

El Caballero de Olmedo: reflexiones sobre su montaje con alumnas japonesas de ELE

Juan Carlos Moyano López

要旨：

これまで本紀要に発表してきた論文に引き続き、本稿では、ロペ・デ・ベガ作『オルメドの騎士』のスペイン語劇上演を振り返りたい。作品選び、原文の改変、練習および上演のスペース、衣装、さらには照明、音響、字幕等の技術面に関する問題を取り上げ、その解決策を提案する。外国語としてスペイン語を学ぶ日本の女子学生を対象に演劇を取り入れた授業をおこなう際、活動当初からグループとしての体制作りが重要であることを述べたい。

Resumen :

En línea con los artículos publicados en esta revista en los últimos años, en este artículo reflexionamos sobre la puesta en escena de *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Mencionamos algunos de los problemas que hemos tenido en relación con la elección de la obra, la adaptación textual, el espacio, el vestuario y los elementos técnicos como la iluminación, el sonido y los subtítulos y proponemos algunas posibles soluciones. Terminamos el artículo hablando de la importancia del grupo al comienzo de la labor teatral con un grupo de estudiantes, en este caso de alumnas japonesas de ELE.

Palabras clave :

Teatro, ELE, Caballero de Olmedo, montaje, grupo

1. Introducción

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega, es una de las obras más representativas del teatro clásico español o, como diría Lorca, de nuestro teatro moderno¹. Llevada a escena en múltiples ocasiones desde que Lorca y La Barraca en 1935 la recuperaron después de más de un siglo sin representarse, la última versión que conocemos fue la realizada en diciembre de 2015 por un grupo de alumnas japonesas del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Seisen². Esta versión está basada en la realizada por Fernando Urdiales y la Compañía Corsario en el IV Festival Olmedo Clásico, del año 2009.³

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre el montaje de esta obra con alumnas japonesas de ELE, centrándonos en los problemas que tuvimos durante el proceso y las soluciones que se nos presentaron, de modo que la experiencia pueda sernos útil a la hora de programar futuras representaciones de otras obras del teatro español. Reflexionamos al final de estas páginas sobre la importancia del grupo y del espacio al comienzo de la labor teatral con un grupo de alumnos. Cómo gestionar el grupo y conseguir que cada uno de ellos se involucre lo más posible en el proceso teatral, es, sin duda, parte del éxito o fracaso final.

¹ Citado en *El caballero de Olmedo: Versos y versiones*, p.60, de Cienfuegos Antelo y Huerta Calvo. Lorca le dice en una entrevista a Enrique Moreno Báez las siguientes palabras: “Nuestro teatro moderno –moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar– es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar un *Mágico prodigioso*, y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno? (Moreno Baez, 1932:85).

² Cada año, desde 2012, en la clase llamada Taller de teatro y actividades comunicativas se hace el montaje y representación de una obra de teatro español. Sobre esta clase puede consultarse el artículo “Montaje de una obra de teatro en la clase de ELE: Don Quijote de la Mancha” (Moyano, 2014).

³ Nuestro más sincero agradecimiento a la Compañía Corsario por enviarnos una copia en DVD de una de sus representaciones.

2. La obra

Fue escrita por Lope de Vega entre 1620 y 1625⁴. La obra se inspira en una canción popular muy conocida en la época cuyos versos presagian el trágico destino del protagonista: “Que de noche mataron al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo”.

Según el argumento, que repartimos a las alumnas el primer día de clase, Don Alonso, noble caballero de Olmedo⁵, se ha enamorado en la feria de Medina⁶ de Doña Inés y, por medio de Fabia, le comunica su amor. Por su parte, Don Rodrigo pide a Doña Inés en matrimonio, y Don Fernando a su hermana Doña Leonor. Para evitar este casamiento, Doña Inés, enamorada de Don Alonso, finge ante su padre el deseo de ser monja. En esto el rey Don Juan llega a Medina y se organizan grandes festejos en su honor. En las suertes de toros se luce Don Alonso, que salva la vida a Don Rodrigo, su celoso rival. De vuelta a Olmedo oye una copla que anticipa su destino. Don Rodrigo y Don Fernando lo asesinan. Su criado, Tello, pide justicia al rey.

El primer día de clase vimos también la siguiente descripción de los personajes:

Don Alonso: Caballero de la ciudad de Olmedo. Se enamora de doña Inés, de la ciudad de Medina. Valiente, apasionado, melancólico.

