

El proceso de creación de *Fuenteovejuna*, la ópera inacabada de Francisco Escudero

(The creation process of *Fuenteovejuna*, Francisco Escudero's unfinished opera)

Larrinaga Cuadra, Itziar
Musikene. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia – San Sebastián
ilarrinaga@musikene.net

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 497-556]

Recep.: 10.12.2009
Acep.: 19.05.2010

El artículo estudia los borradores que se conservan de Fuenteovejuna (1967-), la ópera inacabada de Francisco Escudero (Donostia-San Sebastián, 1912-2002). Estos materiales nos acercan al proceso de creación de la obra y al método de trabajo del autor. Asimismo, este trabajo contribuye a ubicar a Francisco Escudero en el marco de la historia de la música española en un momento de paulatino cambio político.

Palabras Clave: Francisco Escudero. Fuenteovejuna. Borradores. Proceso de creación. Método de trabajo. Lope de Vega. Ópera española. Ópera vasca. Franquismo.

Artikuluan, gordeta dauden Francisco Escuderoaren (Donostia, 1912-2002) bukatu gabeko Fuenteovejuna (1967-) lanari buruzko zirriborroak aztertzen dira. Material horiek obra sortzeko prozesura hurbiltzen gaituzte, baita egilearen lan metodora ere. Era berean, lan honek Francisco Escudero Espainiako musikaren historian, politika aldatzen ari zen garai batean, kokatzen laguntzen digu.

Giltza-Hitzak: Francisco Escudero. Fuenteovejuna. Zirriborroak. Sortze-prozesua. Lan-metodoa. Lope de Vega. Espainiako opera. Euskal Herriko opera. Frankismoa.

L'article analyse les brouillons qui existent de Fuenteovejuna (1967-), l'opéra inachevé de Francisco Escudero (Donostia - Saint-Sébastien, 1912-2002). Ce matériel nous rapproche du processus de création de l'œuvre et de la méthode de travail de l'auteur. De même, ce travail permet de placer Francisco Escudero dans le contexte historique de la musique espagnole à une période de changement politique.

Mots-Clés : Francisco Escudero. Fuenteovejuna. Brouillons. Démarche de création. Méthode de travail. Lope de Vega. Opéra espagnol. Opéra basque. Franquisme.

INTRODUCCIÓN¹

Francisco Escudero (Donostia-San Sebastián, 1912-2002) es, probablemente, uno de los creadores vascos más representativos del siglo XX. A pesar de ello, es todavía un autor poco conocido en nuestros días, tanto dentro del País Vasco como fuera de él. Se formó como compositor en el conservatorio de su ciudad natal con Beltrán Pagola (entre 1929 y 1932), en Madrid con Conrado del Campo (entre 1933 y 1934²) y en París con Paul Dukas (en 1935) y Paul le Flem (entre 1935 y 1936³). Fue profesor de música de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao (entre 1945 y 1948), catedrático de Armonía y Composición del Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián (entre 1948 y 1982) y director de este centro (entre 1962 y 1980). También desempeñó una labor importante en la capital guipuzcoana como director de agrupaciones musicales, especialmente en la Banda Ciudad de San Sebastián y la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa, durante los años sesenta y setenta del siglo XX.

Dentro de su producción, destaca su esfuerzo por contribuir al género de la ópera en España y, más concretamente, en el País Vasco. Entre 1957 y 1963, escribió *Zigor!* (¡Castigo!) por encargo de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Asimismo, entre 1979 y 1985, creó *Gernika* a petición de la Sociedad Coral de Bilbao. Los libretos de ambas óperas están escritos en lengua vasca y hunden su temática en la historia y las tradiciones vascas. Podemos afirmar que Escudero contribuyó con ellas a la representación de la identidad nacional vasca, tal y como él la concebía, en dos etapas políticas de la historia de España, el franquismo y la democracia (Larrinaga, 2009: 411-526 y 569-640).

Fuenteovejuna, la obra sobre la que trataremos a continuación, marcó un punto de inflexión en la trayectoria creativa de este autor. Constituyó un intento por su parte de abordar la composición de una ópera sobre un clásico de la literatura española y sobre un libreto en castellano. El reconocimiento público que reportó a Escudero en 1967 la primera interpretación en Madrid de su ópera *Zigor!*, en versión de concierto⁴, propició que se embarcara en el nuevo y ambicioso proyecto de ámbito estatal: *Fuenteovejuna*.

1. Este trabajo es una adaptación del capítulo 8 de mi tesis doctoral *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero*, dirigida por el catedrático de Musicología Ángel Medina Álvarez y defendida en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 28 de julio de 2009 (Larrinaga, 2009: 529-567).

2. Posteriormente, también en la posguerra, entre 1943 y 1944.

3. Posteriormente, también en el exilio, entre finales de 1938 y 1939.

4. El estreno de la obra se había realizado, también en versión de concierto, en el Coliseo Albia de Bilbao el 4 de octubre de 1967. Intervinieron: Pedro Farrés; Miguel Sierra; Vicente Sardinero; Julio Catania; Pura María Martínez; Mari Sol La Calle; Pedro Ibarra; José Luis Aramburu; Domingo Sarasola; el Coro del Patronato Pro-Arte, formado ex profeso para este estreno; y la Orquesta Sinfónica de Viena. Dirigió la ópera Wilhelm Loibner. Posteriormente, se interpretó en Madrid, Pamplona, Bilbao y San Sebastián.

El 4 de julio de 1968, el compositor respondía con estas palabras a la felicitación del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, con motivo del estreno escénico de *Zigor!* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid⁵:

Excelentísimo y distinguido amigo:

Agradezco muy complacido la felicitación que V. E. ha tenido la amabilidad de dirigirme con motivo del estreno de mi ópera *Zigor*, que gracias a la buena disposición de V. E. y de su Ministerio de Información y Turismo ha podido representarse.

Al honrarme con tal distinción no puedo ocultar la satisfacción que me produce el haber puesto mi arte al servicio de España estimulándome para nuevos empeños y concretamente para la composición de la nueva ópera *Fuenteovejuna* que estoy escribiendo en la actualidad.

Sin más, ruego a V. E. acepte el agradecimiento y saludos de su incondicional amigo.

(Escudero, 1968)

No cabe duda de que, en esta carta, Escudero se mostraba condescendiente con el régimen, que había patrocinado el estreno escénico de su primera ópera (Larrinaga, 2009: 526). Su actitud refleja también el agradecimiento al gobierno por la promoción de su obra, y responde al profundo desencanto del autor por el insuficiente apoyo de las instituciones vascas para la programación de sus composiciones (Larrinaga, 2009: 358-359 y 530-532)⁶. El nuevo rumbo adoptado le granjeó encargos importantes en los años setenta por parte de las principales instituciones musicales nacionales: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1971), *Sinfonía sacra* (1972), *Toccata para órgano* (1972) y *Poema al entierro de Cristo* (1974), peticiones de la Orquesta Nacional, la Comisaría General de Música, la Dirección General de Bellas Artes y Radio Nacional, respectivamente.

El periodo de creación de *Fuenteovejuna* puede datarse entre octubre de 1967 y septiembre de 1979, durante el espacio de tiempo comprendido entre la reposición de *Zigor!* en versión de concierto en el Teatro Real de Madrid y el encargo de *Gernika*. Es probable que la ilusión por el proyecto fuera intensa a finales de la década de los sesenta y que se fuera diluyendo con el paso del

5. La primera representación de *Zigor!* se realizó el 6 de junio de 1968 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Se realizó en el marco del V Festival de Ópera de Madrid. Intervinieron: Pura María Martínez, María Orán, Norma Lerer, Isabel Rivas, Carlos del Monte, Vicente Sardinero, Pedro Farrés, Julio Catania, Antonio Lagar, Jesús Coiras, José Luis Aramburu, el Coro del Patronato Pro-Arte, el Ballet Vasco y la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Dirigió la ópera Enrique García Asensio. El director de escena fue Roberto Carpio y los decorados los realizó Burman.

6. El apoyo institucional y la repercusión obtenidas como creador en las provincias vascas no colmaron las expectativas de Escudero como él hubiera deseado: "Mis obras *Zigor* e *Illeta* son un ejemplo típico de estas composiciones que son una tragedia" (Escudero, 1983: 33). Esta cita es un extracto de su breve conferencia "La problemática de los compositores", pronunciada en el "Seminario sobre la problemática de la música vasca", celebrado el 14 de mayo de 1973 en el marco de la primera edición de Musikaste. El texto se publicó 10 años después en el primer número del *Cuaderno* de la Sección de Música de Eusko Ikaskuntza.

tiempo hasta 1979, año en que el compositor se comprometió a escribir su segunda ópera.

No obstante, sabemos que Escudero transmitió a los medios de comunicación en 1978, con motivo de una reposición de su oratorio *Illeta* en el Teatro Real de Madrid, que tenía entre manos *Fuenteovejuna*, sobre el texto de Lope de Vega. Afirmaba que no sabía cuándo la concluiría (Gil de Vega, 1978). Ello muestra que albergaba quizás la esperanza de terminarla aún a finales de la década de los setenta.

Los borradores del libreto y de la música de *Fuenteovejuna* se conservan actualmente en Eresbil-Archivo Vasco de la Música, dentro del fondo Francisco Escudero⁷. Se trata de un material de gran valor que nos acerca al proceso de composición de la ópera y también al método de trabajo un autor que no acostumbraba a conservar los bosquejos de sus composiciones⁸.

1. LOS BOSQUEJOS DEL LIBRETO

1.1. Una adaptación de la *Comedia Famosa de Fuenteovejuna*

La nueva ópera de Escudero perseguía la adaptación de la *Comedia Famosa de Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (Madrid, 1562–1635), una de las obras dramáticas más célebres de la literatura española del Siglo de Oro, publicada por primera vez en 1619 en la *Docena parte* de las comedias del citado autor. En este popular drama se plasman, a caballo entre la visión histórica y mítica del pasado nacional, la sublevación del pueblo de Fuenteovejuna frente al comendador Fernán Gómez de Guzmán, acaecida en 1476, y la lealtad de la villa a la política de los Reyes Católicos.

El argumento central trata sobre el sufrimiento del citado pueblo que ve, impotente, cómo el Comendador trata de seducir y fuerza posteriormente a varias doncellas de la localidad. La villa siente su honor gravemente vejado y actúa ante los hechos matando al Comendador (Cano, 1998: 6). Luego, a la pregunta “¿quién mató al Comendador?” formulada por el juez, el pueblo acuerda contestar, “todos a una”: “Fuenteovejuna”. Los Reyes Católicos, magnánimos, enterados del suceso, comprenden y perdonan al pueblo, quien los reconoce como únicos señores suyos.

En esta trama podemos situar tres ideas principales. Por un lado, la idea de honor, que “aparece como la virtud más preciada, como un bien que se estima

7. Siguiendo las anotaciones del compositor, están clasificados conforme al siguiente criterio: libreto; series fundamentales; apuntes, deducciones, esquemas; tesitura y caracterización de las voces; bases temáticas; plan general; plan sonoro; y borradores orquestales.

8. A pesar de ello, en Eresbil-Archivo Vasco de la Música se conservan parte de los borradores de *Preludio* (ca. 1942), *Nocturno* (1942), *Allegro appassionato* (ca. 1944), *Zigor!* (1963), *Fantasia geosinfónica* (1974), *Poema al entierro de Cristo* (1974), *Misa en Re para coro mixto y órgano* (1975), *Euskal Herriaren Salmoa* (1980), *Gernika* (1985), *Joan Bautista* (1987), *Artaso* (1992) y *Mitoen Sinfonia* (1993).

por encima de todo” (Cano, 1998: 12). Por otro lado, la condición de noble *versus* la de villano (Cano, 1998: 6). En la obra se acepta la situación de inferioridad de los habitantes de Fuenteovejuna con respecto al Comendador, pero se entiende también que, “dentro del pueblo, el buen villano se ennoblece; dentro de la nobleza el mal noble se encalla”. En este sentido,

si un villano muy noble se encuentra con un noble muy indigno, aquél supera en honra a éste y se produce un enfrentamiento que tiene lugar siempre fuera del orden establecido, esto es, en un estado de excepción; efectivamente, el Comendador es una excepción dentro de la nobleza (Cano, 1998: 11).

Por último, en el drama se defiende la monarquía teocéntrica, como era habitual en la España del Siglo de Oro. En *Fuenteovejuna*, el rey don Fernando es “la única autoridad posible, puesto que ésta le emana directamente de la divinidad y el Comendador ha quedado desprovisto de dignidad” (Cano, 1998: 16). Ello implica el acatamiento del orden político y social existente:

Pues bien, lo que intentaban estas comedias y a lo que se adhería Lope de Vega era hacer una campaña propagandística para mantener esta adhesión [a la monarquía teocéntrica]. La formulación implícita era la siguiente: “Este orden es bueno y no hay que intentar cambiarlo porque los nobles que nos guían no son dignos; el retratado en esta obra no lo es y por eso es castigado justamente”.

(...) El tema de la monarquía teocéntrica es, pues, capital en esta clase de comedias, aunque el personaje del Rey aparezca únicamente –como en nuestro caso– al final de la obra. Pero de ningún modo se puede interpretar esto como la aparición de una especie de *Deus ex machina*, ya que no viene a solucionar el problema, sino a *corroborar* la actitud de los villanos, los cuales ya han encontrado una salida (Cano, 1998: 12, 19).

Hay dos tipos de fuente que dan cuenta del suceso acaecido en Fuenteovejuna en 1476: por un lado, las fuentes que proceden de la tradición oral –recogidas en las *Actas del cabildo de Tunja*, 1594; en los *Sermones de Quaresma*, 1609, del Padre Juan de Luna; en los *Emblemas morales*, 1610, de Sebastián de Covarrubias; y en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, también de Covarrubias–; y, por otro lado, las que provienen de la tradición erudita –*Gesta hispaniense* o *Crónica de Palencia*, de Alfonso de Palencia (1423–1490); *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, 1572, de Francisco de Rades y Andrada; *Historia General de España*, 1601, de Juan de Mariana– (Kirschner, 1979: 45-76).

Para la creación de *Fuenteovejuna*, Lope de Vega se inspiró en la *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, escrita por fray Francisco de Rades y Andrada e impresa en Toledo en 1572 (López Estrada, 1985: 17). En efecto, en ella se recogían los datos fundamentales tanto para construir la trama central de la obra, como para elaborar el argumento secundario de la misma y al que aún no hemos hecho alusión: la guerra civil de Ciudad Real. No obstante, Lope de Vega se permitió ciertos cambios por lo que respecta a este segundo argumento: que Fernán Gómez fuera, a su vez, el comendador tirano de *Fuenteovejuna* y el consejero y responsable de la rebeldía del joven

Maestre con respecto a la política de los Reyes Católicos. Ello constituye un enlace necesario que otorga unidad a la trama y convierte al Comendador en el malvado protagonista de toda la obra (*idem*). Desde un punto de vista histórico, no cabe duda de que “fue más importante el episodio de Ciudad Real que la minúscula rebelión de la villa, hecho no insólito en el revuelto siglo XV” (*idem*: 18). Sin embargo, la comedia de *Fuenteovejuna* dio una fama decisiva al caso, cuya popularidad perdura hoy día⁹.

No cabe duda de que una adaptación de la obra de Lope no hubiera podido realizarse exitosamente en una lengua que no fuera el castellano, al menos en la España del momento. Francisco Escudero, a pesar de haber compuesto su primera ópera sobre un libreto en *euskera*, tenía experiencia en la realización de obras escénicas sobre textos en castellano –no en vano esta era su lengua materna–. En los años cuarenta creó *Chimberiana* (1948), algunos de cuyos fragmentos musicales se aprovecharon en la obra *Desde Santurce a Bilbao* (1950), y los cuentos musicales *Pulgarcito* (1948), *Pinocho* (1949) y *Florindo y la Princesita encantos* (1950)¹⁰; asimismo, en los años cincuenta se unió al proyecto de composición de la zarzuela en tres actos *iSeñá Gregoria, contenga el genio!*, cuya creación musical no acometió¹¹. En los años setenta, escribió *La túnica de Jesús* (1973) para voz y piano sobre un texto original en *euskera* de Manuel Lecuona, traducido al castellano para la ocasión. Se trata de una obra que había proyectado para coros y orquesta en lengua vasca, versión que había abandonado dada su ya mencionada desilusión por la escasa acogida de sus obras en las provincias vascas (Larrinaga, 2009: 359). En 1974, y por encargo de Radio Nacional de España, acometió la composición de *Romance al entierro de Cristo* para voz y piano, sobre un texto en castellano de Lope de Vega, que se trata de una nueva vinculación de Escudero con el literato español del Siglo de Oro.

1.2. Los autores

El proyecto inicial fue que el libreto de *Fuenteovejuna* lo escribieran Luis de Castresana (Ugarte, Vizcaya, 1925 - Bilbao, 1986) y Juan Antonio Zunzunegui (Portugalete, Vizcaya, 1900 - Madrid, 1982). Castresana había colaborado con Francisco Escudero en 1944 escribiendo el argumento del ballet *El Sueño de un bailarín*. Era periodista de profesión y también un escritor reconocido a nivel

9. El lema “todos a una” ha sobrevivido en el imaginario popular vinculado al caso de *Fuenteovejuna*.

10. Francisco Escudero colaboró también en la realización de los arreglos correspondientes para la interpretación de los ballets infantiles de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao: *Los sueños de Mariquita Pérez* (1951), *Pulgarcito* (1952), *Arsenio el bufón* (1953), *La Cenicienta* (1954), *Peter Pan* (1956), *Juan sin miedo* (1957).

