

EDUARDO PAREDES OCAMPO
Universitat Autònoma de Barcelona
Eduardo.Paredes@uab.cat
ORCID: 0009-0000-3394-3863

UN CLÁSICO A RITMO DE NARCOCORRIDO: MÚSICA Y TIEMPO
EN FUENTEOVEJUNA DE LOPE DE VEGA
Y ALGO EN FUENTEOVEJUNA DE FERNANDO BONILLA¹

A CLASSIC SET TO THE RHYTHM OF A NARCOCORRIDO: MUSIC AND TIME
IN LOPE DE VEGA'S FUENTEOVEJUNA
AND ALGO EN FUENTEOVEJUNA BY FERNANDO BONILLA

PALABRAS CLAVE:

Música,
narcocorridos,
adaptación,
Fuenteovejuna,
presentismo.

Este trabajo presenta un análisis comparativo de la música en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (1612-1614) y en su adaptación *Algo en Fuenteovejuna*, de Fernando Bonilla (2018). Mientras que Lope construye sus tonadas a partir de la lírica medieval, Bonilla las reelabora como narcocorridos. El argumento se centra en el tratamiento temático y cognitivo del tiempo en las canciones de ambas obras. Se muestra que, mientras que la función de la música en *Fuenteovejuna* es transportar al público al pasado, los narcocorridos de *Algo en Fuenteovejuna* buscan que el espectador se inserte en un presentismo intenso. Se concluye reflexionando brevemente sobre los subtextos ideológicos detrás de la divergencia funcional-melódica entre el original y la adaptación.

KEYWORDS:

music,
narcocorridos,
adaptation,
Fuenteovejuna,
presentism.

This article offers a comparative analysis of the music in Fuenteovejuna by Lope de Vega (1612-1614) and its adaptation Algo en Fuenteovejuna by Fernando Bonilla (2018). Whereas Lope composed his songs by drawing on medieval lyric traditions, Bonilla reworks them as narcocorridos. The essay explores the temporality in the songs —both as a theme and as a cognitive

¹ Este artículo se realizó gracias al financiamiento JDC2023-052002-I del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, dentro del programa de investigación Juan de la Cierva realizado en el grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona.

framework shaping audience perception. It makes the case that, while in Fuenteovejuna the music transports audiences into the past, the narcocorridos in Algo en Fuenteovejuna seek to immerse the spectator in an intense presentism. The article concludes with a brief reflection on the ideological subtexts behind the functional-melodic divergence between the original and the adaptation.

I. Introducción: de “El Mencho” a Lope de Vega

Los narcocorridos no se hicieron esperar. No habían pasado ni veinticuatro horas desde la muerte de “El Mencho”, líder del Cartel Jalisco Nueva Generación, el 22 de febrero de 2026, cuando ya se habían grabado canciones narrando los sucesos (por ejemplo, “El corrido de la muerte del Mencho” a cargo de Viral Norteño). Asimismo, composiciones que, hace algunos años, hablaban de Nemesio Oseguera Cervantes (como “El Señor de los Gallos”, de Los Alegres del Barranco, y “Presidente”, de Gabito Ballesteros y Natanael Cano) volvieron a aparecer en redes y a viralizarse, para rememorar al abatido y, así, enfatizar su vigencia en la idiosincrasia popular mexicana. Gracias a los narcocorridos, personajes como El Mencho parecen vivir en un eterno presente, estar siempre hoy y aquí, pese a haber dejado el mundo en estado físico. Los últimos versos de “Su casa”, corrido bélico de Peso Pluma y Luis R. Conriquez sobre quien era, hasta hace muy poco, el criminal más buscado de México, pueden utilizarse como paradigma de este presentismo absoluto, desdeñador hasta del homicidio: “Aquí ando yo/ no me despido, aquí sigo”.

Quizá fue esta característica de inmediatez y trascendencia lo que motivó al director Fernando Bonilla a adaptar la música de *Fuenteovejuna*, comedia de Lope de Vega, al ritmo del narcocorrido en su *Algo en Fuenteovejuna* (2018). El anhelo de hacer la trama presente, de acercársela al público pudo haber inspirado a que Bonilla incluyera “unas canciones que ya no son alabanzas a los reyes de Aragón, sino sentidos corridos” (Salinas). Si, entre 1612 y 1614, Lope introdujo loores melódicos a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón —quienes reinaban cuando sucede la acción de la obra— Bonilla incluye “la jerga del narcolenguaje y la narcocultura” (Salinas). Como consecuencia, en la obra que se estrenó en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), “las canciones de Lope acaban convertidas en narcocorridos” (Salinas).

En su adaptación, Bonilla reinventa las tonadas originales, carentes de una relación inmediata de identidad con el público contemporáneo, y

las imbuye de uno de los ritmos más ubicuos en el México actual, en una tradición que parte desde los Tigres del Norte hasta Peso Pluma. Sin embargo, esta decisión en apariencia tan radical, no lo es del todo, pues históricamente, tanto la música de la Comedia Nueva como el narcocorrido comparten un origen. Ambos géneros están emparentados con el romance medieval: el primero reciclando sones nacionales y populares, pese a su arcaísmo; el segundo reelaborando su antecedente sonoro, el corrido (Bergman: 202). Gracias a esta filiación, ayudándonos de contrastes comparativos, podemos separar lo común entre Lope y Bonilla, para concentrarnos en las particularidades y funciones de cada tradición sonora y, así, reflexionar sobre la dialéctica establecida a través del proceso de adaptación. Por ende, el objetivo de este artículo será relevar el papel operativo específico de cada tipo de música dentro su obra y la manera en que este se relaciona con su contexto histórico-político.

