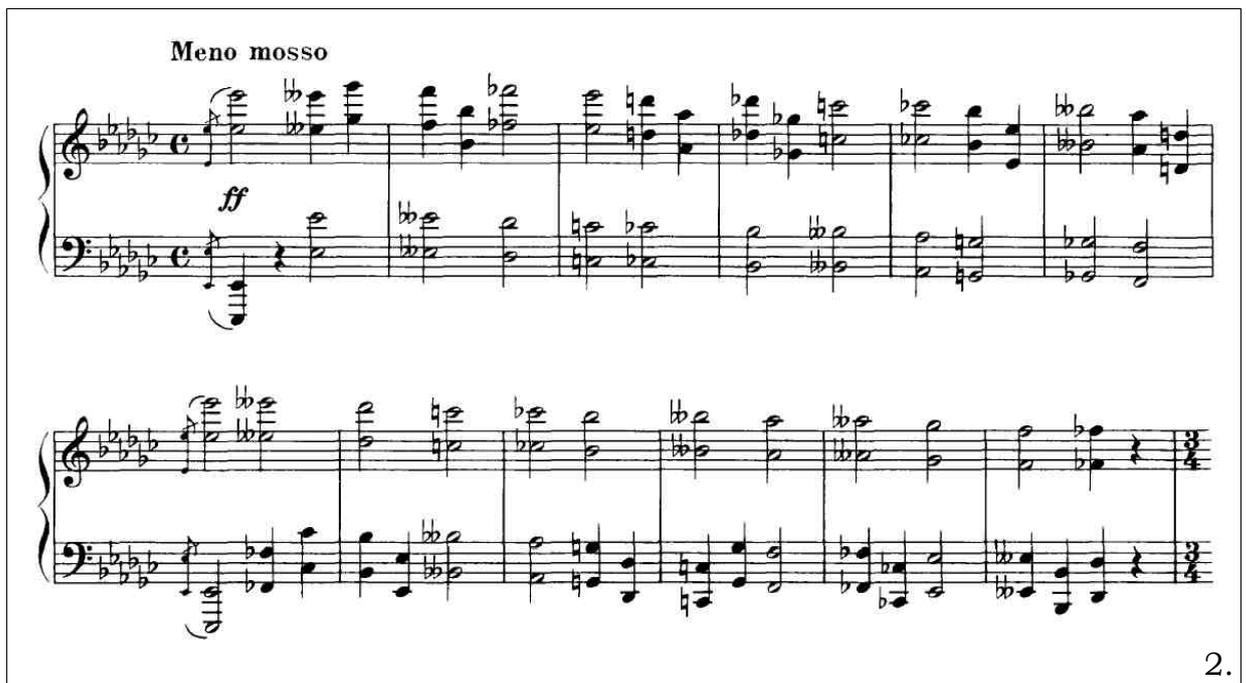
Cuando los aldeanos están en plena celebración de la boda, el Comendador entra en escena interrumpiendo la “Danza prima”. A caballo y secundado por sus soldados, viene decidido a conseguir sus propósitos: encarcela a Frondoso, rompe la vara de mando del Alcalde en claro gesto de desprecio y secuestra a su hija Laurencia, aún vestida de novia.

La música que en esta ocasión acompaña al Comendador es un fragmento de una obra titulada *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Para esta escena, se hizo un arreglo de la pieza número 2 titulada “El gnomo”.

- Os presentamos aquí una colección de los temas y motivos que integran este arreglo y que están extraídos de esta pequeña obra. Sólo tenéis que organizarlos como si fuera un puzzle mientras escucháis la versión original de Mussorgsky:



Meno mosso



A musical notation fragment consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the lower staff. The fragment is labeled with the number "2." in the bottom right corner.

Poco meno mosso, pesante

Vivo

3.

velocissimo

4.

Meno mosso **Vivo**

5.

- Escuchad ahora la pieza número 2, “El gnomo” siguiendo la partitura que tu profesor te proporcionará²⁵. Señalad sobre ella los diferentes temas utilizados en el arreglo. Luego, fijaos en las diversas secciones y los cambios de aire que delimitan cada motivo.
- Buscad información sobre Modest Mussorgsky: país de origen, biografía, obras y estilo musical. Investigad también sobre esta obra que describe cada uno de los cuadros de una muestra pictórica. Haced un sencilla ficha ilustrativa de este trabajo.

PARA EL PROFESOR

- La letra de la “Danza prima” (*¡Ay! un galán de esta villa*), puede encontrarse en:

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1096>

- La partitura de “El gnomo” de *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky puede encontrarse en el siguiente enlace:

http://imslp.org/wiki/Category:Mussorgsky,_Modest_Petrovich

- La ordenación de fragmentos es como sigue: 3 - 5 - 2 - 1 - 4.