11. El compositor nos señaló en una entrevista personal desarrollada en abril de 2000 que, aunque tuvo en sus manos el libreto de la zarzuela, no compuso “ni una nota” de *iSeñá Gregoria contenga el genio!* La publicación del texto de dicha zarzuela recoge, sin embargo, que la música es suya (Herrero, 1951).

estatal, sobre todo por su novela de 1967 *El otro árbol de Guernica*, con la que obtuvo el Premio Miguel de Cervantes y en la que narra el drama de los niños evacuados por el Gobierno de Euskadi durante la guerra civil española.

En el segundo capítulo de su libro *Elogios asperezas y nostalgias del País Vasco* (1968), Castresana señalaba que la idea de crear la nueva ópera surgió tras la primera audición de *Zigor!* en Madrid en 1967:

A raíz del estreno en el [Teatro] Real, añorando los viejos tiempos de *El sueño de un bailarín*, Pachi Escudero me propuso que colaborásemos de nuevo en alguna obra. Y Perico López Merino lanzó tímidamente la sugerencia: ¿por qué no hacéis *Fuenteovejuna* en ópera? Y allí y entonces Escudero y yo nos prometimos, formalmente, que algún día haríamos juntos *Fuenteovejuna*. Unos días más tarde, un gran amigo y compañero, Juan Antonio de Zunzunegui, se sumó a nuestra colaboración (Castresana, 1968: 82).

Asimismo, explicaba a los lectores las posibilidades que la obra de Lope ofrecía para su adaptación en música:

La verdad es que ha habido siempre dos temas teatrales que me han impresionado profundamente: *Hamlet*, el gran drama del individuo, y *Fuenteovejuna*, el gran drama de la colectividad. *Fuenteovejuna* ofrece una fabulosa gama de episodios, de sentimientos y de matices diversos que van desde la más confidencial de las ternuras hasta la más violenta de las explosiones. No existe prácticamente sugerencia musical, plástica o literaria que no se halle, en esencia, en el gran suceso histórico tocado por Lope. Porque *Fuenteovejuna* –con los cambios y licencias que exige siempre, por supuesto, una nueva versión, y más si se trata de una adaptación para ópera– contiene todas las posibilidades imaginables: la escena bucólica y la solemnidad religiosa; lo popular, lo guerrero y lo palatino; las mil y dos vertientes de lo humano y de lo comunitario; el baile y la canción populares, de raigambre folklórica y el *ballet* delicado y artístico; lo lírico y lo orgiástico; el monólogo de amor y el gran coro vibrante; el tenue hilo del intimismo y la tempestad de un pueblo que se pone de pie... (Castresana, 1968: 83).

Por su parte, Juan Antonio Zunzunegui era licenciado en Derecho, miembro de la Real Academia de la Lengua Española desde 1958 y un escritor con una extensa obra publicada en 1967. Comenzó su carrera literaria con relatos ambientados en la vida de la urbe bilbaína, como *Vida y paisaje de Bilbao* (1926) y *Cuentos y patrañas de mi ría* (1935-1961). En su producción destacan las novelas *La úlcera* –Premio Nacional, 1948–, *El supremo bien* –Premio del Instituto de Cultura Hispánica, 1951–, *La vida como es* (1954), y *El premio* –Premio Miguel de Cervantes, 1961–. Era un gran amigo de Luis de Castresana¹².

Este último dejó constancia en sus *Elogios* de cómo él y Zunzunegui comenzaron a trabajar en el libreto de la ópera y cómo el texto se demoraba a causa de

12. "A Juan Antonio [Zunzunegui] le conocí en Bilbao, en la tertulia del *Lion d'Or*, un par de años antes de venirme a Madrid. Desde entonces ha sido uno de mis mejores amigos. Yo le admiraba ya entonces, en 1950 o 51, y desde nuestro primer encuentro iniciamos una amistad que además de mantenerse siempre sólida ha ido en aumento con el curso de los años" (Castresana, 1968: 46).

las largas estancias de éste último en Alicante y las múltiples ocupaciones de ambos:

Actualmente¹³ [Zunzunegui y yo] estamos colaborando juntos en el libreto de *Fuenteovejuna*, que será convertida en ópera con música de Francisco Escudero. Pero como Juan Antonio pasa grandes temporadas en Alicante, y como además ambos siempre estamos ocupados en más urgentes quehaceres, el libreto va despacio. Pero se hará (Castresana, 1968: 44).

Sabemos que Roberto Carpio se unió al proyecto en noviembre de 1968 por mediación de Francisco Escudero. Carpio había sido el director de escena en el estreno de *Zigor!* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1968. Lo más probable que Escudero y él contactaran por este motivo. Conservamos una carta suya de 26 de noviembre de 1968 dirigida al compositor, en la que adjuntaba “una cinta grabada de [sic] las ideas generales para la composición de *Fuenteovejuna*”. El escenógrafo explicaba que se había basado en la edición del drama de Lope de Vega que ofrecía la colección Austral y que, muy probablemente, ésta no coincidiría con la que Escudero tenía en sus manos, precisamente con notas e ideas originales suyas –de Carpio–. Asimismo, solicitaba al músico que le pusiera en contacto con Luis de Castresana, ya que era preciso que llegaran a un acuerdo sobre los “cortes y arreglos” de la versión de Lope para comenzar “con buen pié” y para que Escudero pudiera disponer pronto de “un libro definitivo” (Carpio, 1968).

Gracias a los escritos de Castresana y de Carpio, observamos que se empezó a trabajar sobre el libreto de *Fuenteovejuna*. Sin embargo, desconocemos si éste llegó a terminarse. Ni el propio Escudero nos pudo facilitar en vida esta información.

Las únicas anotaciones y borradores de la adaptación del texto de *Fuenteovejuna* que conservamos son autógrafos de Francisco Escudero (Escudero, 1967). Ello nos permite afirmar que el compositor también participó activamente en la escritura del mismo –¿tal vez porque sus amigos, ocupados en otros menesteres, no le proporcionaban el texto definitivo?–. Probablemente, se nutrió de algunas de las ideas de sus colaboradores. Vemos que nada retuvo a Escudero en su empeño de avanzar en la escritura del libreto de la ópera. Al menos, en un inicio.

1.3. La estructura

El compositor proyectó estructurar el libreto de *Fuenteovejuna* en dos partes (Escudero, 1967-). Ello llama la atención en un primer momento, ya que lo esperado hubiera sido una obra en tres actos, siguiendo la estructura del drama de Lope y también las convenciones operísticas vigentes –que marcaban tipos de obra en tres o cuatro actos–.

13. Luis de Castresana se está refiriendo a finales de 1967 o principios de 1968.

La división de Escudero preveía la fusión de los actos primero y segundo de la obra de Lope en una primera parte y la presentación de una segunda parte que contendría el acto tercero de Lope. Ello implicaba resumir los dos primeros actos de la obra original y hacer hincapié en el tercer acto, en el que el pueblo, tomando la justicia por su mano, se levanta contra el Comendador y lo asesina. Finalmente, es perdonado por el rey don Fernando.

A su vez, cada parte se pensaba organizar en tres cuadros, y cada cuadro en varias escenas: los cuadros I, II y III del acto primero constarían, respectivamente, de 6, 8 (ó 9) y 5 (ó 6) escenas, y los cuadros I y II del acto segundo, de 3 y 5. No existen apuntes sobre cómo iba a ordenarse el cuadro III de la segunda parte, en el que el pueblo de Fuenteovejuna pide clemencia a los Reyes Católicos.

La correspondencia entre las escenas de la obra de Lope de Vega y las de la ópera puede verse en la tabla 1¹⁴. Del texto original de *Fuenteovejuna* se pensaba suprimir: las escenas [VIII] y [IX] del primer acto, las escenas [I], [II], [III] y [VII] del segundo acto, y las escenas [IV], [VIII], [XII], [XIII], [XV] y [XVI] del tercer acto. Asimismo, se proyectaba fundir: las escenas [II] y [V] del primer acto, las escenas [VIII], [IX], [X] y [XI] del segundo acto, y las escenas [I], [II] y [V], [VI] y [VII] del tercer acto. La escena [XIII] del primer acto se desdoblaría en dos escenas y la escena [XIV] del tercer acto, en otras dos. Se sustituiría la escena [XIV] del segundo acto por un interludio y se añadiría un preludio orquestal al principio del segundo acto de la ópera.

Tabla 1

LOPE DE VEGA <i>Fuenteovejuna</i>	FRANCISCO ESCUDERO <i>Fuenteovejuna</i>
ACTO I	ACTO I
	Cuadro I
[ESCENA I] _____	ESCENA I
[ESCENA II] _____	ESCENA II
[ESCENA III] _____	ESCENA III
[ESCENA IV] _____	ESCENA IV
[ESCENA V] _____	
[ESCENA VI] _____	[ESCENA VI]
[ESCENA VII] _____	[ESCENA VI]

14. Lope de Vega no numera las escenas. La numeración, que se recoge entre corchetes y en números romanos, es nuestra.

LOPE DE VEGA
Fuenteovejuna

FRANCISCO ESCUDERO
Fuenteovejuna

ACTO I

ACTO I

[ESCENA VIII]

[ESCENA IX]

[ESCENA X] _____

[ESCENA XI] _____

[ESCENA XII] _____

[ESCENA XIII] _____

Cuadro II

[ESCENA I]

[ESCENA II]

[ESCENA III]

[ESCENA IV]

[ESCENA V]

ACTO II

[ESCENA I]

[ESCENA II]

[ESCENA III]

[ESCENA IV] _____

[ESCENA V] _____

[ESCENA VI] _____

[ESCENA VI]

[ESCENA VII]

[ESCENA VIII]

[ESCENA VII]

ESCENA VIII] _____

[ESCENA IX] _____

[ESCENA X] _____

[ESCENA XI] _____

¿Cuadro III?

[¿ESCENA I del Cuadro III?]

[¿ESCENA IX del Cuadro II?]

[ESCENA XII] _____

ESCENA XIII] _____

[ESCENA XIV] _____

[ESCENA XV] _____

[ESCENA XVI] _____

Cuadro III

[¿ESCENA I ó II?]

[¿ESCENA II ó III?]

[¿ESCENA III ó IV?]

[¿ESCENA IV ó V?]

[¿ESCENA V ó VI?]

LOPE DE VEGA
Fuenteovejuna

FRANCISCO ESCUDERO
Fuenteovejuna

ACTO III

ACTO II

Cuadro I

Preludio orquestal

[ESCENA I] _____
 [ESCENA II] _____
 [ESCENA III] _____
 [ESCENA IV]¹⁵ _____
 [ESCENA V] _____
 [ESCENA VI] _____
 [ESCENA VII]¹⁶ _____

[ESCENA I]
 [ESCENA II]
 [ESCENA III]

Cuadro II

[ESCENA VIII] _____
 [ESCENA IX] _____
 [ESCENA X] _____
 [ESCENA XI] _____
 [ESCENA XII] _____
 [ESCENA XIII] _____
 [ESCENA XIV] _____
 [ESCENA XV] _____
 [ESCENA XVI] _____

[ESCENA I]
 [ESCENA II]
 [ESCENA III]
 [ESCENA IV]
 [ESCENA V]

[Cuadro III]

Fuenteovejuna pide clemencia

[ESCENA XVII]
 [ESCENA XVIII]
 [ESCENA XIX]
 [ESCENA XX]
 [ESCENA XXI]

15. Es probable que se suprimiera la escena IV del acto III en la que Laurencia instiga a las mujeres a la lucha; y que se conservara de la misma únicamente el verso de apertura (el n. 1815) correspondiente a Laurencia: "Caminad, que el cielo os oye".

16. Probablemente se suprimiera la parte en que las mujeres matan a Ortuño.

Esta adaptación perseguía, ante todo, la concisión dramática. Las escenas que se suprimieron constituían digresiones del tema principal –por ejemplo, la conversación cotidiana y posterior digresión filosófica de Esteban y el Regidor que se sitúa al comienzo del segundo acto–, o correspondían al argumento secundario de la obra –la guerra civil de Ciudad Real–, que en esta adaptación se dejaba bastante de lado. Asimismo, se excluyeron los largos monólogos y la mayor parte de rodeos innecesarios en los diálogos, que se redujeron a lo esencial.

Sabemos que Escudero había leído las consideraciones del compositor francés Maurice Jarre sobre el teatro lírico en el libro de Claude Samuel *Panorama de la música contemporánea*, en el que se recogían unos pequeños apuntes para concebir libretos operísticos y se aconsejaba no expresar en ellos más que lo imprescindible para la comprensión dramática¹⁷:

El tema tiene que ser intensamente dramático ante todo. El público está acostumbrado por las técnicas cinematográficas, al esbozo, al suspense, etc... Las jornadas largas, las explicaciones monologadas, las digresiones filosóficas, incluso si la música es bella, son símbolos de aburrimiento. / Un libreto de ópera debe ser extremadamente conciso, no expresando más que lo esencial, lo imprescindible para la comprensión dramática. El resto debe ser música, en todas sus formas, que permita la unión y la unidad: canto, salmos, coros hablados, canto hablado, gritos, sonidos concretos o electrónicos, etc. / Una ópera debe ser como una obra teatral, escrita en idioma claro y conciso. Las situaciones están concretamente determinadas, sin longitud, con impulsos dramáticos con un ambiente bien llevado y manejado. / Hay que escribir pensando en los intérpretes, para los medios vocales de los grandes cantantes (Samuel, 1965: 539-540).

En el apartado 2.5. estudiamos con detalle las decisiones que Escudero tomó a la hora de construir las cuatro primeras escenas del libreto. No obstante, es menester que hablemos antes sobre los personajes de *Fuenteovejuna*.

1.4. Los personajes

Los bosquejos conservados (Escudero, 1967-) nos permiten afirmar que la ópera conservaría, a priori, la mayor parte de los personajes de la obra de Lope de Vega¹⁸: Fernán Gómez –el Comendador Mayor de la Orden de Calatrava–, Flores, El Maestre de Calatrava, Pascuala, Laurencia, Mengo, Frondoso, Juan Rojo, Esteban, el rey don Fernando, la Reina doña Isabel, don Manrique –el Regidor–¹⁹, Címbraños, Jacinta –se barajaba la posibilidad de sustituir su papel por el de un coro femenino–, un muchacho, algunos labradores y el Juez.

17. En una de las carpetas que contienen los borradores de *Fuenteovejuna*, se conserva una hoja manuscrita suya que contiene un extracto del libro de Samuel.

18. El listado que se ofrece a continuación enumera a los personajes según el orden propuesto por Lope de Vega al comienzo de su obra. Se han añadido los personajes que Lope no menciona en la misma pero sí incluye en su obra dos regidores de Ciudad Real, otros dos regidores más, Leonelo –licenciado de Salamanca–, un labrador y un soldado.

19. Se contemplaba sustituir al Regidor por Esteban.

Los personajes que se pensaban suprimir eran fácilmente sustituibles por otros, formaban parte del elenco de segunda fila o estaban relacionados con el argumento secundario de la ópera: Ortuño²⁰, Barrildo²¹, Alonso²², la música²³, dos regidores de Ciudad Real²⁴, otros dos regidores –uno de Fuenteovejuna, llamado Cuadrado, y otro sin nombre, que podría ser uno de los anteriores–, Leonelo, un labrador y un soldado.

Cabe subrayar que Escudero creó el personaje colectivo de la tropa, que pasó a aglutinar intervenciones de otros personajes –particularmente de Ortuño y Flores–, y que barajaba la inclusión del personaje colectivo de las labradoras de la villa en sustitución de Jacinta. Con todo ello pretendía, muy probablemente, otorgar un mayor protagonismo al coro –algo que había realizado con éxito en *Zigor!* (Larrinaga, 2009: 448-450)–.

Veamos la correspondencia entre los personajes de la obra de Lope de Vega y la ópera en la tabla 2²⁵:

Tabla 2

LOPE DE VEGA <i>Fuenteovejuna</i>	FRANCISCO ESCUDERO <i>Fuenteovejuna</i>
FERNÁN GÓMEZ [DE GUZMÁN] [Comendador Mayor de la Orden de Calatrava]	FERNÁN GÓMEZ DE GUZMÁN
FLORES [Criado de Fernán Gómez]	FLORES Sustituye a Ortuño y, al inicio de la ópera, a Fernán Gómez.
EL MAESTRE DE CALATRAVA [Rodrigo Téllez Girón]	EL MAESTRE
PASCUALA [Villana, amiga de Laurencia]	PASCUALA ²⁶

20. En su lugar: la tropa, Flores o Címbraños.

21. En su lugar: Mengo, Frondoso, Laurencia y Pascuala.

22. En su lugar: Esteban.

23. Se entiende que se proyectaba suprimir a los músicos de escena.

24. En su lugar: Esteban.

25. El listado de personajes que se ofrece en la tabla sigue el orden: 1) personajes del drama de Lope que se conservan; 2) personajes nuevos; 3) personajes del drama de Lope que se suprimen.