Doña Inés: Hija de Don Pedro y hermana de Doña Leonor. Mujer noble, joven, de gran belleza, con un amor enorme a Don Alonso.

Fabia: Mujer que actúa como “celestina”, alcahueta que ayuda a la relación amorosa entre Doña Inés y Don Alonso para ganar dinero.

Tello: Criado de Don Alonso, hace el papel de “gracioso” y al final pide justicia al Rey en nombre de los padres de Don Alonso.

⁴ No se conoce la fecha exacta. Según Rico 1981, la obra fue escrita en “los aledaños de 1620” aunque otros autores la sitúan entre 1620 y 1625.

⁵ Pueblo de la provincia de Valladolid, en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, España.

⁶ Medina del Campo, población situada a unos 20 kilómetros de Olmedo.

Don Rodrigo: Caballero noble que ama a Doña Inés, pero ella no lo quiere porque está enamorada de Don Alonso. En la corrida de toros está cerca de morir, pero Don Alonso lo ayuda, por eso se siente humillado y celoso y decide vengarse asesinando cobardemente al caballero de Olmedo.

Don Fernando: Amigo de Don Rodrigo y prometido de Doña Leonor. Es cómplice del asesinato de Don Alonso.

Doña Leonor: Hija de Don Pedro y hermana de Doña Inés. Está prometida con Don Fernando. Es alegre, curiosa y cómplice de su hermana en su relación con Don Alonso.

Don Pedro: Noble caballero, padre de Doña Inés y Doña Leonor. Viudo. Impone el matrimonio a su hija Doña Inés con Don Rodrigo.

El Rey: Aparece al final de la obra. Hace justicia ordenando ejecutar a Don Rodrigo y Don Fernando por su crimen contra Don Alonso.

El labrador: Personaje misterioso que canta la famosa copla y que avisa a Don Alonso del peligro que corre si va a Olmedo. La canción la ha escuchado de los labios de Fabia.

La obra se divide en tres jornadas o actos y la acción, como señala Busquets i Grabulosa (2014: 38) no podía seguir la propia preceptiva de Lope de presentación del conflicto – desarrollo – desenlace, ya que el público conocía el trágico final del Caballero: “Por ello empieza la obra con una analepsis⁷ interna (don Alonso se enamoró de doña Inés la pasada tarde) y termina con una doble prolepsis⁸, una interna (a la mañana siguiente, día 4 de mayo, los asesinos serán ajusticiados) y otra externa (después de muerto, don Alonso vivirá para siempre “en las lenguas de la fama” como proclama Tello en el v. 2705)”.

Los temas universales del amor y la muerte; el género, definido por el propio Lope como una tragicomedia; y el reto que suponía llevar a la escena

⁷ Pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica (DRAE).

⁸ Pasaje de una obra literaria que anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica (DRAE).

una obra en verso, entre otras razones, nos llevaron a la elección de *El Caballero de Olmedo* para su puesta en escena con nuestro grupo de alumnas. Aquí el primer problema que debemos señalar en este trabajo: la elección de la obra. Tratándose de una clase de español⁹, es muy importante elegir obras que, por su extensión, dificultad, argumento, género, etc. resulten motivadoras, sean un medio de divertirse y aprender lengua y puedan ser realmente entendidas y representadas por los estudiantes. No estamos seguros de haberlo conseguido con *El Caballero*, al menos no con todas las alumnas.

3. El texto o la adaptación textual

La obra original de Lope tiene más de 2700 versos, por lo que lo primero que se nos planteó fue la necesidad de acortar la obra. Acortar, que no cambiar, modificar, actualizar (a un español más cercano al de nuestra época) o refundir¹⁰. Algo parecido es lo que hicieron Federico García Lorca, en su versión de *La Barraca*, y Fernando Urdiales, en su versión de *la Compañía Corsario*. Para Lorca el respeto a la creación dramática ajena, así como prescindir de aquellas partes que no pudieran ser entendidas por el público de su época, son dos de los principios elementales que no habían sido seguidos por los refundidores del siglo XIX. El tema de la refundición, o adaptación de la obra cambiando versos, etc. aterrizaba a Lorca. Para Lorca es más apropiado cortar que refundir, es decir, simplemente hacer el texto más breve, prescindiendo de aquellos elementos considerados innecesarios:

No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás

⁹ Con todo lo que esto conlleva (número de clases, tiempo disponible para ensayar, diferente motivación de las alumnas, diferente nivel de español de las alumnas, etc.)