Para acotar este amplio panorama, me centraré en un elemento temático y cognitivo común a todo tipo de música: el tiempo (Stambaugh: 265). Al ser un punto de contacto entre diferentes expresiones sonoras, esta categoría también se reviste de los atributos de cada iteración, pues cada tipo de música, a decir de Goetz Richter “appears to create its own peculiar temporal form that is appropriate to the unfolding of its material and that is reflective of – and even congruent with its own intensity” (s.p.). ¿Qué forma temporal produce el material musical de la obra de Lope y de la obra de Bonilla? ¿Cómo se relaciona este tratamiento con el tema de las diferentes tonadas y la recepción del público específico de cada obra? Para responder a estas cuestiones, metodológicamente, este trabajo se inserta dentro de los estudios tanto de música del Siglo de Oro (Gilbert, Alín, Swietlicki) como de la puesta en escena de la comedia (Wheeler, Fischer) y se apoya, para contextualizar la obra de Bonilla, en estudios culturales y antropológicos sobre narcocorridos y la narcocultura (Ramírez-Pimienta, Edberg).

II. De Fuenteovejuna a Algo en Fuenteovejuna

Antes de comenzar el análisis, es pertinente realizar un resumen de las obras y una introducción al contexto histórico de la adaptación de Bonilla. El director, en su programa de mano, resalta las coincidencias entre original y adaptación: “*Algo en Fuenteovejuna* es ‘algo’ del clásico del Siglo de Oro español que retumba en el México contemporáneo” (Bonilla). Este ‘algo’ del clásico del Siglo de Oro se refiere al argumento de la obra de Lope, quien, entre 1612 y 1614, recrea dramáticamente un acontecimiento

histórico del reinado de los Reyes Católicos (1474-1516) en el pueblo cordobés de Fuente Obejuna (nombre original que Lope cambia a Fuenteovejuna). En la Fuenteovejuna histórica y ficcional, la población civil sufría constantes abusos por parte de la autoridad local, el Comendador de Calatrava, Fernán Gómez. El punto de inflexión se da cuando el Comendador secuestra y viola a una villana, Laurencia, incitando a la población a hacerse justicia por cuenta propia y asesinarlo, de modo cruento, junto con sus secuaces. Más tarde, cuando se les pide rendir cuentas a la autoridad real respecto al crimen cometido mediante la pregunta “¿Quién mató al Comendador?”, todo el pueblo permanece unido en la complicidad y responde: “¡Fuenteovejuna lo hizo!” (vv. 2107-2108).² De esta forma evitan la represión, por una parte, y, de forma más significativa aún, se convierten en un emblema histórico de la resistencia rebelde de los pueblos frente a los abusos del poder.

Bonilla transporta esta problemática del pueblo medieval a la de “un pueblo asolado por las bandas de narcotraficantes y el crimen organizado” (Leñero). El momento político específico que conecta los contextos español y mexicano es la guerra contra los cárteles del narcotráfico, en particular el surgimiento de las autodefensas en torno a 2013. Con el alza de la violencia en México a partir de 2006 —sobre todo en estados como Michoacán— y la falta de soluciones eficaces por parte de las fuerzas oficiales del orden, surgieron grupos civiles armados, llamados autodefensas, que, de forma equivalente a lo que sucede en el poblado de Fuenteovejuna, buscaban tomar la justicia en sus propias manos. Su objetivo era dismantelar a los principales cárteles que operaban en la zona, como Los Caballeros Templarios o La Familia Michoacana —organizaciones abusivas con las que Bonilla sustituye a las fuerzas del Comendador de Lope, transformando a la ‘Orden de Calatrava’ medieval en el ‘Cartel de Calatrava’ michoacano—.

De manera más específica, el Comendador Fernán Gómez de *Algo en Fuenteovejuna* (interpretado por Carlos Corona), al igual que los capos reales del narcotráfico en Michoacán, mata, desaparece personas y viola a mujeres. Como en la obra de Lope, la aldeana a la que más desea es a Laurencia (Patricia Ortiz). Durante su boda con Frondoso (Juan Carlos Medellín), secuestra a los novios, tortura y descuartiza al novio y viola a la novia. Cuando

² Todas las citas de *Fuenteovejuna* provienen de la edición preparada por el grupo de investigación Prolope. Asimismo, las referencias a la puesta en escena de Bonilla se extraen de la grabación preparada por TV UNAM: <https://www.youtube.com/watch?v=o_EdCqEsPo8>.

Laurencia relata al pueblo las atrocidades cometidas por Fernán Gómez, Fuenteovejuna se une, se arma y asume la seguridad por cuenta propia. Quien toma el control de las autodefensas es el padre de Laurencia, don Esteban (Héctor Bonilla), caracterizado como el líder de los alzados de Michoacán, el doctor José Manuel Mireles Valverde.