26. Francisco Escudero anota al lado del personaje de Pascuala: “Partiquina: fundir en Coro y aplicarle algo de Jacinta” (Escudero, 1967-).

LOPE DE VEGA <i>Fuenteovejuna</i>	FRANCISCO ESCUDERO <i>Fuenteovejuna</i>
LAURENCIA [Villana, amada de Frondoso, hija del Alcalde]	LAURENCIA
MENGO [Villano, amigo de Frondoso]	MENGO
FRONDOSO [Villano, enamorado de Laurencia]	FRONDOSO
JUAN ROJO [Villano, regidor, tío de Laurencia]	JUAN ROJO
ESTEBAN [Villano, alcalde de Fuenteovejuna y padre de Laurencia]	ESTEBAN Sustituye a Alonso y a los dos regidores de Ciudad Real
REY DON FERNANDO [el Católico]	REY DON FERNANDO
REINA DOÑA ISABEL [la Católica]	REINA DOÑA ISABEL
DON MANRIQUE [General de la orden del Rey, consejero del Rey]	DON MANRIQUE
UN REGIDOR [Villano]	REGIDOR PRIMERO
CÍMBRANOS [Soldado]	CÍMBRANOS ¿Sustituye también a Ortuño?
JACINTA [Villana]	JACINTA ¿Sustituida por el coro femenino?
UN MUCHACHO [Villano]	NIÑO
ALGUNOS LABRADORES [Villanos]	ALGUNOS LABRADORES
UN JUEZ [Pesquisidor]	JUEZ
TROPA	PERSONAJE NUEVO Sustituye a Ortuño y, al principio de la ópera, a Flores
ORTUÑO [Criado de Fernán Gómez]	SUPRIMIDO En su lugar, la tropa, Flores y ¿Címbraños?

LOPE DE VEGA <i>Fuenteovejuna</i>	FRANCISCO ESCUDERO <i>Fuenteovejuna</i>
BARRILDO [Villano]	SUPRIMIDO En su lugar Frondoso, Laurencia y Pascuala.
ALONSO [Alcalde]	SUPRIMIDO En su lugar, Esteban.
LA MÚSICA,	SUPRIMIDA de escena
[DOS REGIDORES DE CIUDAD REAL]	SUPRIMIDOS
[LEONELO] [Licenciado por Salamanca]	SUPRIMIDO
[UN LABRADOR]	SUPRIMIDO
[UN SOLDADO]	SUPRIMIDO

Vemos que la ópera contaría con un total de 17 personajes individuales y dos o tres personajes colectivos –los labradores, la tropa y, tal vez también, las labradoras de Fuenteovejuna–. El compositor pasó a clasificar a los primeros en cuatro categorías según su importancia en la ópera:

- 1ª categoría: Fernán Gómez, Esteban, Laurencia y Frondoso.
- 2ª categoría: Flores, Mengo y Pascuala.
- 3ª categoría: Jacinta, don Manrique y el Juez.
- 4ª categoría: el Maestre de Calatrava, Juan Rojo, Címbranos, [un regidor y un muchacho²⁷].
- Mudos: rey doy Fernando y reina Doña Isabel.

Llama la atención que otorgara al Maestre de Calatrava un papel de cuarta fila, lo cual se debe probablemente al escaso calado que tiene en la misma el argumento secundario, es decir, la guerra civil de Ciudad Real–. Según consta, los Reyes Católicos iban a permanecer mudos en escena –así pues, no se insertaron dentro de estas cuatro clasificaciones–. Sorprende especialmente que el rey don Fernando sea mudo, sobre todo porque le correspondería otorgar el perdón a la villa de Fuenteovejuna en la última escena de la ópera. Una hipótesis factible es que Escudero barajara la inclusión de un gran coro final de cierre que diera voz al Rey y en el que se magnificara el perdón al pueblo.

27. La cuartilla que clasifica a los personajes en categorías no adscribe al muchacho en ninguna de ellas y no cita al regidor. Se ha contemplado la presencia de este último en la ópera porque Francisco Escudero lo incluye dentro de las anotaciones del reparto. Se entiende que tanto al regidor como al niño les correspondería un papel muy corto, por lo que se han sido incluidos dentro de la cuarta categoría.

Como puede verse, el objeto la adaptación era nuevamente la simplificación y la concisión dramática. Hay que tener en cuenta también que el elenco en una ópera sigue unas determinadas convenciones. En este sentido, vemos que Escudero incluyó exactamente cuatro personajes de primera fila –o solistas principales–, tal y como había hecho en *Zígor!* –con los correspondientes a Zunbeltz, Urdaspal, Urko y Lore– y realizaría posteriormente en *Gernika* –con Gernika, Podio, Gogor y Aitona–. En los tres casos, observamos la presencia de una sola mujer en el reparto principal.

1.5. Las cuatro primeras escenas

Se conservan íntegros los versos de las cuatro primeras escenas del libreto de *Fuenteovejuna* (Escudero, 1967-), que reproducimos en el anexo de este artículo acompañadas de otras anotaciones para la confección del libreto de la ópera.

El compositor respetó el estilo del texto de Lope de Vega. Dentro de lo posible, lo siguió de manera casi literal. Cabe señalar que:

Es difícil señalar la originalidad [del estilo] de una obra suelta por entre la variedad del teatro de Lope, sometido sin embargo a las normas unitarias de la condición estilística propia de la comedia española (...) La predeterminación de los personajes ofrece en este caso influjo decisivo, y orienta el cauce que Lope da a su expresión. Los villanos se inclinan a un uso condicionado del habla rústica, pero la intención de ejemplaridad política balancea la comedia hacia el uso de formas cultas. La condición arcaizante de la obra, situada para el sentir histórico de Lope en una perspectiva del pasado, influye poco, y justifica algunos casos como el uso de las coplas, tan escaso en Lope, y no impide el anacronismo que pudiera apreciarse en algunas partes. (...) En este caso el estilo de Lope reviste de expresión un curso complejo, en el que historia y ficción, intención noticiera y apreciación utópica, se mezclan de manera que pueden confundir al espectador actual; para Lope todo era materia poética, y este fluir apasionado y desconcertante es su estilo (López Estrada, 1985: 19-22).

No obstante, como ya hemos señalado, en su búsqueda de concisión, Escudero suprimió, acortó y fundió escenas y las cambió de dirección. Asimismo, sustituyó y suprimió personajes, cambió los textos de varios de ellos por los de otros y añadió versos nuevos. Situó las cuatro primeras escenas en la plaza de Fuenteovejuna. Ejemplifiquemos esto con mayor detalle:

- a) El compositor acortó las escenas que adaptó: por ejemplo, la primera escena del texto de Lope, que consta de cuarenta versos, se redujo a seis. Asimismo, de la segunda escena del texto de Lope, se suprimió el diálogo entre el Comendador y el Maestre que introduce el argumento secundario del drama, la guerra civil de Ciudad Real, la cual es una mera anécdota en la ópera.
- b) Fundió dos escenas en una: a la segunda escena del texto de Lope le añadió la quinta.

LOPE DE VEGA <i>Fuenteovejuna</i>	FRANCISCO ESCUDERO <i>Fuenteovejuna</i>
ACTO I	ACTO I
	Cuadro I
[ESCENA I] _____	ESCENA I
[ESCENA II] _____	ESCENA II
[ESCENA III] _____	ESCENA III
[ESCENA IV] _____	ESCENA IV
[ESCENA V] _____	
[ESCENA VI] _____	

- c) Cambió la dirección de las cinco primeras escenas del drama: mientras el texto de Lope comienza con una intervención del Comendador, las cuatro primeras escenas del libreto conducen a que se espere y, posteriormente, se magnifique, la llegada de éste a la villa de Fuenteovejuna. Ello conllevó a que el personaje del Comendador se sustituyera por Flores durante la primera escena y parte de la segunda.
- d) Sustituyó momentáneamente unos personajes por otros: por ejemplo, el Comendador, como se acaba de señalar, se suplantó al principio de la ópera por Flores. Asimismo, Ortuño, uno de los criados del Comendador, se sustituyó por el personaje colectivo de la tropa.
- e) Suprimió personajes y atribuyó sus textos a otros: por ejemplo, eliminó a Barrildo, y parte de los versos que le correspondían se repartieron entre Frondoso, Laurencia y Pascuala.

ESCENA IV

*Salen Mengo y Frondoso*²⁸.

MENGO Dios os guarde²⁹.

PACUALA³⁰ ¿Qué dice, Mengo?

LAURENCIA ¿Qué dice?

FRONDOSO³¹ Que no hay amor.

LAURENCIA³² ¿Es rigor?

PASCUALA³³ Es rigor y es necesidad.

FRONDOSO³⁴ Sin amor, no se pudiera ni el mundo conservar.

LAURENCIA³⁵ El mundo de acá y de allá

(...)

28. En el texto de Lope de Vega (L) "Salen Mengo y Barrildo y Frondoso".

29. Añadido.

30. Pascuala (E, en texto de Francisco Escudero) *pro* Laurencia (L).

31. Frondoso (E) *pro* Barrildo (L).

32. En L, Laurencia afirma: "Generalmente es rigor".

33. Pascuala (E) *pro* Barrildo (L).

34. Frondoso (E) *pro* Barrildo (L).

35. Laurencia (E) *pro* Barrildo (L).

- f) Cambió los textos de unos personajes por los de otros: Pascuala tomó prestados versos de Laurencia, y viceversa, y Laurencia se adjudicó parte del texto correspondiente a Flores, y viceversa.

ESCENA II

(...)

*Van iniciando el mutis, pero en esto, salen Laurencia y Pascuala*³⁶.

FLORES Dios guarde a la buena gente.

(a Laurencia
y a Pascuala)

PASCUALA Éste es del Comendador
(A Laurencia) criado.

LAURENCIA ¡Gentil azor!

(per se)

PASCUALA ¿De adónde bueno, pariente?³⁷

(a Flores)

FLORES ¿No me veis a lo soldado?

LAURENCIA La guerra se acabó ya³⁸.

FLORES Llega Don Fernando acá³⁹.

(...)

ESCENA IV

(...)

MENGO Yo no sé filosofar;
leer, ¡ojalá supiera!
Pero, si los elementos
en discordia eterna viven,
y de los mismos reciben
nuestros cuerpos alimento,
cólera y melancolía,
flema y sangre, claro está.

PASCUALA ¡Acrisola los caletres de los sabios!

LAURENCIA Da gracias, Mengo, a los cielos,
que te hicieron sin amor⁴⁰.

(...)

36. Están en escena Flores, el Maestre, la Tropa, Pascuala y Laurencia. En (L), estarían Flores, Laurencia, Pascuala, Frondoso, Mengo y Barrido.

37. Pascuala (E) *pro* Laurencia (L).

38. Laurencia (E) *pro* Flores (L).

39. Flores (E) *pro* Laurencia (L). En L, Laurencia pregunta: “¿Viene don Fernando acá?”

40. Laurencia (E) *pro* Pascuala (L).

- g) Realizó adiciones al texto de Lope de Vega: al final de la segunda escena, y al principio y al término de la cuarta:

ESCENA II (final)

*Lejos, se oyen voces aclamando al Comendador*⁴¹.

MAESTRE Al Comendador recibamos⁴².

(impaciente)

FLORES ¡Vayamos!⁴³

TROPA Y Vayamos⁴⁴.

ACOMPA-
ÑAMIENTO

CORO Viene, viene, viene⁴⁵.

(dentro y lejano)

*Se van Flores, Maestre, Tropa y acompañamiento*⁴⁶.

- h) Situó las cuatro primeras escenas en la plaza de Fuenteovejuna. Lope de Vega no realizó en la obra ninguna acotación de lugar. Los editores de Fuenteovejuna tienden a situar la primera y la segunda de las escenas en la casa del Maestre de Calatrava, y la tercera, la cuarta y la quinta –que son las que corresponden a este análisis–, en la plaza de Fuenteovejuna. Es lógico que Escudero, habiendo reducido la primera escena del drama a seis versos y la segunda a trece, contemplara situarlas en la plaza de Fuenteovejuna, junto con las escenas que tercera y cuarta.

1.6. Apuntes sobre la puesta en escena

Se conservan algunos apuntes relativos a la puesta en escena de la ópera (Escudero, 1967-). Escudero realizó observaciones sobre el lugar y el momento del día en el que se desarrolla la acción, la propia acción, los personajes y la iluminación. Se detallan a continuación:

- a) El lugar donde se desarrolla la acción. Por ejemplo: “Gran plaza-Pórtico. Ventanas con colgadora” (I, II, V); “Parte izq.-[ierda] [del] Cortillo del Comendador...” (I, I, VI); “Saltamos a la escena del río” (I, II, I), etc.
- b) El momento del día en el que se desarrolla la dicha acción. Por ejemplo: “De noche” (I, III, ¿I ó II?); “Plaza, de noche, (tétrico)” (II, I, I).

41. Añadido.

42. Añadido.

43. Añadido.

44. Añadido.

45. Añadido.

46. Añadido.

- c) La acción. Por ejemplo: “Van entrando. Las últimas en entrar son Laurencia y la otra [Pascuala]. El comendador las detiene y les dice: <esperad>” (I, I, VI); “[El Comendador] intenta propasarse” (I, II, II); “Convendría pasada misteriosa del Com-[-endador] y tropa. Sale Frondoso quien hace una seña al balcón de Laurencia” (I, III, ¿I ó II?); “Rompe la vara en los riñones” (I, III, ¿V ó VI?); “Empieza el asalto de la Fortaleza del Comendador. (Todo fuera) hasta que el pueblo han [sic] llegado a la parte de arriba de la Fortaleza” (III, I, III); “Cortan la cabeza del comendador” (III, I, III); “Se saca un escudo de los Reyes Católicos para reconocer su autoridad” (II, II, I), “El Pesquisidor no ha sacado nada. Mengo es el que más ha sufrido” (II, II, V); etc.
- d) Los personajes que aparecen en escena: esta información se encuentra, a veces, incluida dentro de las “acotaciones de acción” que se acaban de señalar. Por ejemplo: “Van entrando. Las últimas en entrar son Laurencia y la otra [Pascuala]. El comendador las detiene y les dice: <esperad>” (I, I, VI); “Llamada de metal y aparece Frondoso” (I, II, III); “Convendría pasada misteriosa del Com-[-endador] y tropa. Sale Frondoso quien hace una seña al balcón de Laurencia” (I, III, ¿I ó II?), etc. No obstante, este tipo de acotaciones aparecen también en solitario: “Se encuentra-[-n] Esteban, [Julio] Rojo, etc.” (I, II, VI); “Comendador, Ortuño, Flores” (I, II, VIII); “Comendador, Mengo y Jacinta dando alaridos” (I, ¿III?, ¿I?); “Sale Frondoso quien hace una seña al balcón de Laurencia” (I, III, ¿I ó II?), “Sale Frondoso” (II, II, III), etc.
- e) Cómo aparecen los personajes en escena y cómo se desenvuelven en ella (los sentimientos muestran, etc.). Por ejemplo: “Comendador[,] si es posible[,] a caballo. Gritos guturales de mujeres” (I, I, V); “Ortuño y Flores cariacontecidos” (I, I, VI); “Jacinta dando alaridos” (I, ¿III?, ¿I?); “Alegría, músicos, etc.” “Crueldad de los amotinados y uno que muestra la cabeza del Comendador” (II, I, III).
- f) Los personajes que abandonan la escena: “Se marcha Frondoso” (I, II, IV); “Van saliendo los alcaldes” (I, II, VIII).
- g) Lo que van a decir los personajes: “El alcalde contesta” (I, I, V); “Pantomima: burla que el pueblo hace al Comendador” (I, III, ¿V ó VI?); “Decisión de todos los que están en la plaza-” (II, I, II); “Esteban da su consejo” (II, II, II); “Parodia de Mengo imitando la escena de los tormentos” (II, II, II).
- h) La iluminación. Por ejemplo: “Cambio de luz y vemos al Pesquisidor [en] una escena tétrica” (II, II, V).

En cuanto a los decorados, el aparejo escénico y la luminotecnia, no hay apenas anotaciones. Se preveía que las escenas sucedieran en la plaza de la villa –de día y de noche–, la parte izquierda del cortillo del Comendador –de día–, el campo –de día–, la parte de abajo del balcón de Laurencia –de noche–, la parte de arriba de la Fortaleza del Comendador y tal vez en algún aposento real –de día–.

