



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Grado en Español: Lengua y Literatura**

***El Caballero de Olmedo* en la escena actual:  
propuestas en Olmedo Clásico**

Carlota Esteban Cabrerros

Tutor: Germán Vega García-Luengos

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada

Curso: 2022-2023

*El Caballero de Olmedo* en la escena actual: propuestas en Olmedo Clásico

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre”.

Federico García Lorca

## **Resumen**

*El Caballero de Olmedo* es sin duda una de las obras teatrales más representativas de los Siglos de Oro. El número de investigaciones que han surgido a propósito de la tragicomedia del Fénix de los Ingenios puede resultar, con certeza, inabarcable. Sin embargo, en ocasiones la crítica no se detiene a contemplar el medio teatral como dimensión esencial a la hora de comprender la importancia de una obra. A fin de realizar un análisis exhaustivo del éxito de la tragicomedia, este estudio pretende llevar a cabo una recapitulación del origen del texto y su presencia en los escenarios a modo de aproximación al cuerpo del trabajo, que analiza cuatro de los montajes más célebres que tuvieron lugar en el Festival de Teatro Olmedo Clásico con el objeto de dar cuenta de la vigencia y versatilidad que caracteriza a la historia de don Alonso.

## **Palabras clave**

Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Olmedo Clásico

## **Abstract**

*El Caballero de Omedo* is indubitably one of the most illustrative plays of those written in the Spanish Golden Age. The number of research papers that have arisen within the academic field in regards to the Phoenix of Wits' tragicomedy can certainly come across as unmanageable. Thus being said, the theatrical dimension can be overlooked among the scientific community, whose works sometimes disregard said crucial aspect in grasping the magnitude of a piece. For the sake of conducting an exhaustive analysis of the success of the play, this investigation aims to carry out a summary of its origins and on-stage presence so as to offer an approach to the body of the study, which goes over four of the most renowned performances that have taken place at the Olmedo Clásico Theatre Festival in order to account for the perdurance and versatility that identifies Don Alonso's story.

## **Keywords**

Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Olmedo Clásico

## ÍNDICE

1. Introducción .....	1
2. Marco teórico: <i>El Caballero de Olmedo</i> en el último siglo .....	3
2.1 <i>El Caballero de Olmedo</i> y Federico García Lorca. El proyecto de La Barraca.....	5
2.2 <i>El Caballero de Olmedo</i> después de La Barraca.....	8
2.3 <i>El Caballero de Olmedo</i> en Olmedo Clásico .....	11
- <i>El Caballero de Olmedo</i> en las Jornadas .....	11
- Catálogo de representaciones.....	14
3. <i>El Caballero de Olmedo</i> de Teatro Corsario (2009).....	16
4. <i>El Caballero de Olmedo</i> de Secuencia 3 (2013).....	22
5. <i>El Caballero de Olmedo</i> de K+S+E+C Act (2014) .....	28
6. <i>El Caballero de Olmedo</i> de Noviembre Teatro (2018).....	35
7. Conclusiones .....	40

## 1. Introducción

El presente trabajo surge como fruto de la necesidad de contemplar el texto teatral desde una perspectiva más amplia que la que nos ofrece el enfoque estrictamente filológico, y es que el teatro tiene una dimensión dual: la del texto y la de la representación. Resulta inconcebible comprender el papel de una obra teatral de los Siglos de Oro en la historiografía literaria sin abarcar también su presencia en los escenarios, relegada en ocasiones en los estudios literarios de forma injustificada. Por otro lado, nos parece de gran importancia considerar su vigencia actual, un fenómeno de especial relevancia, por lo que supone la recuperación de obras de ese pasado relevante, y por lo que influyen en los creadores actuales. Para ello hemos elegido una obra doblemente significativa como es *El caballero de Olmedo*. Significativa por lo que tiene de obra maestra del teatro clásico español, con proyección internacional; y significativa también por la relación que establece con el marco en el que basaremos nuestro estudio: el Festival de Olmedo Clásico.

A fin de sintetizar la importancia de *El Caballero de Olmedo* en la historia de nuestra literatura y medio teatral, en este estudio se pretende llevar a cabo una aproximación al papel de la tragicomedia realizando una recapitulación de la importancia de la obra desde su origen, deteniéndonos en su crucial presencia en las tablas del siglo pasado en su camino hasta nuestros días. A este respecto, y con el objetivo de ofrecer una visión multidisciplinar de la importancia del texto lopesco en las programaciones teatrales de los últimos años, se ofrecerá asimismo un análisis de las diferentes versiones que demuestran el amplio abanico de interpretaciones que ofrece la obra de Lope tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Tomamos como catálogo de la vigencia de esta obra el que nos brinda el Festival de Teatro Olmedo Clásico, constituido como principal amparo de las manifestaciones más señeras de una obra como *El Caballero de Olmedo*, que marca un hito en el teatro español no solo por su importancia como texto independiente, sino también por su protagonismo en el decurso de la representación teatral en nuestro país. La historia de don Alonso se erige en el siglo XX como uno de los cimientos del teatro barroco. *El Caballero de Olmedo* es una obra de esencial importancia en la trayectoria de Federico García Lorca y La Barraca, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y en festivales de teatro como

*El Caballero de Olmedo* en la escena actual: propuestas en Olmedo Clásico

Olmedo Clásico, que da cobijo a representaciones como las aquí analizadas, concebidas en este trabajo como el más claro testimonio de la universalidad de una de las obras cumbre de nuestra literatura.