Estas autodefensas asesinan al narcotraficante Gómez mientras corean los célebres versos de Lope: “¿Quién mató al Comendador?”/ “¡Fuenteovejuna, señor!”. No obstante, a diferencia del desenlace feliz del original, la adaptación concluye con una nota pesimista. Tras el alzamiento, el pueblo sucumbe a la anarquía, la corrupción y la violencia, de manera similar a lo ocurrido con las autodefensas en Michoacán. Este caos permite que otro cartel, Los Reyes Unidos, tome el control del territorio, con lo cual Bonilla introduce otro giro sombrío al texto de Lope, en tanto que sus equivalentes en este son los justos Reyes Católicos, Fernando e Isabel.

III. Funciones de la música en Lope: retornar al ayer

Antes de comenzar el análisis de *Fuenteovejuna*, conviene establecer la procedencia histórica de la música en la comedia áurea. En este movimiento teatral en general, “el contenido musical de estas obras se limitaba a la interpretación en escena de canciones bien conocidas, normalmente romances...”, género tardío-medieval (Stein 2002: 219). Popularidad y pasado constituían el binomio articulado por las tonadas reescritas por Lope, Tirso y Calderón. Se trataba, además, de “romances y letrillas [...] para varias voces, con acompañamiento de guitarra, laúd, arpa y, ocasionalmente, clavicordio, [y que] formaban el repertorio de la música interpretada en las veladas sociales, y aún en las calles...” (Flórez 2006: 19). Por ello, cada vez que la música aparece en los textos, el lector debe imaginar una interpretación polifónica de la pieza, con sencillos instrumentos de cuerda armonizando las voces, dirigida a un público que conocía esos ritmos porque los había escuchado en sus eventos sociales.

En el caso de *Fuenteovejuna* en específico, la música aparece tres veces dentro del texto.³ Fuera de él, sin embargo, en la fiesta teatral general, existirían otras instancias para el sonar de las tonadas como, por ejemplo, entre jornada y jornada. En la comedia, las tres instancias musicales cum-

³ Para un registro pormenorizado de la música en *Fuenteovejuna*, véase la entrada en el repositorio Digital Música Poética (Josa): <<https://digitalmp.uv.es/consulta/browse/record.php?id=57&mode=indice&letter=m>>.

plen funciones diferentes. Así, la primera vez que suena, durante el primer acto, sirve para marcar la entrada triunfal del Comendador (victorioso en la campaña de Ciudad Real) al pueblo de su jurisdicción, Fuenteovejuna:

MÚSICOS: Sea bien venido
el Comendadore,
de rendir las tierras
y matar los hombres.
¡Vivan los Guzmanes!
¡Vivan los Girones! (vv. 529-534)

En este punto, conviene detenerse para considerar un fenómeno lingüístico que hace resaltar este romance frente al resto del texto: la -e final de la palabra “Comendadore” (y que se repetirá, más adelante en la canción, en “vencedore”). En la edición utilizada aquí, la nota para estos versos indica que “el uso de esa -e paragógica, típica de los cantares de gesta, dota al poema de un aire arcaizante y rústico” (95). Tomando en cuenta esta idea, se puede argumentar que la intención de Lope al incluir referencias al añejo género del cantar de gesta era transportar a su público hacia otra época. Al oír sonar las voces cantadas y la guitarra que normalmente las acompañaba, la mente del espectador debía abandonar el corral del Madrid del xvii y hallarse de pronto en un rústico pueblo cordobés del siglo xiv.

Esto se vincula con las fuentes del autor en general, ya que, en materia musical, “one of Lope’s principal sources for textual borrowing was an existing repertory of orally transmitted, traditional songs (broadly referred to by scholars as *cancionero popular* [...] [or] *lirica antigua*” (Stein 1993: 27-8). Es decir, Lope elige su material sonoro para captar la atención de su público —ávido consumidor de las canciones tradicionales— al tiempo que busca llevarlo temporalmente lejos.

La segunda vez que aparece la música en *Fuenteovejuna* es en la segunda jornada, durante la boda de Frondoso y Laurencia. Al comienzo de la escena, los músicos corean: “¡Vivan muchos años / los desposados! / ¡Vivan muchos años!” (vv. 1474-1476). Después de la formalización de las nupcias, vuelven los músicos con el siguiente son, que Lope extrae de la lírica tradicional de origen popular:

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 ascondes,
 niña gallarda?
 Que mis linceos deseos
 paredes pasan”.
 Acercóse el caballero
 y ella, confusa y turbada,
 hacer quiso celosías
 de las intrincadas ramas;
 mas como quien tiene amor
 los mares y las montañas
 atraviesa fácilmente,
 la dice tales palabras:
 “¿Para qué te ascondes,
 niña gallarda?
 que mis linceos deseos
 paredes pasan”. (vv. 1548-1571).