¹⁰ Dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como una comedia, un discurso, etc., con el fin de mejorarla o modernizarla (DRAE).

me hubiera atrevido a cometer. No es posible quitarles escenas, cuadros, ni nada que sea esencial a su trama ni a su idea. La obra, tal como yo la he arreglado, queda igual e intacta en su almacén y en su desarrollo (...) No he hecho más que cortar versos. De estos sí he suprimido muchos. Lo he hecho por una serie de razones poderosas y hasta esenciales. Además de que le extensión original de la pieza fatigaría al público de hoy, hay versos que sobran. (...) La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes enteras, sería muy fácil, pero es un sacrilegio. Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua que, no obstante, es la que he emprendido, porque era la única que debía realizar¹¹.

En la versión de Fernando Urdiales (Urzáiz, 2012: 12):

fue imprescindible la intervención sobre el texto de *El Caballero de Olmedo*, pero siempre desde la perspectiva de ponerme al servicio del autor y de facilitar la comprensión del texto, para que el espectador pueda entender lo que está ocurriendo en escena. Es decir, no se trata de una decisión gratuita: considero que, desde el punto de vista del público, es fundamental que se sepa lo que está pasando (...) Básicamente, respeto casi todo el texto de la obra, excepto una parte que está demasiado cargada de retórica y que no creo muy necesaria.

En nuestra versión tomamos como base el texto de Fernando Urdiales, que tenía un total de 2000 versos y realizamos algunos cortes adicionales, dejando el libreto que entregamos a las alumnas en un total de 1700 versos (una media de cinco palabras por verso). La obra tenía un total de ocho personajes principales: don Alonso, doña Inés, Tello, Leonor, Fabia, don

¹¹ Citado en *El caballero de Olmedo: Versos y versiones*, p. 80-81

Rodrigo, don Fernando, don Pedro y el Rey. Contábamos en la clase con un total de 20 alumnas, por lo que a algunos de los personajes con más texto tendrían dos o tres actrices, de esta forma se reduciría el texto que tendrían que memorizar.

En las primeras clases leímos la obra, la versión en español que yo les había dado y la traducción al japonés de Minoru Chounan¹². Estudiamos cómo eran los personajes, los temas de la obra y les entregué una copia del DVD de la versión de la Compañía Corsario. En una de las clases antes de las vacaciones de verano, hicimos algo parecido a un casting y cada una de las alumnas tuvo que escribir en un papel qué personaje prefería hacer y qué personaje pensaban que podrían hacer mejor algunas de sus compañeras de clase. Teniendo en cuenta lo que habían escrito, su nivel de español y lo que habíamos visto a lo largo de las primeras clases y el día del casting, hicimos el reparto de los personajes. Once de las alumnas tendrían entre 100 y 200 versos para memorizar y las otras nueve entre 30 y 90 versos. Las alumnas con menos texto, se encargarían también de la escenografía, las luces, la música, los subtítulos y el vestuario.

Aquí deberíamos señalar el segundo y el tercer problema con el que nos encontramos: el reparto de los personajes y el compromiso o dificultad (o capacidad real) de las alumnas para memorizar el texto. En cuanto al reparto de los personajes, cuando empezamos con los ensayos en el segundo semestre, vimos que había alumnas a las que les costaba mucho actuar como el personaje que debían encarnar y probablemente les había venido mejor representar un papel diferente. Para este problema no teníamos solución, no había tiempo para cambiar de personajes, lo único que se podía hacer era eliminar su parte o practicar mucho fuera de clase. Aquellas alumnas que hicieron lo segundo, consiguieron un buen resultado.

¹² Vega, Lope de, 1562-1635, 長南, 実(1920-2007) (チョウナン, ミノル)

En cuanto al trabajo de memorización, este se debía realizar durante las vacaciones de verano, de forma que en la primera clase del segundo semestre pudiéramos empezar ya con los ensayos. Nuestro primer error fue, probablemente, ser demasiado optimistas (o no demasiado realistas) en lo referido a la cantidad de texto que podían memorizar. Dos o tres de las alumnas con más texto lo tenían bastante bien memorizado al principio del segundo semestre, pero la mayoría no había memorizado casi nada de la parte que le tocaba. De esta forma era muy difícil ensayar otras cosas como la pronunciación y la entonación de los versos, los movimientos en escena, las entradas y salidas del escenario, etc. Algunas de las alumnas fueron aprendiendo su texto en las semanas sucesivas, pero hubo otras que no lo aprendían, por lo que la solución más fácil, quizás la única, fue cortar el texto. La versión final que representamos estuvo por debajo de los 1400 versos, más o menos la mitad de la versión original de Lope.