Todos estos apuntes sobre la puesta en escena muestran que Escudero tenía una imagen visual del contexto escénico en el que se desarrollaría la acción ya en esta primera etapa de creación. Es preciso señalar que éste acostumbraba a hacer acotaciones escénicas tanto en los borradores como, posteriormente, en el texto y la partitura definitivos –algo que se observa tanto en *Zigor!* como en *Gernika-*; e, incluso, en una tercera fase, sobre los libretos impresos. Tal es el caso, por ejemplo, de las anotaciones manuscritas de Escudero para la puesta en escena de *Zigor!*, que conservaba el exdirector de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao Antonio Barandiarán en su biblioteca personal, y en los que Escudero nos muestra cómo imaginaba la representación de la ópera⁴⁷. Asimismo, disponemos de las declaraciones del compositor ante las cámaras de EITB en 1997, en las que reconocía haberse imaginado dos bailarines en escena durante toda la representación de *Zigor!*: uno vestido de blanco y otro de negro, uno representando al bien y otro representando al mal. A pesar de ello, afirmaba no haberse atrevido a ponerlo sobre el papel (Escudero, 1997). Sin duda, ello constituye ahora una sugerencia de gran interés para un futuro director de escena de *Zigor!*

2. LOS BOSQUEJOS DE LA MÚSICA

Francisco Escudero conservaba entre los bosquejos de *Fuenteovejuna* una cuartilla manuscrita en la que recogía, de manera esquemática, el proceso a seguir para componer una ópera (Escudero, 1967-). Asimismo, guardaba entre los borradores de *Gernika*, estas mismas anotaciones ampliadas y en francés (Escudero, 1985), lo cual nos hace deducir que pudieron haber sido extraídas de algún tratado de composición o programa de trabajo de algún autor o escuela franceses, que no hemos logrado identificar por el momento.

Se delimitaban tres etapas: en la primera, se esboza, en líneas generales, la estructura de la ópera; en la segunda, se trabaja sobre dicha estructura y se acomete de lleno la composición de la obra; en la tercera, se instrumenta la ópera. En la primera y la tercera de las etapas no se necesitaría piano, sin embargo, en la segunda, sí:

1ª Etapa (sin piano)

Estructura en líneas generales.

1. Madurar el desarrollo del texto y del ambiente estableciendo la expresión conveniente de cada pasaje
2. Bosquejar fragmentariamente:
 - a) La melodía
 - b) La armonía
 - c) El acompañamiento
 - d) La instrumentación

47. Se conservan fotocopias en el archivo personal de Itziar Larrinaga.

2ª Etapa (con piano)

Trabajar detalladamente sobre la estructura o esqueleto formado metiendo músculos sobre los huesos.

3ª Etapa (sin piano)

Instrumentación

(Escudero, 1967-)

A partir de los diferentes materiales que disponemos, podemos sostener que Francisco Escudero abandonó la composición de *Fuenteovejuna* en la primera etapa de composición citada, aunque se aventuró a trabajar fragmentariamente en la segunda y la tercera. Es decir, realizó una reflexión sobre el texto, bosquejó de manera general la estructura musical de la ópera, esbozó fragmentariamente diferentes pasajes de la misma, trabajó minuciosamente sobre algunos de ellos, y acometió su instrumentación. Este apartado trata de esbozar cómo Escudero concibió la música de la ópera a partir de las anotaciones musicales que aparecen en el libreto y de buena parte de los bosquejos musicales que conservamos.

2.1. Plantilla vocal e instrumental y cuerpo de ballet

Ante todo, y parafraseando las observaciones de Maurice Jarre anteriormente apuntadas, hemos de señalar que Francisco Escudero concibió *Fuenteovejuna* pensando en los medios vocales de los grandes cantantes (Samuel, 1965: 539-40). La ópera iba a necesitar cuatro solistas principales: un bajo cantante, un barítono, un tenor dramático y una soprano dramática, para los papeles de Fernán Gómez, Esteban y el Maestre de Calatrava, Frondoso y Laurencia, respectivamente; tres solistas a quienes correspondería un papel algo menos importante: un tenor ligero, un barítono ligero y una contralto, para los papeles respectivos de Flores, Mengo y Pascuala –el de Pascuala iba a ser, según anota Francisco Escudero, un partiquino–; y seis cantantes para los partiquinos de el Juez –un bajo profundo–, Jacinta –una mezzo-soprano; se contemplaba, no obstante, la posibilidad de sustituir el personaje de Jacinta por un coro femenino–, Regidor primero y Címbraños –segundo tenor de ópera cómica–, don Manrique, Juan Rojo y un muchacho⁴⁸ (Escudero, 1967-).

Veamos el reparto en la tabla que sigue. Observamos que Escudero tomaba como referencia la tesitura y el carácter de la voz de personajes de otras óperas –la mayor parte, óperas cómicas–. El compositor anotaba en primer lugar el tipo de voz y luego la relacionaba con una ópera de repertorio. Asimismo, anotaba en un pequeño pentagrama el ámbito correspondiente a cada voz así como conse-

48. En las anotaciones de Francisco Escudero sobre el reparto de la ópera, no se hace referencia a los papeles de Don Manrique, Juan Rojo y el muchacho. No obstante, a partir del resto de apuntes, se entiende que estos personajes permanecerían en la ópera.

jos para la correcta y cómoda utilización de las mismas, que pudo extraer de diferentes manuales de composición que manejaba. La tabla que presentamos recoge también la categoría atribuida a los diferentes personajes a la que nos hemos referido en el apartado 1.4.

Tabla 3⁴⁹

PERSONAJE	VOZ CORRESPONDIENTE	CATEGORÍA
FERNÁN GÓMEZ	BAJO CANTANTE (Hans Sachs, de <i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i> , de Richard Wagner)	1 1
ESTEBAN MAESTRE	BARÍTONO ORDINARIO (Escamillo, de <i>Carmen</i> , de Georges Bizet) ⁵⁰	1 4
FRONDOSO	TENOR DRAMÁTICO	1
LAURENCIA	SOPRANO DRAMÁTICA ([¿Marguerite? ¿Marthe?], de <i>Fausto</i> , de Charles François Gounod ⁵¹)	1
FLORES	TENOR LIGERO ([¿el Conde de Almaviva?], de <i>El Barbero de Sevilla</i> , de Gioacchino Antonio Rossini ⁵²)	2
MENGO	BARÍTONO LIGERO (Figaro, de <i>El Barbero de Sevilla</i> , de Gioacchino Antonio Rossini; Falstaff, de <i>Falstaff</i> , de Giuseppe Verdi; Zurga, de <i>Los buscadores de perlas</i> de Bizet)	2
PASCUALA	CONTRALTO	2
DON MANRIQUE		3

49. El listado de los personajes que se ofrece seguidamente se relaciona a los personajes con la tesitura vocal y con su nivel de importancia en la ópera. Se incluyen, entre paréntesis, las anotaciones de Escudero sobre las tesituras correspondientes a los personajes de otras óperas con los que podrían compararse los de *Fuenteovejuna*. Sus referencias son las principales óperas italianas, francesas y alemanas del siglo XIX.

50. El papel de Escamillo, de *Carmen*, corresponde más bien a un barítono dramático.

51. La referencia a *Fausto* al lado del timbre de soprano dramática asignada a Laurencia es un tanto equívoca debido a que no es posible encontrar en dicha ópera una soprano de esas características: Marguerite, en *Fausto*, es una soprano lírica o ligera y Marthe, una mezzo-soprano.

52. El papel del conde de Almaviva en *El Barbero de Sevilla* corresponde a un tenor lírico, no a uno ligero. En las anotaciones del reparto, puede leerse tachado antes de “[tenor] ligero”, “[tenor] lírico”.

PERSONAJE	VOZ CORRESPONDIENTE	CATEGORÍA
JUEZ PESQUISADOR	BAJO PROFUNDO (ópera y ópera cómica)	3
JACINTA	MEZZO-SOPRANO (Carmen, de <i>Carmen</i>)	3 3
REGIDOR 1º CÍMBRANOS	2º TENOR DE ÓPERA CÓMICA (Remendador, de <i>Carmen</i> ; Guillot, de <i>Manon</i> , de Jules Massenet)	4 4
JUAN ROJO		4
NIÑO		[4]
REY DON FERNANDO	PERSONAJE MUDO	
DOÑA ISABEL	PERSONAJE MUDO	

Fuenteovejuna requeriría también, según las anotaciones del autor, una “gran orquesta” y un “gran coro” mixto. Los bosquejos de la orquestación de la obra que conservamos, muestran que dicha orquesta contaría al menos con: flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 saxofones altos, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, otros instrumentos de percusión (xilófono, vibráfono, metal) y cuerda. Llama la atención la incorporación del saxofón en la obra, algo que Escudero había realizado en *El sueño de un bailarín* y en su *Concierto para piano y orquesta*, en el que señaló que la parte correspondiente al fagot podría interpretarlo un saxo tenor (Larrinaga, 2009: 715-716, 723-724). Posteriormente utilizará este instrumento en su ópera *Gemika* (*idem*: 760-763). Es menester mencionar también que Escudero incluyó la “guitarra baja” como instrumento en una de las páginas del borrador –no llegó a escribir la música correspondiente a esta parte–. Muy probablemente proyectaba utilizarla para dar cierto sabor popular a determinados pasajes.

En la carpeta correspondiente al libreto de *Fuenteovejuna* se conservan unas breves anotaciones relativas a la instrumentación de la obra. Según apunta Escudero, están extraídas de un *Requiem* –no señala el nombre del autor–, alguno de cuyos efectos de orquestación barajaba incluir para representar “bullicios” de gente (Escudero, 1967-): ¿se trata tal vez del contemporáneo *Requiem* de György Sándor Ligeti, una obra compuesta entre 1963 y 1965? Entre las anotaciones de Escudero se conserva, además, un extracto de *Lux Aeterna* (1966) de este mismo autor. Se trata de la página 86 de un libro en alemán cuya referencia desconocemos por el momento, en el que se cita un ejemplo de la obra (Escudero, 1967-).

El “gran coro” mixto al que se refiere Escudero representaría al pueblo de Fuenteovejuna. Es importante que señalemos que, tanto en *Zigor!* como en *Gernika*, dicho coro simboliza también al pueblo –concretamente, al pueblo vasco– (Larrinaga, 2009: 450-451, 600-601). Natalie Morel ha señalado que, en el repertorio de ópera vasca, se produce “una identificación entre el coro éuskarro y el pueblo vasco del que es portavoz” (Morel, 2006: 357). Escudero corrobora sus palabras para el caso concreto de sus dos óperas: “El Coro [mixto] es el pueblo (...) En *Zigor* el coro es un personaje” (citado en Bagüés, 1991: 202). Asimismo, pone de relieve que lo siguiente para *Gernika*:

CORO MIXTO (Pueblo Vasco)

Pastores, labradores, gentes de los caseríos vecinos. Presenta el destino general de un pueblo, cuya acción colectiva constituye un principio estructural esencial. Tiene efecto en el fuero interno de los personajes y en el ambiente de las escenas. Su voz, a veces narrativa, se considera también objetiva y dramática, con una fuerza actuante y plural (Escudero, 1987).

Dada la práctica de Escudero en *Zigor!* y *Gernika* es muy probable que el coro mixto se desdoblara en un coro de voces graves, que representaría al personaje colectivo de la tropa, y en un coro de voces blancas, que podría encarnar el personaje colectivo de las labradoras de la villa –personaje nuevo que, como sabemos, se barajaba crear–.

Por último, según las anotaciones del compositor, la ópera requeriría también de un cuerspo de baile, que también personificaría al pueblo y que actuaría en la escena del recibimiento del Comendador –acto I, cuadro I, escena V– y en la escena de la boda de Frondoso y Laurencia –acto I, cuadro III, escena ¿V ó VI?–.

2.2. Apuntes musicales en el libreto

Los apuntes acerca de la música de *Fuenteovejuna* que ofrecen las anotaciones de Francisco Escudero sobre la adaptación del texto de Lope de Vega ponen de manifiesto que el compositor barajaba, como en *Zigor!*, la creación de una música que subrayara y describiera la acción escénica. En ellas se realizan observaciones sobre el carácter que debía adquirir la música en determinados fragmentos, la instrumentación de algunos pasajes, las arias, dúos, coros, interludios y preludios que se insertarían en la ópera y, asimismo, se incluyen algunos esbozos musicales.

- a) Las anotaciones sobre el carácter de la música de algunos fragmentos se encuentran en los apuntes relativos a los cuadros II y III del primer acto, y en el cuadro II del segundo acto. Escudero señala:
 - “La música se torna más dramática”, cuando el Comendador intenta forzar a Laurencia (I, II, II).
 - “La música adquiera carácter” y “la música se vuelve turbulenta”, cuando el Comendador se dirige a Esteban, el padre de Laurencia y se queja de que ésta no se rinde a sus apetitos (I, II, VII).

- “La música, más humilde”, cuando Esteban replica al Comendador: “Señor, / debajo de vuestro honor / vivir el pueblo desea. / Mirad que en Fuenteovejuna / hay gente muy principal” (I, II, VII).
- “Música turbulenta”, cuando Esteban contesta de nuevo al Comendador: “En las ciudades hay Dios, / y más presto quien castiga” (I, II, VII).
- “La música, más palatina”, en la escena siguiente, cuando se quedan solos el Comendador, Ortuño y Flores (I, II, VIII).
- “La música: aire de pesadumbre, de congoja y de miedo cuando se llevan a Jacinta”, en la escena en la cual Ortuño, Flores y el Comendador la apresan para ser “bagaje del ejército” (I, ¿III?, ¿I?).
- “Toda la música debe ser grandiosa pero amable”, cuando Frondoso pide al padre y al tío de Laurencia la mano de ésta (I, III, ¿II ó III?).
- “La música se torna más dramática cuando Barrildo interrumpe a Mengo”, en la escena de la boda entre Laurencia y Frondoso (I, III, ¿V ó VI?).
- “Momento de despedida: la música nos emociona”, en la escena de la Boda (II, III, ¿V ó VI?).
- “Se interrumpe la canción con un acorde tremendo”, en la escena de la boda, cuando aparece el Comendador (II, III, ¿VI ó VII?).
- “De aquí hasta el final de la Escena tiene que ser movido y dramático”, en la escena de la boda, desde la irrupción del Comendador (II, III, ¿VI ó VII?).
- “Tensión”, en la escena de la boda, tras la réplica del Comendador a Esteban: “Nunca yo quise quitarle / a su mujer, pues no lo era” (II, III, ¿VI ó VII?).
- “Música turbulenta”, en la escena de la boda, después de que el Comendador golpea a Esteban con una vara (símbolo de la autoridad de Esteban como alcalde de Fuenteovejuna (II, III, ¿VI ó VII?).
- “Explosión de música”, al finalizar la escena de la boda que coincide con la conclusión del primer acto (II, III, ¿VI ó VII?).
- “Pequeño preludeo orquestal antes de levantar el telón predisponiendo al público a la escena dramática que sigue”, previo al comienzo del segundo acto.
- “Música tétrica que describe el movimiento dramático de sacar de sus casas a los vecinos”, cuando el juez pesquisidor irrumpe con gente armada en Fuenteovejuna (II, II, III).

b) Los apuntes relativos a la instrumentación son muy escuetos y se encuentran en los cuadros I, II y III del primer acto. El compositor indica:

- “Timbales - tambores -t-[rom]-p-[e]-tas”, antes de la primera aparición del Comendador en escena, cuando el pueblo de Fuenteovejuna lo recibe en la plaza (I, I, V).

- “Cortejo con música y atabales”, cuando el pueblo baila festejando la llegada del Comendador a la villa (I, I, V).
- “Pam [,] pam [,] pam”, imitando con onomatopeyas el ruido de los timbales, cuando Flores y Ortuño impiden el paso a Pascuala y a Laurencia y ésta dice con respecto al Comendador “[i] Reviente [del mal dolor!]” (I, I, VI).
- “Con gran orq.-[esta]”, cuando el pueblo termina de bailar en la escena de recibimiento, acompañando el texto del Comendador “Villa yo os agradezco [...]” (I, I, V).
- “Se oyen unas trompas de caza” y “vuelven [a oírse] las trompas de caza”, cuando Laurencia y Frondoso están solos en el río. Las trompas anuncian la próxima aparición del Comendador (I, II, I).
- “Llamada de metal y aparece Frondoso”, después de que el Comendador intenta propasarse con Laurencia (I, II, III).
- “Aquí hay como una gaita⁵⁴”, en la escena de la boda, cuando el coro canta “Al val de Fuenteovejuna” (I, III, ¿V ó VI?).
- “Pom ... tararán”, imitando el sonido de la percusión (muy posiblemente del timbal y de los tambores), tras la intervención de Frondoso en la escena de la boda cuando el Comendador viene a apresarle. “Pom ... tararán”, cuando el este último insulta a Esteban diciendo: “Majadero sois, alcalde”. “Pom”, muy probablemente tras la siguiente intervención del Comendador: “Nunca yo quise quitarle / a su mujer, pues no lo era” (I, III, ¿VI ó VII?).
- “Aquí la orqu-[esta]. Trío de v-[joli-]-nes”, en la escena de la boda, después de que el Comendador golpea a Esteban con la vara, y antes de que éste responda “Tomad, señor, norabuena” (I, III, ¿VI ó VII?).

c) La información sobre las arias, dúos y coros que se insertarían en la ópera es muy escasa. No obstante, entre las anotaciones, encontramos:

- Un “dúo corto” entre Laurencia y Frondoso cuando ambos se encuentran solos en el río (I, II, I).
- Tres (o más) números corales en la escena de la boda. El compositor señala: “Fondo del gran coro ante la llegada de los novios”, “Coral”, y “Mientras el coro canta al val de Fuenteovejuna” (I, III, ¿VI ó VII?).
- El aria de Laurencia. Escudero señala, en la escena en la que Laurencia, ultrajada por el Comendador, aparece ante el pueblo reunido: “Aquí viene el gran raconto aria de Laurencia” (II, I, II).
- Un último dúo entre Laurencia y Frondoso, tras la llegada del juez pesquisador a Fuenteovejuna (“Sale Frondoso. Dúo con Laurencia”, II, II, IV).