Al terminar esta canción, entra el Comendador para llevarse a Laurencia a la fuerza y desencadenar la tragedia. La discusión académica en torno a este episodio musical es abundante y nutrida (véase, por ejemplo, a López), por lo que sólo me ocuparé de sintetizar los postulados más pertinentes para los objetivos del presente texto. La pieza citada es central para entender la concepción de *Fuenteovejuna* en tanto que precede a la comedia y, de hecho, la inspira (como también sucede con otros sonos populares para los casos de *El caballero de Olmedo* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*). Debido a que la canción remeda el tema principal de la obra en el que se enmarca —el abuso de un caballero de la Orden de Calatrava a una villana— su función principal es “la premonición de la tragedia” (Diez: 19).

Sin embargo, para cumplir con esta finalidad, Lope debe manipular el horizonte de expectativa del “público de los teatros del siglo xvii [que] era conocedor entusiasta de la poesía lírica de tipo tradicional” (Diez: 95). Esta idea se basa en el hecho de que, canciones como “Al val de Fuenteovejuna”, “a los oídos del espectador, sonaban como algo familiar y aprendido” (Diez: 95). Entonces, el proceso cognitivo subyacente consiste en remitir al oyente a un conocimiento musical previo, obligándolo a retroceder mne-

motécticamente (en tanto que todo acto de recordar es un viaje metafórico al pasado) para poder captar el presagio temático incluido en el son. La música funciona como un “resorte evocador” que obliga al que escucha a recular —paradójicamente sólo para avanzar en la cognición de la comedia y anticipar que Laurencia será violada por el Comendador (Diez: 112)—.

La tercera vez que suena la música dentro de la obra es después del linchamiento del Comendador por el pueblo de Fuenteovejuna. La didascalia apunta: “Vanse, y salen los labradores y labradoras, con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza”. A continuación, los músicos hacen su aparición cantando el estribillo que, a modo de coro, acompaña las coplas que los diferentes personajes van entonando: “¡Muchos años vivan / Isabel y Fernando, / y mueran los tiranos!” (2030-2033).

La mención histórica de los Reyes Católicos tiene funciones muy diversas en este momento de la comedia. Más allá de, por ejemplo, dotar de una cierta justificación al asesinato de una figura de autoridad corrupta (el Comendador), amparándose en una autoridad superior y justa (los Reyes), su nombramiento refuerza la distancia entre el presente del espectador del xvii y los acontecimientos dramatizados en tiempos de dichos personajes reales. Esta impresión de espacio temporal se reforzaría al escuchar una de las coplas que le sigue al estribillo citado arriba:

BARRILDO: ¡Vivan los reyes famosos
 muchos años, pues que tienen
 la vitoria, y a ser vienen
 nuestros dueños venturosos!
 Salgan siempre vitoriosos
 de gigantes y de enanos,
 ¡y mueran los tiranos! (2049-2055)

Aunado a la mención de los legendarios reyes del ayer, Lope incluye la de elementos fantásticos propios de otro horizonte cultural distinto al de los espectadores: los gigantes y los enanos. Sigo, en esta lectura, lo planteado por el grupo Prolope en la nota del verso 2054 de la copla: “Gigantes y enanos aparecían habitualmente en los populares libros de caballerías encarnando la maldad” (164). Es decir que, al escuchar esta referencia en boca del personaje, el público áureo se remitiría mnemotécticamente a los libros de caballerías, una tradición popular percibida como arcaica en la cultura del xvii. Como en los casos anteriores, el proceso cognitivo exigido al espectador sería el de retroceder en el tiempo hasta las postrimerías del

siglo xvi (cuando, por ejemplo, sucedió el auge de las novelas de caballerías) o, inclusive, antes, hacia las raíces medievales del género.

En conclusión, en las tres ocasiones cuando la música aparece en *Fuenteovejuna*, Lope busca establecer funciones dramáticas diferentes. Sin embargo, a nivel de recepción, las tres tonadas comparten no sólo una conexión genérica con lo popular, sino también el fin de establecer una distancia temporal entre el presente del espectador y el pasado de la comedia o la música. Esto puede derivar en el cuestionamiento de ¿cómo es que se expresa o se adapta esta doble característica de la música en la comedia —su sustento popular y su articulación del pasado— en la adaptación *Algo en Fuenteovejuna* de Bonilla?

IV. La música en *Algo en Fuenteovejuna*: el presentismo intenso

La música es un elemento omnipresente en *Algo en Fuenteovejuna*, al igual que en otras obras de Bonilla. Por ejemplo, su adaptación shakespeariana de 2022 toma precisamente el nombre del género musical que la permea: *El corrido del rey Lear, una tragicomedia ranchekspiriana*. En la reinterpretación de Lope, la primera vez que aparece es después del prólogo que incorpora el director previo al drama y que trata de un conflicto en redes sociales entre tres individuos sobre el tema de las autodefensas. Al finalizar este breve *sketch* cómico, que nos remite al presente hiperpolitizado de Facebook, Instagram y TikTok, se apagan las luces y sólo centellea, en el fondo, la luz neón de un altar con una figura de Cristo. Entonces, entra al escenario la actriz Francia Castañeda vestida de nortea (camisa de cuadros, jeans y botas) y portando una guitarra. Poco a poco, las luces la iluminan, mientras, suavemente, rasga el instrumento al muy reconocible ritmo del vals ranchero en compás de 3/4 (el *chun-ta-ta* clásico de los corridos). Con un tono de voz de deliberada melancolía, canta:

Ahí donde no brilla el sol,
tampoco brilla la luna.
Ahí donde todos tenemos
un pie dentro de la tumba.
De ahí meritito soy yo,
yo nací en Fuenteovejuna.
De ahí meritito soy yo,
yo nací en Fuenteovejuna.