No debemos olvidar que no son actrices profesionales, ni hablantes nativas, tampoco que su motivación, interés, disponibilidad, capacidad, etc., es diferente en cada una de ellas. Es, por tanto, recomendable elegir obras, o versiones, cortas, de forma que el proceso de memorización del texto no impida dedicar el tiempo necesario para practicar el resto de elementos que son indispensables en un montaje teatral y, lo que es más importante, que su motivación aumente, se diviertan y aprendan español.

4. La escenografía y el espacio

En la versión lorquiana los decorados los pintó José Caballero. Para Lorca, los decorados debían ser sencillos y estilizados y no debían recordar a los decorados de cartón piedra usados hasta ahora en el teatro comercial: “Nuestros medios no nos dan sino para una decoración simplista, sobria, de buen gusto, pero limitada en su medio de expresión. Esto no es teatro de arte.” (Moreno, 1932:87). Los decorados de José Caballero, como señala Sáenz de la

Calzada (1976: 99)¹³ “eran decorados sintéticos, biombos que se sujetaban con remas al escenario; tres decorados: uno para representar el interior de la casa de Inés, otro para el exterior y un tercero que era el paisaje de Castilla, donde, tras haber triunfado en los juegos, ha de morir don Alonso. Los biombos de los decorados eran bastante grandes y, en modo alguno, fáciles de mover y sustituir;

En la versión de Urdiales el espacio escénico simulaba una plaza de toros cuadrada con sencillos elementos móviles y plurifuncionales, como señalan Cienfuegos y Huerta (2013: 141). Estos elementos consistían básicamente en un conjunto de mesas y bancos de madera de diferente longitud y altura que servían tanto de asiento para los personajes como, dispuestos unos encima de otros, para simular la reja de la casa de don Pedro desde la que don Alonso habla a su amada doña Inés.

En nuestro montaje nos decidimos por hacer algo parecido a la versión de Urdiales, simplificándolo aún más, es decir, usando menos elementos. Un banco de madera sin respaldo y 6 cubos de madera cuadrados que se usaban como silla y que, colocados en dos columnas de tres cubos con el banco de madera encima simulando la reja, nos permitieron separar los diferentes espacios de la obra. Nuestros medios eran incluso menores a los de La Barraca de Lorca y el tiempo que requería preparar biombos o escenarios pintados en cartón o tela nos hicieron decantarnos por una escenografía lo más simple posible.

El problema que podríamos señalar en este apartado tiene más relación con la organización y la implicación de las alumnas que con la escenografía en sí mismo. Desde el principio del curso les expliqué que mi papel en el montaje de *El Caballero* sería más bien el de un facilitador que el de un director, yo estaría allí para guiar, aconsejar o ayudar en lo que fuera

¹³Citado por Cienfuegos y Huerta (2013: 86).

necesario, principalmente en la pronunciación y la entonación del texto. Pretendía que fueran ellas las que se implicaran desde el principio en el montaje, las que pensarán en la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música, etc. El objetivo era potenciar al grupo y las relaciones dentro de él, unir lazos entre ellas de forma que todas se sintieran importantes y su involucración fuera en aumento. En Moyano 2014, señalo la necesidad de implicar más a las alumnas del curso desde el principio, de forma que sean ellas, con las indicaciones necesarias de nuestra parte, las que se ocupen de los elementos técnicos. El problema de memorización del texto con el que nos encontramos al principio del segundo semestre, añadido a la falta de tiempo y dedicación por parte de muchas de las alumnas, provocó que no fuera hasta pocas semanas antes de la representación final cuando pensaron seriamente cómo sería la escenografía y el lugar y las personas que colocarían sobre el escenario los diferentes elementos. No contaron, por tanto, con mucho tiempo para practicar los movimientos y cambios de escena. La solución para futuros montajes sería nombrar desde el principio del curso a una “líder” del grupo que haga el papel real de directora, y si es posible que no actúe en la obra o tenga un papel pequeño, que sea la encargada de crear grupos de trabajo que diseñen la escenografía, la iluminación, la música, etc. En nuestra clase participan alumnas tanto de tercero como de cuarto curso. Lo conveniente sería que la “líder” del grupo fuera una alumna del último curso, que suelen contar con el respeto de las alumnas de cursos inferiores.