54. En el texto manuscrito podría leerse también “Aquí hay como una gaita”.

d) La información acerca de los preludios e interludios orquestales que se insertarían en la ópera es muy puntual. No se sabe si ésta estaría precedida por una obertura o no. Se advierte, no obstante, que al segundo acto le antecedería un prelude y que el primer acto contaría con un interludio de “voces con coro” (se entiende que éste no sería completamente vocal y que contaría también con la participación de la orquesta) entre la escenas II ó III y III ó IV del tercer cuadro.

- “Pasar a un interludio de voces con coro. No está apuntado en la obra. Para describir la batalla de Ciudad Real. Un poco como Zigor”, entre la pedida de mano de Laurencia (I, III, ¿II ó III?) y la boda de ésta con Frondoso (I, III, ¿III ó IV?).
- “Pequeño prelude antes de levantar el telón predisponiendo al público a la escena dramática que sigue”, al inicio del segundo acto.

e) Las demás observaciones musicales que realiza el compositor se recogen a continuación:

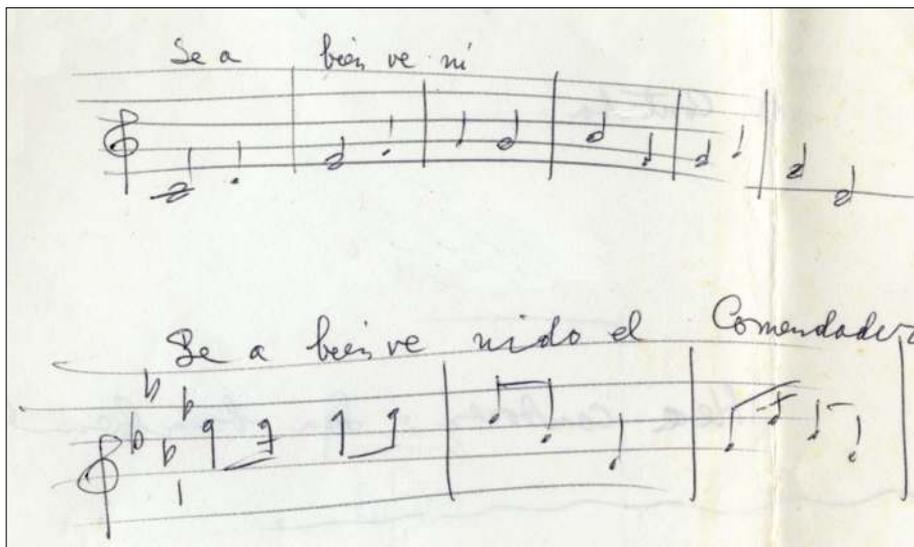
- “Una pequeña frase musical antes de <dejarnos pasar>”, cuando Laurencia quiere salir junto con Pascuala del “Cortillo” del Comendador (I, I, VI).
- “La música: frase de uno de los alcaldes”, cuando se encuentran conversando en escena Esteban, Julio Rojo, etc., antes de la aparición del Comendador y de su queja, ante Esteban, de que Laurencia le es esquiva.
- “Al val de Fuenteovejuna y acordes”, tras la boda entre Laurencia y Frondoso, después de la aparición del Comendador y de que aprese al novio y rapte a la novia (I, III, ¿V ó VI?).
- “Hay coplas. Cada uno tiene su coplilla como los vercholaris [sic]”⁵⁵, tras el asesinato del Comendador, cuando el pueblo está reunido ante una hogera y la cabeza cortada de Fernán Gómez (II, II, II).

f) Los apuntes sobre el libreto de *Fuenteovejuna*, también incluyen algunos esbozos musicales :

- Cuando el pueblo de Fuenteovejuna recibe al Comendador, el cual regresa vencedor de Ciudad Real, el compositor recoge (I, I, V):

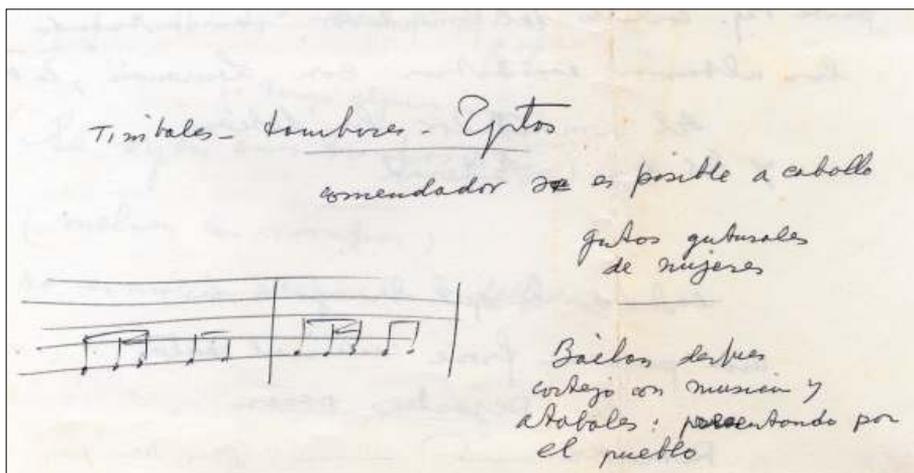
55. *Bertsolari* es el nombre que designa en euskera a los improvisadores de versos sobre melodías populares.

Ej. 1



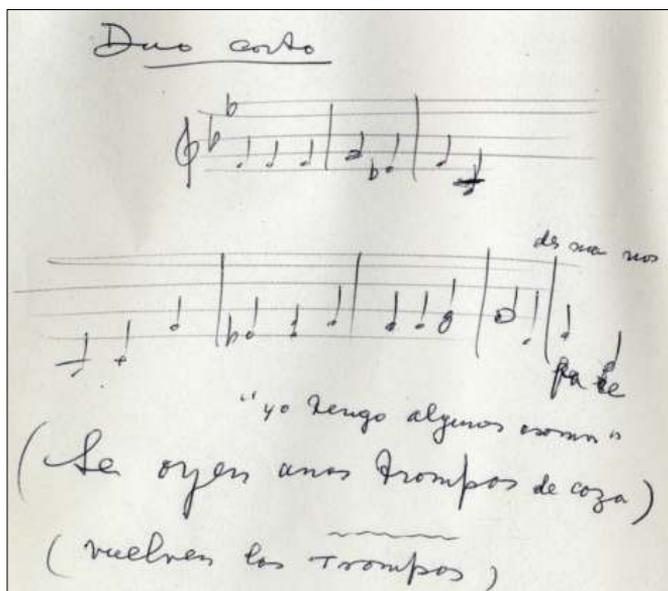
- Seguidamente, Francisco Escudero anota el ritmo:

Ej. 2



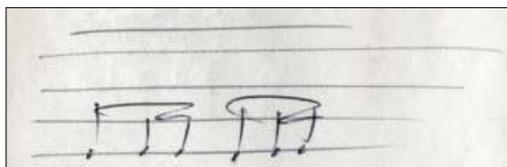
- Tras el dúo corto entre Laurencia y Frondoso en la escena en la que ambos se encuentran solos en el río, el compositor bosqueja la música de las trompas de caza que anunciarían la posterior irrupción del Comendador (I, II, I; véase el ej. 3):

Ej. 3



- En la escena de la boda, el compositor, tras señalar que estarían los "músicos en escena"⁵⁶, realiza una breve anotación rítmica –se trata de la retrogradación del ritmo presentado en el ej. 2– (I, III, ¿V ó VI?; véase el ej. 4):

Ej. 4



⁵⁶ Obsérvese que Francisco Escudero había señalado en las anotaciones sobre los personajes de *Fuenteovejuna* que se suprimiría la música de la escena. Estas afirmaciones de los bosquejos de la obra se contradicen.

- Posteriormente, en esta misma escena, hace referencia, con unos signos, a la música que correspondería a “Al val de Fuenteovejuna”, la cual se encuentra escrita, aparte, en un papel pautado (I, III, ¿V ó VI?, véase el ej. 5):

Ej. 5

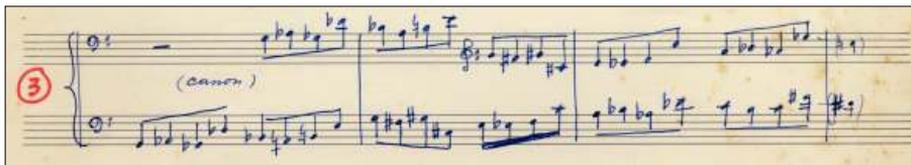
The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It consists of several staves of music. The first staff has a circled 'X' next to it. Below it, the word 'Bis' is written. The second staff has a circled 'XX' next to it. Below it, the text 'Al bal de Fuenteovejuna' is written. The third staff has a circled 'XXX' next to it, with the text 'Trio Para que se ascondan' written below. The fourth staff has a circled 'XX' next to it, with the text 'Como' written below. In the bottom right corner, there is a red circle containing musical notation and the text 'música o música' written in red ink.

Todas estas anotaciones que Escudero realizó sobre los borradores del libreto nos conducen a concluir que éste tenía una imagen sonora concreta de la ópera –carácter de cada pasaje, timbre, etc.– ya en el momento en el que abordaba la escritura del libreto y, también, que buscaba una música al servicio de la acción escénica.

2.3. Estructura y temas principales

Las anotaciones que conservamos de *Fuenteovejuna* nos permiten sostener que Escudero proyectaba construir la ópera a partir de un motivo fundamental que simbolizaría al pueblo de Fuenteovejuna. Ello no hace sino subrayar el protagonismo del pueblo en la obra y, por extensión, también en las óperas de Escudero, como hemos puesto de relieve en el punto 2.1.

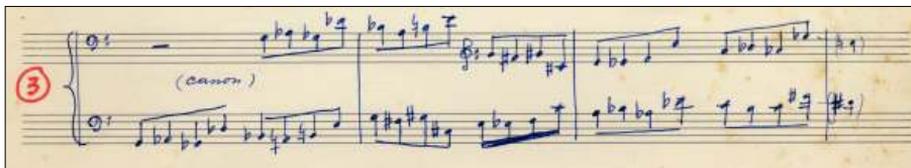
Ej. 6



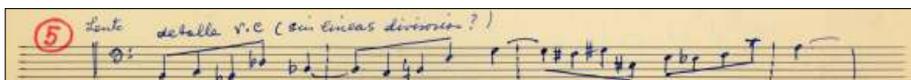
Este motivo estaría presente a lo largo de toda la ópera y se prestaría a múltiples exposiciones, variantes y permutaciones:

- a) Exposiciones: los ejemplos 7 y 8 presentan, respectivamente, el motivo del pueblo en canon y un detalle del violonchelo que enlaza el tema, con su inversión y viceversa:

Ej. 7

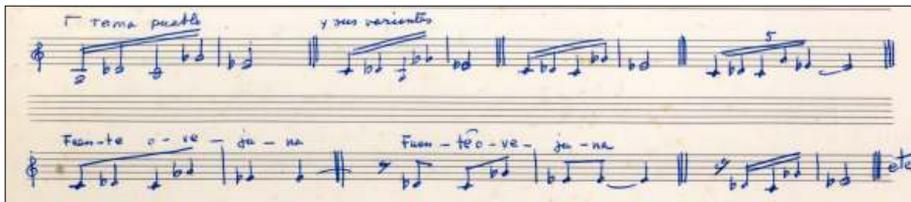


Ej. 8



- b) Variantes: en el ejemplo 9 se muestran a continuación las anotaciones del compositor sobre el motivo del pueblo y sus variantes rítmicas y de acentuación –incluyen pequeñas variantes melódicas–.

Ej. 9



El ejemplo 10 recoge cuatro tipos diferentes de cadencias, todas armonizaciones de una variante del motivo principal. Sin ser tonales, éstas conducen –según el compositor– a que el oyente tenga la sensación de percibir modos “mayores” y “menores”.

Ej. 10

Handwritten musical score for Example 10, showing four systems of chords and intervals. The first system is labeled '6' and 'Menor'. The second system is labeled 'Mayor'. The word 'TENSIONES' is written vertically on the left. The score includes various intervals like $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$ and chords with accidentals. The word 'etc.' is at the end of the second system.

El ejemplo 11, más que una variante, es una prolongación del tema que enlaza, seguidamente, con su propia inversión. Este pequeño desarrollo del tema permite al compositor la creación de una escala cromática con la que trabajaría posteriormente:

Ej. 11

Handwritten musical score for Example 11, showing a single system of a melodic line. The number '10' is circled in red. The score includes a chromatic scale and is annotated with 'F. x 1', '1 - I', and '(n - I)'.

- c) Permutaciones: Francisco Escudero estudió las posibilidades de permutación del conjunto de notas que forman el motivo principal y anotó 48 formas diferentes de ordenarlas (véase ej. 12).

Ej. 12

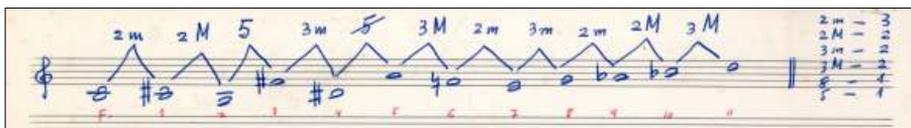
The image shows a handwritten musical score for guitar, numbered 1 to 24. The notation is on a six-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. Above the notes, there are circled numbers indicating fingerings (1-5). The score is divided into several systems. The first system contains measures 1-6, the second 7-12, the third 13-18, and the fourth 19-24. Below the main score, there is a section labeled 'igual que' (25) with a circled number 25. This section contains a sequence of notes with fingerings: (2 3) 4 5 1, 2 3 4 1 5, 2 3 5 1 4, 2 3 5 4 1, 2 3 1 4 5, 2 3 1 5 4. Below this, there are three more systems of notes with fingerings: (2 4) 3 5 1, 2 4 3 1 5, 2 4 5 1 3, 2 4 5 3 1, 2 4 1 3 5, 2 4 1 5 4; (2 5) 3 4 1, 2 5 3 1 4, 2 5 4 1 2, 2 5 4 3 1, 2 5 1 3 4, 2 5 1 4 3; and (2 1) 3 4 5, 2 1 3 5 4, 2 1 4 3 5, 2 1 4 5 3, 2 1 5 4 3, 2 1 5 3 4.

La permutación de un conjunto de sonidos ofrece como resultado otro conjunto que contiene exactamente los mismos sonidos que el conjunto original pero en un orden diferente. El número de permutaciones diferentes que se pueden extraer del conjunto original se calcula a través del factorial del número de elementos de dicho conjunto. El motivo principal de *Fuenteovejuna* está formado por un conjunto de cinco sonidos. Las permutaciones que pueden realizarse del mismo son 120 –el factorial de 5 es 120–.

El compositor, sin embargo, solamente realizó 48, más concretamente, 24 permutaciones y sus respectivas inversiones. El procedimiento del que se valió para lograrlas es el de dejar invariable el sonido de partida y permutar los otros cuatro del conjunto –el factorial de 4 es 24–. En sus anotaciones, se advierte que pensaba continuar permutando los sonidos del conjunto original –observamos que toma el segundo sonido del conjunto como punto de partida y que prevé la combinación de los restantes 4–. Los resultados obtenidos en sus cálculos son aplicados ya en los primeros compases de la ópera.

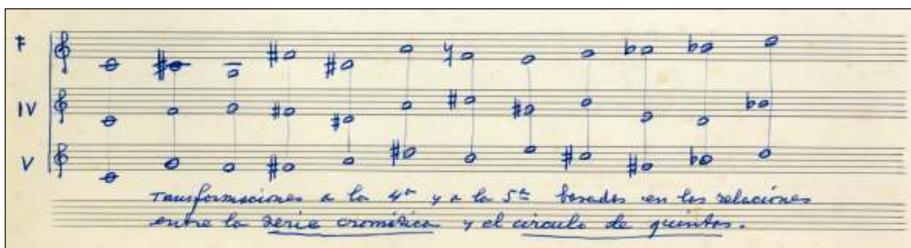
Del motivo principal nace una serie de doce sonidos (ej. 13).

Ej. 13



Escudero confeccionó 8 tablas que contenían: la serie fundamental y su inversión –con las correspondientes 11 transposiciones de ambas–, su retrogradación y la inversión de su retrogradación –con las citadas transposiciones–, la transformación de la serie a la cuarta y su retrogradación –con las citadas transposiciones–, la transformación de la serie a la quinta y su retrogradación –con citadas transposiciones– (ejs. 14 y 15). Es menester subrayar que Escudero no pensaba realizar un trabajo de composición serial, siguiendo el modelo schoenbergiano. Utilizaba la serie y los conjuntos de sonidos como temas o motivos fundamentales cuyas posibilidades explotaba al máximo.