No existe una correspondencia directa entre esta tonada y las de Lope. Podríamos, sin embargo, aludir a la fiesta teatral en general, dentro de la cual se enmarcaban comedias como *Fuenteovejuna* y donde existía música para introducir temática y tonalmente la obra principal al público. El son de “Ahí donde no brilla el sol” sería, entonces, el equivalente moderno de este tipo de canción, sirviendo de prólogo para la acción. También huelga señalar que, como en el siglo xvii, el instrumento elegido para acompañar a la voz es uno de cuerdas: la guitarra.

Pese a estas equivalencias, este son difiere de los atributos de la música en *Fuenteovejuna* sobre todo en materia de recepción. La canción de Bonilla no nos transporta a un pasado histórico o tradicional como lo haría Lope. Más bien, a un nivel temático, el cantar nos sitúa en un presente intimista. El hecho de que se cante desde la primera persona (que, en las tonadas de Lope, es tercera) coloca al público en el aquí y ahora del corridista. Frente a la balada antigua, del remoto romancero medieval español, que es antecedente genérico y formal del (narco)corrido, esta nueva “ballad is not a distanced object but rather an intimate one” (McDowell: 43).

Aunado a ello, al aludir de manera tan directa y adyacente al acto de nacer y morir, la cantante elimina la temporalidad propia de la vida, el espacio entre uno y otro estado. Desde recién parido, en lugares azotados por el crimen organizado como *Fuenteovejuna*, ya se tiene un pie en la tumba, y la vida, que sucede entre los dos momentos, carece de valor. Así, la adaptación musical de Bonilla articula esta característica:

[it's] implicit in corridos such as [Los Tigres del Norte's] *Contrabando y Traición* [which] is an affective sensation of time —future, past and present being fused into a single painful sentiment: a sentiment in which a relapse of ‘expectation’ (regarding the future) into a narrative-performative ‘attention’ (re the present) takes place. (Herlinghaus: 9)

En el corrido, como género, domina un sentimiento de dolor que engloba el ayer, el hoy y el mañana, y que funde las expectativas de futuro del narrador (los proyectos, las vivencias, los sueños) en una atención presentista —cuenta hoy y nada más—. Específicamente en “Ahí donde no brilla el sol”, el oyente no percibe ningún plan en el porvenir de parte del yo poético —salvo el que le asegura la muerte—. Más bien, se colapsa el mañana (la “tumba”) con el pasado (el nacer) y desaparece la distinción ontológica entre ambos: implica que uno nace ya muerto. Como consecuencia, el corridista se enfoca en el aquí y ahora, traducido en un sentimiento de

pertenencia (“de ahí meritito soy”). Este colapso temporal tiene una imagen concreta en la mención del sol y de la luna que, al dejar de realizar su función cósmica —brillar—, cesan de marcar las horas.

La siguiente vez que aparece la música en *Algo en Fuenteovejuna* es cuando el Comendador entra victorioso en el escenario, después de ganar la plaza de Fuenteovejuna. Fernán Gómez, entonces, empieza a saludar a los pobladores y a repartir regalos con el *chun-ta-ta* de la guitarra ranchera de fondo. Después, toma una cerveza y hace un brindis por la victoria. En seguida, se acercan pobladores a darle diferentes regalos —que, en el contexto de la adaptación, parecen más bien coimas o sobornos—. Cuando esto termina, el capo grita “Señores, esto es una fiesta y ando enamorado” (de Laurencia, quien no le corresponde). Entonces señala a los músicos (la mujer de antes, ahora tocando el acordeón, y un hombre, Malcom Méndez, con la guitarra de doce cuerdas) y agrega “Venga, una letrilla. ¡Cómo dice!”. Mientras tanto, el actor se acerca a las sillas del público y comienza a cantarle de forma directa a los espectadores:

Qué chula morrita,
que traigo en la mira,
yegua alebrestada
que al jinete tira.
Y aunque por las malas
voy a hacerla mía,
yo sabré amansarla
y jalarle las bridas.
Para mí las hembras,
que son orgullosas,
son como las flores,
gardenias y rosas,
sí por algo crecen
en ajeno piso
hay que ir a cortarlas
[¡cómo dice!]
sin pedir permiso.

Dentro de los “elementos que definen los marcos interpretativos de los narcocorridos” encontramos, junto a las drogas y la ostentación del poder, “el machismo [que] [...] incluye [...] [el] desprecio a las mujeres, [...] la cosificación de las mujeres identificadas como trofeos y objetos escenográficos” (Valenzuela: 54-5). La canción “Qué chula morrita” de Algo

en *Fuenteovejuna* sin duda entra dentro de este marco interpretativo. El yo poético (identificado aquí como el mismo Comendador) deshumaniza a la mujer de la canción (identificada con Laurencia), caracterizándola casi como un objeto. Ella, desde la visión del narco, comparte atributos ontológicos, no con el ser humano, sino con la yegua o la flor.