Otro problema al que debemos referirnos en este apartado está relacionado con el espacio, con el espacio para los ensayos y con el espacio para la representación. Por un lado, la dificultad de usar el auditorio de la universidad donde actuaríamos durante todas las clases del curso¹⁴, nos llevó a tener que practicar en espacios más reducidos. Por otro lado, la amplitud del auditorio unido a la intensidad de voz de algunas alumnas, hacía difícil que se

¹⁴Quince clases durante el primer semestre y unas diez clases antes de la representación final durante el segundo semestre.

podiera escuchar bien, incluso para las compañeras que estaban sobre el escenario. Una posible solución que deberíamos tener en cuenta para futuros montajes podría ser la de representar la obra en un espacio diferente al del auditorio. La universidad cuenta con diferentes espacios como aulas más pequeñas, una capilla, el edificio principal, del siglo XIX, la entrada del edificio 1, escaleras u otros espacios abiertos donde podría ser interesante actuar. Siempre que se trate de un espacio cerrado y pequeño, el problema de escuchar bien la voz de todas las actrices tendría una fácil solución, aunque esto llevara consigo otros posibles problemas que debemos tener en cuenta.

5. Vestuario

El tema del vestuario tampoco se solucionó hasta pocas semanas antes de la representación debido, probablemente, a algo que ya hemos mencionado en el apartado anterior en relación a la organización y la implicación de las alumnas. Recordemos que contábamos con un vídeo de una de las funciones llevadas a cabo por la compañía Corsario, el cual nos debía ayudar a hacernos una idea del vestuario y los utensilios que necesitaría cada actriz. El trabajo de las alumnas, de aquellas que tenían menos texto que memorizar, consistía en hacer una lista de todo lo necesario. Al comienzo del segundo semestre, viendo que estaban más preocupadas, las que lo estaban, de memorizar su texto que de pensar en otros elementos técnicos del montaje, finalmente, yo les entregué unas hojas con la descripción de lo que necesitaba cada personaje, acompañada de fotografías del vídeo. En la primera escena del acto primero Don Alonso debía vestir pantalón oscuro, camisa blanca, chaleco de botones violeta (u otro color) cinturón-faja marrón, botas marrones y un collar. También necesitaría una chaqueta en algunas escenas; Tello debía llevar pantalón oscuro, camisa blanca, chaleco de color diferente al de don Alonso, chaqueta oscura, sombrero negro, botas marrones y una navaja. Y así sucesivamente hasta el final de la obra.

Solucionamos la mayor parte del vestuario y de la utilería en un viaje a España que tuve que hacer ocho semanas antes del estreno, el cual aproveché para comprar diferentes disfraces de trajes de época que después adaptamos según la talla de las actrices. No fue hasta varios días antes del estreno final, cuando pudimos ver a todas las alumnas con el vestuario y los elementos de utilería completos, por lo que prácticamente no pudimos hacer ningún ensayo general. De nuevo la solución a este tipo de problemas pasa por una mejor planificación y reparto de tareas con el nombramiento de una “líder” que se ocupe de todo ello durante el primer semestre, y aprovechar así las vacaciones de verano para conseguir todo lo necesario.

6. Elementos técnicos: iluminación, música, subtítulos,

Al igual que hemos comentado en los apartados de la escenografía y el vestuario, el resto de elementos técnicos como la música y la iluminación, no se llevaron a cabo hasta pocas semanas antes del estreno. En la versión de la Compañía Corsario, aparece un músico que toca la guitarra en directo. Basándose en estas canciones, la música fue compuesta por una de las alumnas de cuarto curso, que al mismo tiempo tenía uno de los personajes más importantes de la obra y, por tanto, más texto que memorizar. De la iluminación se encargaron también algunas de las alumnas de cuarto curso, que se organizaron para decidir el tipo de iluminación que se usaría en cada escena y en el cambio de escenas y las alumnas que se encargarían de apagar y encender los focos.