Ej. 14

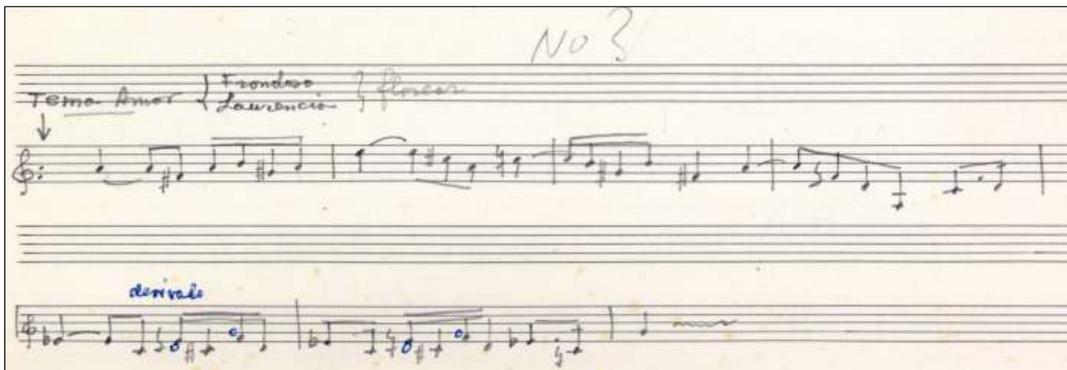


Ej. 15

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two sections by a vertical blue line. The left section is titled "Transformación a la 5ª (F-V)" and the right section is titled "Retrogresión de la transformación a la 5ª (R-V)". The score consists of 12 staves, each labeled with a Roman numeral from I to XII. The notation includes notes, accidentals (sharps and flats), and bar lines. The key signature for the first section is F major (one flat), and for the second section, it is C minor (no flats or sharps).

El compositor estudió también las relaciones armónicas que podían surgir entre el motivo principal y su inversión: hace partir a ambos de las notas de dos pentacordos que él ha determinado de antemano. Estos pentacordos mantienen entre sí una relación interválica de espejo –el primero está formado, en este orden, por dos segundas menores y dos mayores, y el segundo por dos segundas mayores y dos menores–. Enlazados, forman una escala cromática de ámbito de sexta mayor. Las citadas relaciones armónicas se buscan haciendo partir el tema de las notas que forman estos pentacordos. Del primero de ellos parte el tema en su exposición fundamental, y del segundo, su inversión (ej. 16):

Ej. 18



Asimismo, el compositor creó modos y escalas que emplearía en diferentes pasajes de la obra:

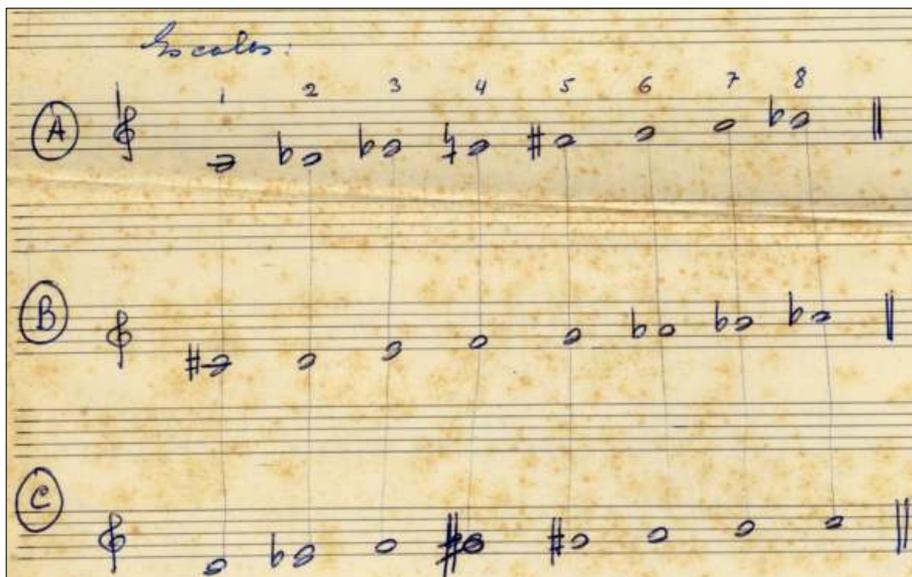
- a) Los modos que presentamos a continuación parten de un modo modelo cuyas notas se permutan (ej. 19).

Ej. 19



- b) Las escalas que recogemos son cromáticas–defectivas. Sus notas diferenciales forman acordes de séptima disminuida (ej. 20).

Ej. 20



Entre las anotaciones musicales del compositor, se encuentran cinco cadencias melódicas y una pequeña obra monódica, extraídas del primer tomo del libro *Música medieval andaluza*, según se recoge: se trata, probablemente del primer número de la colección *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, de Julián Ribera (1858-1934)⁵⁷.

Ello revela que Francisco Escudero pensaba utilizar música histórica en la obra. Desconocemos dónde proyectaba emplear dicho material y si contemplaba incluir otras referencias, lo cual sería probable. Entra dentro de lo posible que barajara valerse de alguna de estas cadencias para construir el interludio del tercer acto, en el que se describiría musicalmente la batalla de Ciudad Real. De hecho, el compositor anotó para este pasaje: “un poco como en *Zigor!*”. Es menester que señalemos a este respecto que la batalla de *Zigor!* del tercer acto se construye a partir de una cadencia extraída de la música de danza tradicional vasca (Larrinaga: 2009: 503-504).

57. RIBERA, Julián. *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*. [s. l.]: Tip. de la Revista *Archivos*, [s. d.].

La inclusión de música histórica en la obra entronca con el trabajo que Escudero había realizado en *Zigor!* sobre melodías tradicionales vascas y que tanto éxito tuvo en la España del momento. Parafraseando a Higiní Anglès, Escudero bebía de la idea de que “difícilmente, podrá una una nación crear un arte musical moderno típicamente autóctono, si no conoce y estudia a fondo su música tradicional” (citado en Pérez Zalduondo, 1992: 481). De algún modo, podemos afirmar que Escudero seguía las premisas pedrellianas de profundización en el folklore y en la tradición musical culta española, para la construcción de un teatro autóctono y de una ópera nacional. Se trata de unas unas premisas que mantuvo la política cultural del franquismo (Pérez Zalduondo, 1992: 476), en cuyo contexto se enmarca el proyecto de *Fuenteovejuna*.

3. UNA OBRA INACABADA

No conocemos exactamente los motivos por los cuáles Escudero no terminó esta ópera. Sin embargo, hay una serie de razones que podrían explicar la desestimación final del proyecto. Ante todo, hemos de reparar en que *Fuenteovejuna* no fue un encargo oficial y en que no se pudo asegurar al compositor la representación de la ópera. Si se tienen en cuenta los esfuerzos realizados por estrenar, editar y grabar *Zigor!* –los cuantiosos gastos y las pérdidas no solo del compositor, sino también de quienes le avalaron (Larrinaga, 2009: 530)– parece razonable pensar que Francisco Escudero no quisiera continuar embarcado en un proyecto que pudiera no llegar a consumarse con la puesta en escena. En efecto, el propio compositor nos indicó que un motivo significativo fue el que no se le pudo garantizar el estreno de la misma.

Sin embargo, *Gernika* –la ópera que la Sociedad Coral solicitó a Escudero– sí fue un encargo y en éste se contemplaba, además, su estreno. Se ha de considerar, asimismo, que habían pasado doce años desde que se ideó la composición de *Fuenteovejuna* y que las inquietudes del compositor se orientaban en 1979 hacia otras direcciones. La llegada de la democracia a España y el optimismo surgido en torno al Estatuto de Autonomía Vasco lo alentaron a retomar su línea de creaciones sobre textos en euskera y temas identitarios. Su obra *Euskal Herriaren Salmoa* –de 1980– es un reflejo claro de su confianza en el nuevo Gobierno Vasco de su compromiso con el nacionalismo vasco.

Muy posiblemente, Escudero vislumbró que el nuevo régimen daría salida mucho más fácilmente a su nueva ópera –*Gernika*– que a la antigua –*Fuenteovejuna*–, la cual se había gestado durante el franquismo. Asimismo, es probable que en este nuevo contexto la temática de *Gernika* fuera más sugerente para él que la de *Fuenteovejuna* y la composición sobre un texto en euskera más atractiva que la composición sobre uno en castellano. Francisco Escudero nos manifestó a lo largo de las entrevistas que mantuvimos en San Sebastián y Zarautz entre 1998 y 2002, que los textos en castellano no lo inspiraban igual que los textos en euskera. Él acostumbraba a subrayar la musicalidad de la lengua vasca.

Hemos de recordar también que Escudero compuso varias obras significativas en su producción entre 1967 y 1979. A las ya mencionadas en la introducción de este trabajo cabría añadir *La túnica de Jesús* –1973, para el I Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián–; *Uranzu* –1974, por encargo de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa–; y *Fantasia Geosinfónica* –1979, a petición de Mikel Bikondoa–. Asimismo, era catedrático de armonía y composición en el Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián, donde también daba clase de 1º y 2º de conjunto coral, formas musicales y folklore; era director de dicho centro desde 1962; era también director de la Banda Ciudad de San Sebastián y de la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa. Todo ello revela que contaba con un tiempo limitado para dedicar a la composición y se vio obligado a establecer prioridades en sus proyectos.

4. CONCLUSIONES

El estudio de los borradores de *Fuenteovejuna* nos ha acercado al proceso de creación de la obra y permite que extraigamos conclusiones sobre el método de trabajo de Francisco Escudero en el ámbito de la música de escena. En primer lugar, hemos visto que el autor se involucró activamente en la escritura del libreto de la nueva ópera. Cabe señalar que, anteriormente, había colaborado con Manuel Lecuona en la elaboración del texto de *Zigor!* y que, posteriormente, abordó en solitario la versión en castellano del libreto de su segunda y última ópera, *Gernika*, sobre la que Carmelo Iturria y Augustin Zubikarai escribieron la letra definitiva en euskera –Zubikarai se encargó del texto en vizcaíno correspondiente al cuadro del bombardeo–.

En general, sorprende que Escudero se viera a sí mismo con la capacidad de elaborar un libreto y conducir con éxito una trama escénica, algo en lo que no tenía suficiente experiencia. No obstante, para el caso que nos ocupa, *Fuenteovejuna*, el riesgo no era tan grande, ya que el libreto pretendía la adaptación de la comedia homónima de Lope de Vega, escrita en la misma lengua en la que se elaboraría el texto de la ópera. En este sentido, la adaptación era relativamente sencilla –conllevaría la supresión, fusión y sustitución de personajes; la supresión, fusión, resumen y cambio de la acción dramática de las escenas; etc.–, al menos si la comparamos con la elaboración del libreto de *Zigor!* a partir del poema dramático *Sancho Garcés* de Arturo Campión, o con la construcción del texto de *Gernika*, sobre un argumento original de Luis Iriondo. Además, Escudero tenía prevista en un inicio la colaboración de los escritores Luis de Castresana y Juan Antonio Zunzunegui, y contaba con el asesoramiento del escenógrafo Roberto Carpio. Desconocemos cuál fue el fruto real de la colaboración con ellos, pero hemos visto que el compositor celebró su ayuda y buena disposición en un primer momento.

En cuanto a la creación de la música, hemos observado que Francisco Escudero valoraba especialmente, en un primer momento, la meditación sobre el libreto para el establecimiento de la mejor expresión para cada pasaje. Ello nos conduce a concluir que buscaba una música al servicio del texto y de la

acción escénica, algo que se advierte de manera muy clara en los apuntes musicales que se conservan en los borradores del libreto y, sobre todo, en el resultado sonoro de sus obras. El autor siguió esta premisa en sus óperas *Zigor!* y *Gernika* –obra esta última en la que afirmó haberse vinculado afectivamente con la protagonista ya durante la escritura del texto en castellano–. No cabe duda de que la reflexión sobre el libreto le ayudaba a crearse una imagen sonora de la ópera. En ambas obras, la música es una exégesis del texto. Asimismo, también proyectaba serlo en *Fuenteovejuna*.

Después de profundizar en el libreto y realizar el reparto, Escudero bosquejaba los temas y motivos fundamentales de la obra. Hemos puesto de relieve que el autor trabajó detalladamente sobre el motivo de cinco sonidos que representa al pueblo de Fuenteovejuna –especuló sobre las posibilidades del conjunto de sonidos–. Entra dentro de lo posible que proyectara extraer de él –o, en su defecto, de la serie de doce sonidos– parte del material para otros temas y motivos de la obra. Al menos, obró de este modo en *Zigor!* sobre el tema de doce sonidos del Castigo –*zigor* en euskera significa “castigo”–. En *Gernika* trabajó sobre tres temas de nueve sonidos, que simbolizan a la protagonista y, por extensión, a la localidad vizcaína del mismo nombre.

Podemos sostener que, a cada título de las óperas de Escudero, corresponde uno o varios temas (o, en su caso, motivos) fundamentales, que otorga una cohesión estructural significativa a la obra y que se presenta de muy diversas formas a lo largo de la misma. Asimismo, *Zigor!* cuenta con otros temas y motivos recurrentes asociados a diferentes personajes e ideas principales que, en ocasiones, derivan del tema o motivo fundamental. Esta práctica wagneriana de asociar temas y motivos a personajes individuales o colectivos y a ideas principales del libreto fue retomada, entre otros, por Vincent d'Indy, profesor de la Schola Cantorum de París –recordemos que Escudero se formó con uno de sus discípulos, Paul le Flem–. Es muy probable que Escudero la observara en las óperas de compositores vascos como Resurrección María de Azkue y Jesús Guridi –a quien valoraba y estimaba–, quienes también se habían formado en la citada Schola Cantorum.

El estudio del proyecto de *Fuenteovejuna* nos ha permitido ubicar la producción de Escudero entre 1967 –año en que la ópera comenzó a gestarse– y 1979 –año en que el compositor la abandonó definitivamente–. Nos hemos acercado a su intento de influir en el género de la ópera en España tras el éxito de *Zigor!* en Madrid, algo que le reportó encargos significativos a nivel nacional. La decantación final por la composición de *Gernika* en 1979 muestra su pragmatismo ante un encargo oficial de una institución musical vasca en el marco de una nueva democracia y un reciente Estatuto de Autonomía. En este contexto, Escudero optó por contribuir a la recuperación de la memoria de la villa vizcaína de bombardeada durante la guerra civil española: *Gernika*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGIRRE, José María (dir.). *Francisco Escudero* [vídeo]. Rentería, Guipúzcoa, V6-0016, V6-0026.
- CANO, Susana. "Introducción". En: VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. Madrid: Alba, 1998; pp. 1-19.
- CARPIO, Roberto. [Carta a Francisco Escudero]. 26-11-1968. Rentería, Guipúzcoa, Eresbil, A123-I/B-02-1.
- CASTRESANA, Luis de. *Elogios, asperezas y nostalgias del País Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968; 252 p.
- BAGÜES, Jon. "La música de *Zigor*: entrevista a Francisco Escudero". En: *Música, Cuadernos de Sección*, nº 5, 1991; pp. 195-205.
- ESCUADERO, Francisco. [Borradores de *Fuenteovejuna*], 1967. Rentería, Guipúzcoa, Eresbil, A123-I/B-02
- . [Carta de Francisco Escudero a Manuel Fraga Iribarne], 4-7-1968. Zarauz, Guipúzcoa, Archivo familiar de Francisco Escudero.
- . "Problemática de los compositores". En: *Musiker*, nº 1, 1983; pp. 33-34.
- . [Programa de mano del estreno de *Gernika*]. [Vitoria-Gasteiz], Gobierno Vasco, 1987; [72] p.
- Francisco Escudero: El hombre, el creador: entrevista realizada por Jon Bagües al compositor Francisco Escudero* [vídeo], 1997. Rentería, Guipúzcoa, Eresbil, V11-052 (VHS) y V63-054 (master digital).
- GIL DE VEGA, Concha. "El maestro Escudero estrena hoy su *Illeta* en el Teatro Real". [s.l.]: [1978]. Artículo de prensa. Rentería, Guipúzcoa, Eresbil, D1/ESC-07.
- HERRERO ECHEVARRÍA, Julio. *Estrella de Madrid: zarzuela en dos actos, divididos en tres cuadros; ¡Qué chulo soy!: zarzuela en tres actos, divididos en cinco cuadros; ¡Seña Gregoria, contenga el genio!: zarzuela en tres actos, divididos en cinco cuadros / de Julio Herrero y Echevarría, [pseud.] Perico Smith; con música del maestro Tomás Aragües [1ª y 2ª obra]; con música del maestro Francisco Escudero [3ª obra]*. Bilbao: Editorial Vizcaína, 1951; 110 p.
- KIRSCHNER, Teresa J. *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979; 157 p.
- LARRINAGA, Itziar. *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Medina Álvarez y defendida en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo el 18 de julio de 2009; 888 p.
- . "Capítulo 35: Francisco Escudero y la música de escena: su primera ópera, *Zigor!* (¡Castigo!). En: *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002; pp. 413-425.
- LECUONA, Manuel; ESCUDERO, Francisco. *Zigor. Euskal Opera* [Libreto]. Zarauz: Itxaropena, 1963; 137 p.