Asimismo, la letra de esta intervención musical de *Algo en Fuenteovejuna* tiene otra correspondencia con los corridos en su tratamiento de las mujeres: ambos “las colocan en posiciones sociales inferiores, como si fueran entes decorativos, volubles, al servicio de hombres o como productos disponibles” (Valenzuela: 75). Siguiendo esta pauta genérica, el macho, o semental, de la canción de Bonilla afirma que puede utilizar a una mujer a su antojo (“cort[ándola]” o “jal[ándole] las bridas”). Tal alusión implica que su condición es desechable, de disfrute sólo momentáneo, y que no trasciende más allá del ahora: las hembras, como las flores, una vez arrancadas, se marchitan. La canción delata, además, el ejercicio implacable de la violencia: el hombre quiere y ejecuta su deseo contra la voluntad, que nada vale, de la mujer.

Por otro lado, podríamos comparar “Qué chula morrita” con la canción de casamiento de *Fuenteovejuna*, “Al val de Fuente Ovejuna”, en tanto que ambas hablan del mismo tópico: el asedio sexual de una mujer indefensa por un hombre poderoso. Sin embargo, mientras que la tonada de Lope permanece solamente en el cortejo —es decir, en la narración en tiempo pasado de un posible encuentro sexual—, la tonada de Bonilla es un proyecto presente. Inclusive, el corridista está tan seguro de la futura y exitosa ejecución de su violencia (“voy a hacerla mía”) que la da por realizada desde hoy.

Asimismo, como mencioné en el apartado anterior, la canción de *Fuenteovejuna* remitía al espectador del corral al pasado del romancero medieval y lo hacía desde la modalidad impersonal de la tercera persona. En cambio, en *Algo en Fuenteovejuna*, la tonada del Comendador nos sitúa en el presente más absoluto y lo hace desde la intimidad del yo. Este presentismo se debe a que el objeto de la composición —la mujer— está caracterizado por ser un ente eminentemente pasajero, no duradero. Así, Bonilla centra el contenido de la canción en la inmediatez del aquí y ahora. Para reforzar este proceso de aproximación, en la puesta en escena, el director hace al Comendador cantar la tonada directamente al público (tocando a algunos, inclusive). Además, se dirige a nosotros como si, en una macabra complicidad de íntimos amigos, supiéramos la letra: “¡Cómo dice!”

La última vez que aparece la música en *Algo en Fuenteovejuna* es al final. En esta escena, aparece Don Esteban (el dr. Mireles de la adaptación)

siendo grabado con una videocámara por su hija, Laurencia. El video, que se proyecta en el escenario y está dirigido a la opinión pública de México, es un monólogo de despedida (ausente en Lope). En él, don Esteban narra cómo se ha corrompido el movimiento de las autodefensas, pues se ha aliado con los criminales que antes perseguían, y augura que pronto será traicionado y asesinado. “Yo ya soy prácticamente un cadáver”, dice, mostrando el hecho de que el mañana se colapsa en el hoy, igual que en el imaginario del narcocorrido. Al finalizar su intervención, sale de escena abrazado de Laurencia y se apagan las luces. Como al inicio de la representación, la intérprete de la guitarra emerge de una de las puertas y, otra vez, entona a *capella* el principio de una nueva canción. Sin embargo, conforme avanza el son, se le unen el acordeón y la guitarra y se acercan los diferentes personajes, representantes del pueblo, para formar un coro. Al final, los actores, viéndose de frente y casi abrazándose, forman un círculo que transmite un sentido de intimidad. El son que se canta es el siguiente:

El tirano va a caer,	
nuestra paciencia se acaba.	
“Los crímenes del Cartel	
de la Cruz de Calatrava	
no vamos ya a tolerar”,	
gritó la gente en la plaza.	
“No vamos a tolerar”,	
gritó la gente en la plaza.	[Entra la música]
Mataron a Fernán Gómez,	
toditos le dieron piso,	
a quien busque la autoría,	
Fuenteovejuna lo hizo.	
Más vale pedir perdón	
que andar pidiendo permiso.	
Más vale pedir perdón	
que andar pidiendo permiso.	
Vuela, vuela palomita,	
ya con esta me despido, [?]	
¿Quién mató al Comendador?	
Fuenteovejuna lo hizo	[todos juntos]
¿Quién mató al Comendador?	
Fuenteovejuna lo hizo	[todos juntos]

Esta canción está relacionada con la última tonada de *Fuenteovejuna*, “¡Vivan los reyes famosos...!”, donde se celebra, como aquí, la muerte del tirano. También reproduce el suceso que hizo memorable a este pueblo y Lope eternizó con su comedia: su coordinación en asumir la culpa colectiva del crimen. Esto se realiza al ritmo del corrido y sus instrumentos, introduciendo fórmulas retóricas populares de este género (“vuela, vuela, palomita”) y usando referencias al argot del crimen organizado (“le dieron piso”).