En cuanto a los subtítulos, durante el primer semestre cada una de las alumnas tenía que escribir una parte del texto, usando la traducción japonesa de Minoru Chounam, de forma que se pudiera construir un libreto en el que apareciera la versión japonesa al lado de la versión en español. Finalmente fue una de las alumnas de cuarto curso, con la ayuda de otras compañeras, quien se encargó de unificar, completar y construir el libreto que sirvió de base para

hacer el archivo final con los subtítulos que se proyectarían durante la obra. Un archivo que tuvo que ser retocado una y otra vez ya que según se iba acercando la fecha del estreno, se iba reduciendo el número de versos por los problemas que conllevaba su memorización. Al igual que hemos señalado en los apartados anteriores, la solución a todos estos problemas técnicos pasa por nombrar a una persona que se encargue de organizar desde el principio del curso, el grupo, o grupos, de alumnas que realizarán este trabajo. Debemos también tener en cuenta para futuros montajes que las alumnas encargadas de los elementos técnicos no actúen en la obra.

7. Para terminar

Bercebal (2012: 64-65) nos hace reflexionar sobre cómo debería ser el comienzo de la labor teatral con un grupo de alumnos. Para este autor “el paso inicial debería focalizarse en el grupo y el espacio de trabajo”. El grupo y el espacio fueron principalmente algunos de los problemas (o potencialidades, mirándolo desde el lado positivo) con los que nos encontramos a la hora de poner en marcha este proyecto. Para Bercebal (2012: 70) “contar con el grupo significa descubrirlo, investigarlo, reconocerlo, utilizarlo y dominarlo, como cualquier otro elemento expresivo que trabajemos en el taller”. Esto es lo que hicimos desde el primer día de clase, cuando nos encontramos con un grupo de alumnas nuevas, de diferentes cursos y niveles de lengua, con distintas motivaciones y miedos, y con escasa o nula experiencia teatral la mayoría, al que debíamos intentar inculcar desde un principio confianza, ánimo e ilusión. Y esto es lo que hizo cada individuo del grupo con el resto, descubrirse, investigarse, reconocerse, utilizarse. Gestionar un grupo tan numeroso, con diferentes egos, con diferente forma de involucrarse, con diferente motivación, no resulta fácil, pero cuando consigues hacerles ver que el resultado final del grupo será la suma de los resultados individuales y del esfuerzo personal de cada uno, o cada una en este caso, te encuentras con agradables sorpresas, como se vio antes, durante y después de la representación final.

Es por tanto de vital importancia, como señala Bercebal (2012: 66), “estudiar y trabajar lo antes posible el espacio y el grupo de trabajo para no vernos sorprendidos durante el curso. Pero hay que tener las antenas atentas en todo momento, para dejarnos sorprender continuamente, y modificar nuestros planteamientos de inicio”. El resto de obstáculos con los que podemos encontrarnos a la hora de poner en marcha una representación teatral con estudiantes japoneses de ELE, ya los hemos mencionado: la obra, la adaptación del texto, la escenografía, el espacio, el vestuario, la iluminación, la música, los subtítulos, todo es secundario si conoces bien al grupo y se consigue la involucración de todos y cada uno. Intentaremos poner en práctica las posibles soluciones sobre las que hemos reflexionado a lo largo de estas páginas para futuros montajes.

Bibliografía

- BERCEBAL, Fernando (2012): *Los límites del círculo*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (2014): ed. Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Barcelona, La Galera, Sau Editorial.
- CIENFUEGOS, Gema y HUERTA, Javier (2013): *El Caballero de Olmedo: versos y versiones*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial; Olmedo (Valladolid), Ayuntamiento de Olmedo.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1981): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- MORENO, Enrique (1932): “La Barraca. Entrevista con su director, Federico García Lorca”, en *Obras. Prosa I*, vol. VI, pp.548-550.

- MOYANO, Juan Carlos (2014): *Montaje de una obra de teatro en la clase de ELE: Don Quijote de la Mancha*. Estudios sobre enseñanza de lenguas, vol. 6, pp. 17-39.
- RICO, Francisco (1981): ed. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1976): *La Barraca, teatro universitario. Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, ed. Jorge de Persia, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra-Plambey.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2012): *El Caballero de Olmedo de Lope de Vega / Versión de Fernando Urdiales (Teatro Corsario)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial; Olmedo (Valladolid), Ayuntamiento de Olmedo.