Larrinaga, Itziar: El proceso de creación de *Fuenteovejuna*, la ópera inacabada de Francisco Escudero

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. "Estudio sobre *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega". En: VEGA, Lope de, y MONROY, Cristóbal de. *Fuente Ovejuna (Dos Comedias)*. Francisco López Estrada (ed.). Madrid: Castalia, 1985; pp. 9-28.

MOREL BOROTRA, Natalie. *La ópera vasca (1885-1937): "Y el arte vaso bajó de las montañas"*. Bilbao: Ikeder, 2006; 476 p.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945). En: *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992; pp. 467-487.

RUÍZ RAMÓN, Francisco. "Introducción a una lectura de Lope de Vega". En: VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. Francisco Ruiz Ramón (ed.). Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1991; 189 p.

SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1965; 865 p.

VEGA, Lope de; MONROY, Cristóbal de. *Fuente Ovejuna (Dos Comedias)*. Francisco López Estrada (ed.). Madrid: Castalia, 1969; 365 p.

VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna*. Francisco Ruiz Ramón (ed.). Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1991; 189 p.

—. *Fuenteovejuna*. Madrid: Alba, 1998; 98 p.

ANEXO

EL LIBRETO DE FUENTEOVEJUNA¹

Las cuatro primeras escenas

ACTO I²

[CUADRO I]

ESCENA I

*Plaza de Fuenteovejuna*³

FLORES ¿Sabe el maestre que estamos en la villa?⁴

TROPA Ya lo sabe⁵.

FLORES ¿Y sabe también que hoy llega Fernán Gómez de Guzmán?⁶

TROPA No falta quién le aconseje que de ser cortés se aleje⁷.

ESCENA II

Sale el Maestre de Calatrava y acompañamiento.

MAESTRE Perdonad, por vida mía, que agora nueva me dan que en la villa estáis⁸.

1. ESCUDERO, Francisco. [Borradores del libreto de Fuenteovejuna], 1967. Rentería, Guipúzcoa, Eresbil, A123-I/B-02. En las notas que siguen se cotejan los bosquejos del libreto de *Fuenteovejuna* con el texto de Lope de Vega. La colación se realiza siguiendo la edición de Francisco López Estrada (Madrid: Castalia, 1969).

2. En las notas que sigue se cotejan las 4 escenas conservadas del libreto de *Fuenteovejuna* con el texto de Lope de Vega. La colación se realiza siguiendo la edición de Francisco López Estrada (Madrid: Castalia, 1969).

3. Lope de Vega no realiza ninguna acotación de lugar para la primera escena del primer acto.

4. Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Acto I, Escena I, versos 1-2 (a partir de aquí se utilizarán las abreviaturas LV, F. para indicar el texto de Lope de Vega. Los actos y las escenas se señalarán en este orden en números romanos, y los versos, en números árabes). COMENDADOR: ¿Sabe el Maestre que estoy / en la villa?. (Flores sustituye en las dos primeras escenas del libreto al Comendador).

5. LV, F. I, I, 2. FLORES: Ya lo sabe. (La Tropa sustituye a Flores).

6. LV, F. I, I, 4-5. COMENDADOR: ¿Y sabe también que soy / Fernán Gómez de Guzmán? (Flores, que sustituye al Comendador, anuncia la llegada éste).

7. LV, F. I, I, 10-11. ORTUÑO: No falta quien le aconseje / que de ser cortés se aleje. (La Tropa sustituye a Ortuño).

8. LV, F. I, II, 41-44. MAESTRE: Perdonad, por vida mía, / Fernán Gómez de Guzmán, / que agora nueva me dan / que en la villa estáis. (Se omite el verso 42 en el que el maestre nombra al Comendador Fernán Gómez de Guzmán debido a que, como se ha señalado, éste último se halla suplantado por Flores).

FLORES Tenía muy justa queja de vos; que el amor y la crianza me daban más confianza, por ser, cual somos los dos, vos maestre de Calatrava, y yo muy vuestro servidor⁹.

MAESTRE Ajeno [Seguro] estaba de vuestra venida. quiero volveros a dar los brazos¹⁰.

*Van iniciando el mutis, pero en ésto, salen Laurencia y Pascuala*¹¹.

FLORES Dios guarde a la buena gente.
(a Laurencia
y a Pascuala)¹²

PASCUALA Éste es del Comendador criado.
(A Laurencia)¹³

LAURENCIA ¡Gentil azor!
(per se)¹⁴

PASCUALA ¿De adónde bueno, pariente?¹⁵
(a Flores)

FLORES ¿No me veis a lo soldado?

LAURENCIA La guerra se acabó ya¹⁶.

FLORES Llega Don Fernando acá¹⁷.

*Lejos, se oyen voces aclamando al Comendador*¹⁸.

9. LV, F. I, II, 44-51. COMENDADOR: Tenía / muy justa queja de vos; / que el amor y la crianza / me daban más confianza, / por ser, cual somos los dos: / vos, Maestre en Calatrava; / yo, vuestro Comendador / y muy vuestro servidor. (Se suprime el verso 50 y se modifica parte del 51 debido a que Flores no es el Comendador, sino su criado).

10. LV, F. I, II, 52-55. MAESTRE: Seguro, Fernando, estaba / de vuestra venida. / Quiero volveros a dar / los brazos. (Se suprime el vocativo "Fernando" del verso 52 debido a que el Maestre se está dirigiendo a Flores. Por razones de métrica se elimina, asimismo, la palabra "buena" del verso siguiente).

11. Aprovechando la presencia de Flores, se abre paso a la Escena V del texto de Lope. Además de Flores, en el escenario se encuentran el Maestre, la Tropa, Pascuala y Laurencia (en LV, F., los personajes en escena son Flores, Laurencia, Pascuala, Frondoso, Mengo y Barrildo).

12. Acotación no recogida en LV, F.

13. Acotación no recogida en LV, F.

14. Acotación no recogida en LV, F.

15. LV, F. I, V, 447-448. LAURENCIA: ¡Gentil azor! / ¿De adónde bueno, pariente? (Se le atribuye a Pascuala el verso 448, que corresponde a Laurencia).

16. LV, F. I, V, 451-453. FLORES: La guerra se acaba ya, / puesto que nos ha costado / alguna sangre y amigos. (Se le atribuye a Laurencia el verso 451, correspondiente a Flores, modificado. ¿Cómo sabe Laurencia que la guerra ha terminado?).

17. LV, F. I, V, 450. LAURENCIA: ¿Viene don Fernando acá? (Flores afirma lo que Laurencia pregunta en el verso 450).

18. Añadido.

MAESTRE Al Comendador recibamos¹⁹.
(impaciente)

FLORES ¡Vayamos!²⁰

TROPA Y
ACOMPAÑA-
MIENTO Vayamos²¹.

CORO
(dentro y
lejano) Viene, viene, viene²².

*Se van Flores, Maestre, Tropa y acompañamiento*²³.

ESCENA III

LAURENCIA ¡Plega al Cielo que jamás lo vea en Fuenteovejuna!²⁴

PASCUALA ¡Más que nunca acá volviera!²⁵

LAURENCIA ¡Cuántas mozas en la villa, del Comendador fiadas, andan ya
descalabradas!²⁶

PASCUALA Tendré yo por maravilla que te escapes de su mano.

ESCENA IV

*Salen Mengo y Frondoso*²⁷

MENGO Dios os guarde²⁸.

PACUALA ¿Qué dice, Mengo?²⁹

19. Añadido.

20. Añadido.

21. Añadido.

22. Añadido.

23. Añadido.

24. LV, F. I, III, 177-178. LAURENCIA: ¡Plega al cielo que jamás / le vea en Fuente Ovejuna! (Se corrige el léísmo).

25. LV, F. I, III, 173. LAURENCIA: ¡Más que nunca acá volviera! (El verso 173 corresponde a Laurencia, y no a Pascuala).

26. LV, F. I, III, 192-195. LAURENCIA: Luego la infamia condeno. / ¡Cuántas mozas en la villa, / del Comendador fiadas, / andan ya descalabradas! (Se suprime el verso 192).

27. LV, F. I, IV, Acotación. *Salen Mengo y Barrildo y Frondoso*. (Se suprime el personaje de Barrildo).

28. Añadido.

29. LV, F. I, IV, 362. LAURENCIA: ¿Qué dice Mengo? (El verso 462 corresponde a Laurencia y no a Pascuala).

LAURENCIA	¿Qué dice?
FRONDOSO	Que no hay amor ³⁰ .
LAURENCIA	¿Es rigor? ³¹
PASCUALA	Es rigor y es necesidad ³² .
FRONDOSO	Sin amor, no se pudiera ni el mundo conservar ³³ .
LAURENCIA	El mundo de acá y de allá ³⁴ .
MENGO	Yo no sé filosofar; leer, ¡ojalá supiera! Pero, si los elementos en discordia eterna viven, y de los mismos reciben, nuestros cuerpos alimento, cólera y melancolía, flema y sangre, claro está.
PASCUALA	¡Acrisola los caletres de los sabios! ³⁵
LAURENCIA	Da gracias, Mengo, a los cielos, que te hicieron sin amor ³⁶ .
MENGO	¿Amas tú?
LAURENCIA	Mi propio honor.
FRONDOSO	Dios te castigue con celos.
CORO (Dentro)	Comendadore... ³⁷ .
PASCUALA	¡El Comendador! ³⁸
MENGO	Recíbidle ³⁹ .
FRONDOSO	El pueblo le aclama ⁴⁰ .

30. LV, F, I, 366. BARRILDO: Que no hay amor. (Estas palabras corresponden a Barrildo. Sin embargo, son pronunciadas por Frondoso, el enamorado de Laurencia).

31. LV, F, I, IV, 367. LAURENCIA: Generalmente es rigor. (Laurencia, en vez de afirmar “es rigor”, lo pregunta).

32. LV, F, I, IV, 368-370. BARRILDO: Es rigor y es necesidad. / Sin amor no se pudiera / ni aun el mundo conservar. (Pascuala pronuncia el verso 368, que corresponde a Barrildo. Los versos siguientes, se adjudican a Frondoso. Véase, cita siguiente).

33. LV, F, I, IV, 369-370. (Estos versos, pronunciados por Frondoso con alguna variante, corresponden a Barrildo. Véase, cita anterior).

34. LV, F, I, IV, 379-382. BARRILDO: El mundo de acá y de allá, / Mengo, todo es armonía. / Armonía es puro amor, / porque el amor es concierto. (El verso 379 corresponde a Barrildo y no a Laurencia. Se suprimen los versos 380 y 381).

35. LV, F, I, IV, 427-434. PASCUALA: En materia habéis entrado / que, por ventura, acrisola / los caletres de los sabios / en sus academias y escuelas. / Muy bien dice, y no te muelas / en persuadir sus agravios. / Da gracias, Mengo, a los cielos, / que te hicieron sin amor. (De esta intervención de Pascuala se extraen parte del verso 427 y el verso 428. Los versos 433 y 434 se atribuyen seguidamente a Laurencia. Véase, cita siguiente).

36. LV, F, I, IV, 444-434. (Estos versos corresponden a Pascuala y no a Laurencia. Véase, cita anterior).

37. Añadido.

38. Añadido.

39. Añadido.

40. Añadido.

LAURENCIA Se van ⁴² .	¡Con él la infamia! ⁴¹
CORO (Dentro)	Sea bienvenido... ⁴³
(Acercándose más y más)	Vencedore..., comendadore ⁴⁴ .
(Saliendo)	¡Viva! ⁴⁵

Anotaciones

ACTO 1º

[CUADRO I]

[ESCENA V]

Gran plaza- Pórtico. Ventanas con colgadora [sic].

[CANTAN] Sea bien veni- [-do el Comendadore]⁴⁶.

[CANTAN] Sea bienvenido el Comendadore⁴⁷.

Timbales - tambores - t- [-rom] -p- [-e] -tas.

Comendador [,] si es posible [,] a caballo. Gritos guturales de mujeres.

Bailan después. Cortejo con música y atabales: [parcialmente tachado⁴⁸] por el pueblo.

Con gran orq. [-esta].

41. Añadido.

42. Añadido.

43. ¿Añadido? Puede corresponder a los once versos iniciales del romance cantado. El compositor, para abreviar el trabajo de escritura, pudo copiar solamente el inicio de los mismos: LV, F. I, VI, 429-539. *Cantan*: Sea bien venido / el Comendadore / de rendir las tierras / y matar a los hombres. / ¡Vivan los Guzmanes! / ¡Vivan los Girones! / Si en las paces blando, / dulce en las razones. / Venciendo moriscos, fuertes como un roble / de Ciudad Reale / ... (Véase, cita siguiente).

44. ¿Añadido? Puede corresponder a la continuación de los versos de la cita anterior: LV, F. I, VI, 440-442: ... / viene vencedor; / que a Fuente Ovejuna / trae los sus pendones / ... (Véase, cita siguiente).

45. ¿Añadido? Puede corresponder a la continuación de los versos de las citas anteriores: LV, F. I, VI, 443-444: ... / ¡Viva muchos años, / viva Fernán Gómez!

46. LV, F. I, VI, [529-544]. *Cantan*: Sea bien venido / el Comendadore / de rendir las tierras / y matar los hombres. / ¡Vivan los Guzmanes! / ¡Vivan los Girones! / Si en las paces blando, / dulce en las razones. / Venciendo moriscos, fuertes como un roble / de Ciudad Reale / viene vencedor; / que a Fuente Ovejuna / trae los sus pendones / ¡Viva muchos años, / viva Fernán Gómez! . Puede corresponder también a: LV, F. I, VI, 591-594. *Cantan*: Sea Bien venido / el Comendadore / de rendir las tierras / y matar los hombres.

47. Idem, nota anterior.

48. Ilegible. Podría tratarse del gerundio “entrando” o del participio “entonado”.

[COMENDADOR] Villa yo os agradezco [...] ⁴⁹

pag. 43. *El alcalde contesta* ... ⁵⁰

[COMENDADOR] Id con Dios [...] ⁵¹

[CANTAN] Sea bienvenido [...] ⁵²

[ESCENA VI]

Parte izq.- [-ierda] Cortillo del Comendador. Van entrando. Las últimas en entrar son Laurencia y la otra [Pascuala]. El comendador las detiene y les dice:

[COMENDADOR] Esperad ⁵³.

[COMENDADOR] Entrad [.]. Lo que traigo de la [...] ⁵⁴

Una pequeña frase musical antes de [“] Dejados pasar [“].

[LAURENCIA] Dejados pasar ⁵⁵.

[LAURENCIA] Reviente ⁵⁶ ... Ç ...pam [,] pam [,] pam.

Ortuño ⁵⁷ y Flores cariacontecidos.

Fin del 1er. Cuadro.

[CUADRO II]

[ESCENA I]

Saltamos a la escena del Río. Telón corto.

Dúo corto [entre Laurencia y Frondoso].

[LAURENCIA] Ya tengo algunos asomos ⁵⁸.

(Se oyen unas trompas de caza).

49. LV, F. I, VI, 545-546. COMENDADOR: Villa, yo os agradezco justamente / el amor que me habéis aquí mostrado.

50. No se recoge el texto que pronuncia el alcalde.

51. LV, F. I, VI, 588-589. COMENDADOR: Así lo creo, señores / Id con Dios.

52. LV, F. I, VI, 591-594. Cantan: Sea bien venido / el Comendadore / de rendir las tierras / y matar los hombres.

53. LV, F. I, VII, 595. COMENDADOR: Esperad vosotras dos.

54. LV, F. I, VII, 615-616. FLORES: Entrad, que os quiere enseñar / lo que trae de la guerra. (Flores sustituye al Comendador).

55. LV, F. I, VII, 618. LAURENCIA: Flores, dejados pasar. (En la ópera, Laurencia y Pascuala se dirigirían muy posiblemente al Comendador en vez de a Flores).

56. LV, F. I, VII, 626. ¡Reviente de mal dolor!

57. Se hace referencia a Ortuño, un personaje que, posteriormente, se decidirá suprimir.

58. LV, F. I, X, 572-574. LAURENCIA: Dilo a mi tío Juan Rojo, / que, aunque no te quiero bien, / ya tengo algunos asomos.

[ESCENA II]

Vuelven [a oírse] las trompas [de caza].

[COMENDADOR] No es malo ... topar con tan bella dama⁵⁹.

[COMENDADOR] ... ilegible⁶⁰. *Intenta propasarse.*

La música se torna más dramática. Entre ella y el diálogo.

[ESCENA III]

Llamada de metal y aparece Frondoso.

[FRONDOSO] Huye, Laurencia⁶¹

[Se marcha Laurencia].

[ESCENA IV]

[COMENDADOR y FRONDOSO]

Se marcha Frondoso.

[ESCENA V]

[COMENDADOR] Algo dice el Comendador ... extremo [?] ...⁶²

[ESCENA VI]

Se encuentra- [-n] Esteban, [Julio] Rojo, etc.

La música [:] Frase de uno de los alcaldes.

59. LV, F. I, XI, 779-781. COMENDADOR: No es malo venir siguiendo / un corcillo temeroso, / y topar tan bella gama. (El Comendador difícilmente puede referirse a Laurencia como "dama", debido a que ésta es una villana. Escudero ha podido cometer una errata en la copia del texto).