Sin embargo, de entre todos estos elementos propios del género del narcocorrido, los versos que más destacan, en tanto que se repiten a manera de estribillo y no tienen una conexión temática directa con el drama, son: “Más vale pedir perdón / que andar pidiendo permiso”. En primer lugar, hay una lectura directa de estas líneas —tomadas de un refrán popular panhispánico— que las conecta tanto con el texto base de Lope como con el contexto de las autodefensas. Esto se debe a que sugieren la necesidad de ejercer el control en los asuntos urgentes (usar la violencia como arma de defensa propia), en vez de esperar a que la autoridad actúe (siempre demasiado tarde y, quizá, mal). Este proceder se siguió por los alzados tanto en la comedia como en Michoacán.

Una lectura más cuidadosa nos revela, empero, la articulación de valencias temporales complejas como las vistas en los casos anteriores. Por un lado, el hecho de “pedir permiso”, y la concesión del mismo, lleva tiempo. En este caso, se proyecta el deseo de realizar determinada acción hacia el futuro —cuando la entidad examinadora apruebe o desapruebe la realización—. Por otro lado, “pedir perdón” implica que la acción se realiza en el instante en el que se quiere —aquí y ahora— y que después de realizada se esperan las consecuencias impuestas por la entidad examinadora —es decir, la aprobación o desaprobación del hecho y la disculpa del actante—. Así pues, en *Algo en Fuenteovejuna*, los corridistas/aldeanos de Fuenteovejuna apoyan la solución inmediata, tal como lo hicieron al alzarse, sin la aprobación del gobierno, contra el Cartel de Calatrava y el narco-comendador.

Teniendo en cuenta estas ideas, “El tirano va a caer” puede interpretarse como una reelaboración teatral de un fenómeno propio del contexto cultural y musical. La crítica ha afirmado que “junto a la narcocultura se encuentra el presentismo intenso, como delimitador de umbrales y velocidades de vida, vidas al límite que propician condiciones abigarradas de diálogo con la muerte” (Valenzuela: 31). Durante toda la adaptación de Bonilla, el espectador ha visto cómo Fuenteovejuna, un pueblo inmerso en la narcocultura, vive en los umbrales de la muerte. Ahí, los narcos han

asesinado, torturado, descuartizado, desaparecido y violado a sus anchas. Por eso, en su última declaración, contenida en la envoltura genérica del narcocorrido, los villanos promulgan un presentismo intenso: hazlo hoy (aunque termines pidiendo perdón) porque el mañana (del permiso) no está garantizado (por una posible muerte repentina). Esta lección justo al final de la representación es particularmente desoladora pues promulga la ausencia de un mañana positivo y la garantía de vivir sólo hoy.

V. Conclusiones: de la función integradora a la crítica

Este artículo presentó un análisis comparativo entre la música en la comedia clásica hispánica del siglo xvii, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, y su adaptación del 2018, *Algo en Fuenteovejuna* de Fernando Bonilla. Las canciones de Lope, extraídas principalmente de la tradición lírica del romancero popular y medieval, se confrontaron con su equivalente sonoro, en clave de narcocorrido, de la producción de Bonilla. Debido a su importancia en la concepción de la música, el tiempo fue elegido como parámetro analítico para ambas expresiones, en su dimensión temática y en su efecto en la recepción del público. Se argumentó que la diferencia principal entre las canciones del clásico y las de la reelaboración es que, mientras en Lope los sonos tienen la intención de remitir al público al pasado (histórico, pero también cognitivo), los de Bonilla nos plantan de lleno en el presente. Lo anterior se deriva de que la función de la música en *Fuenteovejuna* es más ilusionista —ambientar a los espectadores del corral en la época de los reyes católicos— que realista. Esta característica es más propia del caso de *Algo en Fuenteovejuna*, cuyas canciones buscan retratar la realidad pesimista del día a día en pueblos controlados por el crimen organizado.

Unas palabras conclusivas deben escribirse sobre esta distinción, pues esconde un subtexto político que separa al clásico de su adaptación y articula una serie de problemáticas relacionadas con la recepción teatral. Por un lado, *Fuenteovejuna* pertenece a un género que, en materia ideológica, cumple una “función socialmente integradora”, como, en *La cultura del Barroco*, definió José Antonio Maravall a “esa acción de los grupos dominantes para operar sobre la opinión, controlarla, configurarla y mantenerla junto a sí” (213). Es decir, pese a que, más o menos anacrónicamente, podemos leer la obra como un emblema de la justicia social, la verdad es que Lope no pretendía alejarse del *statu quo* sociopolítico de su momento. Si, con Maravall, asumimos la posición más conservadora, de

hecho, podría argumentarse que la obra de Lope refuerza (con, por ejemplo, la imposición del orden monárquico por los Reyes Católicos al final de la pieza). Siguiendo esta lógica, la música también se ceñiría a estos parámetros integradores: con su paseísmo o ilusionismo, no le indicaría al público que se reflejara en el argumento dramático. Más bien, le pediría que separara su presente de los acontecimientos del ayer referidos sonoranamente en la comedia.