60. Podría ser "me dices" o "melindres". LV, F. I, XI, 814-817. COMENDADOR: ¡Qué estilo tan enfadoso! / Pongo la ballesta en tierra, / y a la práctica de manos / reduzgo melindres.

61. LV, F. I, XII, 831. FRONDOSO: ¡Huye, Laurencia!

62. Puede tratarse de: LV, F. I, XIII, ¿855-859? COMENDADOR: ¡Peligro extraño y notorio! / Mas yo tomaré venganza / del agravio y del estorbo. / ¡Que no cerrara con él! / ¡Vive el cielo, que me corro!

[ESCENA VII]

Baja el comendador.

[COMENDADOR] Vuestra hija es⁶³.

La música adquiere carácter.

La música se vuelve turbulenta.

ALCALDE Señor, debajo de nuestro amor ...
 Mirad que en Fuente Ovejuna ...⁶⁴

La música más humilde.

Lo del regidor primero poner en boca de Esteban⁶⁵.

[ALCALDE] ... Dios, y más presto que castiga⁶⁶.

Música turbulenta.

Van saliendo los alcaldes.

[ESCENA VIII]

Música más palatina.

Comendador, Ortuño, Flores.

[COMENDADOR] Y sin castigo ...⁶⁷

Hay que hacer un corte y añadir unas frases hasta Flores y Ortuño⁶⁸.

63. LV, F. II, IV, 962. COMENDADOR: Allá; vuestra hija es.

64. LV, F. II, IV, 976-980. ESTEBAN: Señor, / debajo de vuestro honor / vivir el pueblo desea. / Mirad que en Fuente Ovejuna hay gente muy principal.

65. LV, F. II, IV, ¿984-986?. REGIDOR: Lo que decís es injusto; / no lo digáis, que no es justo / que nos quitéis el honor.

66. LV, F. II, IV, 1005-1008. ESTEBAN: No harán, que con esto quieres / que vivamos descuidados. / En las ciudades hay Dios, / y más presto quien castiga.

67. LV; F. II, V, 1029-1030. COMENDADOR: Y el villano... ¿Ha de quedarse / con ballesta y sin castigo?

68. Escudero se puede estar refiriendo a la parte de la escena VI en la que el Comendador pregunta a sus criados Ortuño y Flores por diferentes labradoras de Fuente Ovejuna.

[ESCENA IX]

[CIMBRANOS, SOLDADO] Si no caminas apriesa
Ciudad Real ...⁶⁹

Fin de Cuadro⁷⁰

[¿CUADRO III?]

[¿ESCENA I del Cuadro III?]

[¿ESCENA X del Cuadro II?]

Hay que cortar. Jacinta dando alaridos. Comprender esta escena.

El Comendador, Mengo y Jacinta dando alaridos.

La música [:] aire de pesadumbre [,] de congoja y de miedo cuando se llevan a Jacinta).

[JACINTA] ¡Piedad, Señor!⁷¹

[COMENDADOR] No hay ...⁷²

[JACINTA] Apelo [...] a la justicia divina⁷³.

Fin [de] Cuadro

[CUADRO III]

[¿ESCENA I ó II?]

De noche. Ambientar la música. Convendría pasada misteriosa del Com- [-endador] y tropa⁷⁴. Sale Frondoso quien hace una seña al balcón de Laurencia.

[LAURENCIA] [...] al que la muerte desea⁷⁵.

Comprimir la letra.

Comprimir para llegar al momento de los Regidore.

69. LV, F. II, VI, 1134-1135. [CIMBRANOS], SOLDADO: Si no caminas apriesa, / Ciudad Real es del Rey.

70. Obsérvese que después de la siguiente escena, el compositor señala también un final de cuadro.

71. LV, F. II, XI, 1274. JACINTA: ¡Piedad, señor!

72. LV, F. II, XI, 1274. COMENDADOR: No hay piedad.

73. LV, F. II, XI, 1275-1276. JACINTA: Apelo de tu crueldad / a la justicia divina.

74. Añadido.

75. LV, F. II, XII, 1286-1288. LAURENCIA: Tente en maldecir, / porque suele más vivir / al que la muerte desean.

[¿ESCENA II ó III?]

[JUAN ROJO, Aquí hay gente [...]76.
REGIDOR]

[FRONDOSO] Ya sabéis de quién soy hijo. Espero ...77

Comprimir cuando sale Laurencia.

Toda la música debe ser grandiosa pero amable: hay parte de burla por parte de Esteban en la pedida.

Comprimir [ilegible78] de mano.

(Hay un dúo más pequeño entre Frondoso y Laurencia)

[LAURENCIA] Di, Frondoso, ¿estás contento?79

[INTERLUDIO]

Passar a un interludio de voces con coro. No está apuntado en la obra. Para describir la batalla en Ciudad Real. Un poco como *Zigor*80.

[Ilegible] tétrica de la Batalla que conduce a la Boda.

[¿ESCENA V ó VI?]

Alegría, músicos, etc. p-[-ag]. 117).

[CANTAN] ¡Vivan muchos años los desposados!81

Fondo del gran coro ante la llegada de los novios. Con danza, etc. Músicos en escena82.

76. LV, F. II, XIII, 1351. [JUAN ROJO] REGIDOR: Aquí hay gente. ¿Quién es?

77. LV, F. II, XIII, 1358-1361. [FRONDOSO]: Pues, señor, / fiado en aqueese amor, / de ti una merced espero. / Ya sabes de quién soy hijo.

78. Podría ser "pedida".

79. LV, F. II, XIII, 1440. LAURENCIA: Di, Frondoso, ¿estás contento? (A este verso de Laurencia le seguiría con seguridad toda o parte de la respuesta de Frondoso: LV, F. II, XIII, 1442-1448. FRONDOSO: ¡Cómo si lo estoy! ¡Es poco, / pues que no me vuelvo loco / de gozo, del bien que siento! / Risa vierte el corazón / por los ojos, de alegría, / viéndote, Laurencia mía, / en tal dulce posesión.)

80. Obsérvese la referencia a su ópera anterior, *Zigor!*, en la que se recogen dos escenas bélicas basadas musicalmente en "cadencias vascas".

81. LV; F. II, XV, 1472-1474. MÚSICOS: ¡Vivan muchos años / los desposados! / ¡Vivan muchos años!

82. La presencia de los músicos en escena es dudosa debido a que en otro manuscrito Escudero señala que éstos se suprimen.

Coral. Hay una copla⁸³. pag. 118).

La música se torna más dramática cuando Barrildo interrumpe a Mengo⁸⁴.

Momento de despedida⁸⁵ [:] nos emociona.

Pantomima: burla que el pueblo hace al Comendador.

Mientras el coro canta “al val de Fuenteovejuna”.

[MÚSICOS] Al val de Fuenteovejuna ...⁸⁶

Aquí hay como una gaita⁸⁷.

[Asteriscos y números que hacen referencia a la música que corresponde a “Al val de Fuente Ovejuna”].

Se interrumpe la canción con un acorde tremendo.

[¿ESCENA VI ó VII?]

[¿COMENDADOR?] Hay sorpresa⁸⁸.

[JUAN ROJO] No es juego que este [,] señor [...] ⁸⁹

De aquí hasta el final de la Escena tiene que ser movido y dramático.

[ALCALDE] [...] su propia mujer quitarle [...] ⁹⁰

83. Escudero se refiere a la copla que canta mengo. LV, F. II, XV, 1503-1509. MENG0: ¡Vivan muchos años juntos / los novios, ruego a los cielos, / y por envidias ni celos / ni riñan ni anden en puntos! / Lleven a entrambos difuntos, / de puro vivir cansados. / ¡Vivan muchos años!

84. LV, F. II, XV, 1534-1535. BARRILDO: ¡Déjate ya de locuras! / Deja los novios hablar.

85. Añadido.

86. LV, F. II, XV, 1546-1569. MÚSICOS: Al val de Fuente Ovejuna / la niña en cabello baja; el caballero la sigue / de la Cruz de Calatrava. / Entre las ramas se esconde, / de vergonzosa y turbada; fingiendo que no le ha visto, pone delante las ramas. // ¿Para qué te escondes, / niña gallarda? / Que mis linceos deseos / paredes pasan. // Acercóse el caballero, / y ella, confusa y turbada, / hacer quiso celosías / de las intrincadas ramas. / Más, como quien tiene amor, / los mares y las montañas / atraviesa fácilmente, / la dice tales palabras: // ¿Para qué te escondes niña gallarda? / Que mis linceos deseos / paredes pasan.

87. Podría ser también “Aquí hay como una gaita”.

88. Añadido. Sustituye a los versos 1570-1571. COMENDADOR: Estése la boda queda, / y no se alborote nadie (LV, F. II, XVI).

89. LV, F. II, XVI, 1572-1576. JUAN [ROJO]: No es juego aqueste, señor, / y basta que tú lo mandes. / ¿Quieres lugar? ¿Cómo vienes / con tu belicoso alarde? / ¿Venciste? Mas ¿qué pregunto?

90. LV, F. II, XVI, 1607-1614. ESTEBAN [ALCALDE]. Supuesto que el disculparle / ya puede tocar a un suegro, / no es mucho que en causas tales / se descomponga con vos / un hombre, en efeto, amante. / Porque si vos pretendéis, / su propia mujer quitarle, / ¿qué mucho que la defienda?

[FRONDOSO] [...] que mucho que me defienda⁹¹.
Pom ... tararán⁹².
[COMENDADOR] Majadero sois, alcalde⁹³.
Pom ... tararán⁹⁴.
[COMENDADOR] [Nunca yo quise quitarle a su mujer, pues no lo era]⁹⁵.
Pom⁹⁶.
Tensión.
[ALCALDE] [...] esta insignia [...] ⁹⁷
Aquí la orq- [-questa]. Trío de v- [-ioli-] -nes.
[ALCALDE] Tomad, señor norabuena⁹⁸.
*Rompe la vara en los riñones*⁹⁹. (Gritos que hay que poner porque no hay).
(Música turbulenta). Hasta que dice una [Pascuala:]
[PASCUALA] Volvióse en luto la boda¹⁰⁰.
[¿BARRILDO?] ¿No hay aquí un hombre que hable?¹⁰¹
[ALCALDE] Si no hay justicia en el mando¹⁰²
Justicia del cielo baje¹⁰³.
[LAURENCIA] (Distinto que en Lope).
Justicia [,] padre [,] justicia¹⁰⁴.
Venganza [,] cielos, Venganza¹⁰⁵.

91. Véase, cita anterior. (Se le atribuye a Frondoso el verso 1614).

92. Se hace referencia a la percusión que acompañaría este pasaje.

93. LV, F. II, XVI, 1615. COMENDADOR: Majadero sois, alclade.

94. Véase, nota anterior.

95. LV, F. II, XVI, 1617-1618

96. Véase, nota n. 90.

97. LV, F. II, XVI, 1619-1630. ESTEBAN [ALCALDE]: ¡Sí quisistes... Y esto baste, / que Reyes hay en Castilla, / que nuevas órdenes hacen, / con que desórdenes quitan. / Y harán mal, cuando descansen / de las guerras, en sufrir / en sus villas y lugares / a hombres tan poderosos / por traer cruces tan grandes. / Póngasela al Rey al pecho, / que para pechos reales / es esa insignia, y no más.

98. LV, F. II, XVI, 1632. ESTEBAN [ALCALDE]: Tomad, señor, norabuena.

99. Lope de Vega no indica donde golpea el Comendador al alcalde con la vara.

100. LV, F. II, XVI, 1642. PASCUALA: ¡Volviose en luto la boda!

101. LV, F. II, XVI, 1643. BARRILDO: ¿No hay aquí un hombre que hable?

102. Añadido.

103. LV, F. II, XVI, 1641. ESTEBAN [ALCALDE]: ¡Justicia del cielo baje!

104. Añadido.

105. Añadido.

CORO

Al val de Fuenteovejuna y acordes¹⁰⁶.

Fin, 1er. Acto. Explosión música

2º ACTO

(3er. Acto en el libro original)

[PRELUDIO ORQUESTAL]

Pequeño preludio antes de levantar el telón predisponiendo al público¹⁰⁷ a la escena dramática que sigue.

[CUADRO I]

[ESCENA I]

Plaza de noche (tétrico).

Pag-[-s] 122-123 muy cortada- [-s].

Escena, antes de la salida de ella, que es lo que importa, cortar¹⁰⁸.

[ESCENA II]

[LAURENCIA] Dejádme entrar ...¹⁰⁹

(EL PADRE) ¡Santo cielo!

[ESTEBAN] ¿No es mi hija?¹¹⁰

[LAURENCIA] Por muchas razones [...]¹¹¹

106. Escrito en el margen izquierdo del manuscrito.

107. Debajo de “público” se lee “acusador”.

108. Es posible que se “cortar” en este caso signifique “suprimir”. Así, la primera escena de este segundo cuadro sería la ESCENA II (debido a que se eliminaría la ESCENA I).

109. En el manuscrito, debajo de entrar se lee “en paz”. LV, F. III, III, 1712-1716. LAURENCIA: Dejádme entrar, que bien puedo, / en consejo de los hombres; / que bien puede una mujer, / si no a dar voto, a dar voces. / ¿Conocéisme?

110. LV, F. III, III, 1716-1717. ESTEBAN [ALCALDE]: ¡Santo cielo! / ¿No es mi hija?

111. Véase, nota siguiente.

Aquí ya viene el gran raconto aria de Laurencia (cortar)¹¹².

– Decisión de todos los que están en la plaza-

[TODOS] Los reyes vivan.
Tiranos mueran¹¹³.

[LAURENCIA] Caminad, que el cielo os oye¹¹⁴.

Cortamos y nos vamos a la plaza otra vez.

[ESCENA III]

El Comendador trae a Frondoso atado de manos.

PUEBLO Vivan Fernando e Isa- [-bel] y mueran los traidores¹¹⁵.

[FLORES] [...] nunca sin venganza vuelven¹¹⁶.

COMENDADOR [Pueblo esperad¹¹⁷].

[TODOS] Viva Fuenteovejuna¹¹⁸.

COMENDADOR [¡Espera!¹¹⁹]¹²⁰.

[TODOS] Fuenteov- [-ejuna] y los tiranos mueran, (etc.)¹²¹.

112. LV, F. III, III, 1723-1793. LAURENCIA: ¡Por muchas razones! / Y sean las principales, porque dejas que roben / tiranos sin que me vengues, / traidores sin que me cobres. / Aún no era yo de Frondoso, / para que digas que tome, / como marido, venganza, / que aquí por tu cuenta corre; que en tanto que de las bodas Y no haya llegado la noche, / del padre y no del marido, / la obligación presupone; que en tanto que no me entregan / una joya, aunque la compre, / no ha de correr por mi cuenta / las guardas ni los ladrones. / Llévome de vuestros ojos / a su casa Fernán Gómez; / la oveja al lobo dejáis, / como cobardes pastores ... etc.

113. LV, F. III, 1811-1814. MENGO: ¡Los reyes, nuestros señores, / vivan! TODOS: ¡Vivan muchos años! MENGO: ¡Mueran tiranos traidores! / TODOS: ¡Traidores tiranos mueran!

114. LV, F. III, IV, 1815. LAURENCIA: Caminad, que el cielo os oye. /...

115. LV, F. III, V, 1865-1866. MENGO (*Dentro*): ¡Vivan Fernando y Isabel, y mueran / los traidores!

116. LV, F. III, V, 1869-1871. FLORES: Cuando se alteran / los pueblos agraviados, y resuelven, / nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

117. El manuscrito recoge una intervención del Comendador. Atendiendo al texto de Lope de Vega, la primera intervención posible del Comendador sería: "¡Pueblo esperad!" (LV, F. III, VI, 1879). El Pueblo respondería. "¡Agraviados nunca esperan!" (LV, F. III, VI, 1879). Seguidamente intervendría nuevamente el Comendador: Decídmelos a mí, que iré pagando, / a fe de caballero, esos errores (LV, F. III, VI, 1880-1881).

118. LV, F. III, VI, 1882-1883. TODOS: ¡Fuente Ovejuna! ¡Viva el rey Fernando! / ¡Mueran malos cristianos, y traidores!

119. LV, F. III, VI, 1886. COMENDADOR: ¡Espera!

120. El manuscrito señala nuevamente una intervención del Comendador. Para este caso, si seguimos el texto de Lope de Vega, al Comendador le correspondería parte del verso 1886: "¡Espera!". (LV, F. III, VI, 1886).

121. Añadido.

[ESCENA III]

El Pesquisidor con gente armada. “Música tétrica” que describe el movimiento dramático de sacar de sus casas a los vecinos.

[ESCENA IV]

Sale Frondoso. Dúo con Laurencia.

[ESCENA V]

Cambio de luz y vemos al Pesquisidor [en¹²⁸] una escena tétrica.

El juez puede ser un bajo.

Cortar escenta de los tormentos.

Padre
Mengo Tormentos
Niño
Pascuala

El Pesquisidor no ha sacado nada. Mengo es el que menos ha sufrido.

[¿CUADRO III?]

El final hay que rehacerlo. Acto 3 un poco corto. Fuenteovejuna que pide clemencia. Lo mejor [,] obra en dos partes.

128. Se sustituye la conjunción “que” por la preposición “en”.