Por otro lado, *Algo en Fuenteovejuna* se desarrolla en un contexto ideológico que, aunque limitado en términos de democracia y libertad de expresión, dista mucho del de Lope y sus restricciones. Este marco político favorece la concepción de “un teatro que muestra lo que no se quiere mirar, subraya lo que requiere una pronta solución sin que lleve a más violencia”, como se reseñó a la obra de Bonilla (Leñero). En el México del 2018 (aunque, quizá, ya no tanto en el del 2026), la crítica era una competencia posible (y deseable) de la creación artística —específicamente de la teatral—. En la adaptación de Bonilla, la música también adquiere estas competencias y, por ello, posee una función ideológica opuesta a la de *Fuenteovejuna*: a través del presentismo intenso de los narcocorridos, busca que nos veamos reflejados en los sucesos dramatizados, apropiemos el presente retratado y comprendamos que la solución está aquí y ahora.

Volvamos, a manera de cierre, al caso presentado en la introducción. En el citado “El corrido de la muerte del Mencho” de Viral Norteño, después de narrar el abatimiento del criminal, el corridista advierte: “se movió la Historia con esa noticia / por años su nombre fue debate nacional”. El subtexto detrás de estos versos es que, lo queramos o no, el contexto articulado por los narcocorridos es parte de nuestra Historia como mexicanos. Obras artísticas como la de Bonilla —cuyos recursos logran transmitir su impacto en nuestro presente, su inmediatez— ayudan a aportar perspectivas nuevas para que el debate en torno al narco y la narcocultura no caiga en lugares comunes y simplificaciones (como parece estar sucediendo en varias esferas de la sociedad).

Bibliografía

- ALÍN, JOSÉ MARÍA. “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32: 1 (1983): 155-170.
- BERGMAN, TED L. “‘Jácaras’ and ‘Narcocorridos’ in Context: what Early Modern Spain can Tell us about Today’s Narco-Culture”, en *Romance Notes*, 55: 2 (2015): 241-252.

- BONILLA, FERNANDO. “Algo en Fuenteovejuna”. Programa de mano.
- BONILLA, FERNANDO. *Algo en Fuenteovejuna*. Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2018 [puesta en escena]: <https://www.youtube.com/watch?v=o_EdCqEsPo8>.
- DIEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia, 1983.
- EDBERG, MARK CAMERON. *El Narcotraficante. Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- FISCHER, SUSAN L. *Reading Performance: Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2009.
- FLÓREZ, MARÍA ASUNCIÓN. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- GILABERT, GASTON. *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*. Murcia: Universidad de Murcia, 2021.
- HERLINGHAUS, HERMANN. “Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10 (2006): 1-11.
- JOSA, LOLA et al. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. DMP. Publicación en <web: <https://digitalmp.uv.es/consulta/browse-record.php?id=57&mode=indice&letter=m>>.
- LEÑERO FRANCO, ESTELA. “Algo en Fuenteovejuna o lo que no se quiere mirar”, en *Proceso*. México (26 de abril de 2018): <<https://www.proceso.com.mx/cultura/2018/4/26/algo-en-fuenteovejuna-lo-que-no-se-quiere-mirar-203934.html>>.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO. “La canción *Al val de Fuente Ovejuna* de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope”, en *Homenaje a William L. Fichter*. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coords.). Madrid: Castalia, 1971: 453-68.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Fundación Telefónica, 2023.
- MCDOWELL, JOHN. *¡Corrido! The Living Ballad of Mexico’s West Coast*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2015.
- PESO PLUMA y LUIS R. CONRIQUEZ. “Su casa”, en *Génesis*, Double P Records, 2023.
- PROLOPE (ED.). FÉLIX LOPE DE VEGA. *Fuenteovejuna*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, JUAN C. “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, 23 (2004): 21-41.

- RICHTER, GOETZ. “Music, Time and Temporality”, en *Thinking about Music. A Blog by The University of Sydney*. Australia (18 de agosto de 2009): <<https://thinkmusic.sydney.edu.au/2009/08/music-time-and-temporality/>>.
- SALINAS, KARLA XIMENA. “Algo en Fuenteovejuna”, en *Revista Siempre! México* (22 de octubre de 2018): <<https://www.siempre.mx/2018/10/algo-en-fuenteovejuna/>>.
- STAMBAUGH, JOAN. “Music as a Temporal Form”, en *The Journal of Philosophy*, 61: 9 (1964): 265-280.
- STEIN, LOUISE K. “Música”, en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). Madrid: Castalia, 2002.
- STEIN, LOUISE K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- SWIETLICKI, CATHERINE. “Close Cultural Encounters: Speech and Writing in Fuenteovejuna”, en *Hispanic Review*, 60:1 (1992): 33-53.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL. *Corridos tumbados. Bélicos somos, bélicos morimos*. México: Ned Ediciones, 2023.
- VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Fuenteovejuna*. Prolope (ed.). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- VIRAL NORTEÑO. “El corrido de la muerte del Mencho”. 2026. YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=DL9R44AXS4o>>.
- WHEELER, DUNCAN. *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

EDUARDO PAREDES OCAMPO

Investigador “Juan de la Cierva” dentro del proyecto de investigación PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es doctor en Literatura comparada por la Universidad de Oxford, Reino Unido, y ha trabajado como investigador postdoctoral y profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado artículos sobre los aspectos performativos y la actuación en el teatro del Siglo de Oro. Su primera monografía, basada en las puestas en escena de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, será publicada en el Reino Unido en 2026.