## 2. Marco teórico: *El Caballero de Olmedo* en el último siglo

*El Caballero de Olmedo* nace de la pluma del Fénix de los Ingenios en los primeros años de la década de 1620. Lope idea su célebre tragicomedia a partir de una leyenda popular, como ya hizo anteriormente en obras como *Fuenteovejuna* y hará en otras ocasiones. La historia del Caballero de Olmedo en la que en última instancia se basa la obra se remonta a 1521, año en el que don Juan de Vivero es asesinado por Miguel Ruiz, crimen que promueve el nacimiento del cantar que da sentido al texto. El reflejo de los hechos acontecidos en el siglo XVI aparece ya en numerosas versiones, como recoge Francisco Rico en el estudio de las fuentes históricas que precede a su edición de la obra en Cátedra, en el que pone de manifiesto su teoría de la existencia de manifestaciones literarias anteriores en las que se basó el autor para la creación: “creo sumamente probable que existiera un romance centrado en la muerte de don Juan y en el cual se recogieran todos los elementos que concuerdan con los hechos de 1521 y las recreaciones artísticas del primer cuarto del siglo XVII” (2008, p. 44).

La delimitación de la fecha de creación del texto parece certera, pues casi con toda seguridad no fue concebida antes de 1618, al no estar recogida en la recapitulación del prólogo que Lope realiza en *El peregrino en su patria*. Por su parte, Morley y Bruerton proponen una fecha entre 1620 y 1625, a partir del análisis estrófico (1968, pp. 294-296).

No obstante, la inspiración en el hecho histórico debe debatirse, ya que cabe pensar que *El Caballero de Olmedo* parte de las manifestaciones literarias que recogen la leyenda popular y no del propio testimonio. No podemos asegurar, asimismo, la existencia de copias impresas de la obra más allá de 1641, año en que apareció por primera vez la tragicomedia, recogida en la *Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales*.

Sobre su consideración de tragicomedia, basta con acercarnos a la poética de su propio autor para encontrar las claves de este subgénero en la pieza:

Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho: / buen ejemplo nos da naturaleza, /que por tal variedad tiene belleza. (1991, p. 1009)

La presencia de la historia del Caballero en los años posteriores a la escritura de la obra que nos ocupa es clara. Aparecen referencias al personaje y la seguidilla que Lope recoge en diversos entremeses, bailes o mojigangas, pero quizás la pieza que merezca más detenimiento sea la versión que Francisco Antonio de Monteser realizó. Esta constituye una pieza paródica de gran éxito en la segunda mitad del siglo XVII, representada para Felipe IV y repuesta en varias ocasiones. Su versión no tiene una fuente directa delimitada, puesto que la crítica no conoce con seguridad si se trata de una versión paródica de la obra lopesca o del *Baile famoso del Caballero de Olmedo*, una de las versiones que recogen la leyenda. Sea cual fuere su motivación, los personajes que en ella intervienen presentan los mismos nombres que en la de Lope. Sin embargo, es seguro que ninguno de los testimonios de la época de los que tenemos noticia sobrevive a la comparación con la obra lopeveguiana en cuanto a la dignidad que se le otorga al personaje y su mito.

Huelga detenernos en la popularidad del texto en los escenarios en los siglos XVIII y XIX. La mentalidad ilustrada, tan crítica con la deformación del teatro del barroco tardío, no permitió un momento de notoriedad de la obra lopesca – ni de otras del mismo o diferente autor – de igual manera que la irrupción del drama romántico trajo consigo un claro desdén del teatro áureo como manifestación elevada. Si bien es cierto que en el siglo XIX las refundiciones de obras de la época fueron numerosas, es inconcebible tomar las mismas como versiones de los textos barrocos. En palabras de Federico García Lorca, “el siglo diecinueve llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en esas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo” (1991, p. 448). El papel de Federico García Lorca en la recuperación de la fama del texto será comentado a fondo en un apartado propio en el que tengan cabida los aspectos de este nuevo despertar de *El Caballero de Olmedo* en las tablas que dura hasta nuestros días.



## **2. 1 *El Caballero de Olmedo* y Federico García Lorca. El proyecto de La Barraca**

La Barraca fue presentada en Madrid en los últimos días de 1931. La Segunda República favoreció un impulso del teatro que sería inconcebible sin la labor de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte al frente de este proyecto, que nace bajo el amparo de Fernando de los Ríos y acabó por convertirse en una auténtica misión pedagógica para acercar el teatro a los pueblos de España. Su repertorio bebía de las grandes obras del teatro de los siglos XVI y XVII, desde entremeses y pasos hasta autos sacramentales, todo conformado por obras de los grandes genios de nuestras letras. De esta selección destacamos, por razones obvias, *El Caballero de Olmedo*.

Federico García Lorca sentía una profunda admiración por Lope. Así lo manifiesta en estreno de *La niña boba* en el teatro bonaerense Comedia, el 3 de marzo de 1934, donde pronunció las palabras “yo quiero esta noche dedicar los aplausos del senado, y contando con su aprobación, a la memoria de Lope de Vega, monstruo de la naturaleza y padre del teatro” (1991, p. 448). También lo hizo en la presentación del auto de *La vida es sueño*, que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad Complutense en 1932: “En Lope, los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso. Y el amor más divino se hace humano” (1991, p. 439).

No es sorprendente, por esta razón, que de entre los trece títulos que componían el repertorio de La Barraca, tres fueran de este autor: *Las almenas de Toro*, *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo* (2011, p. 76). Parece obra del destino, tan presente en el *Caballero*, que precisamente esta fuese la última obra que Lorca dirigió al frente de la Barraca. La obra fue, además, la última que representó la compañía con la versión que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid en 1936. Resulta sencillo delimitar las razones por las que su director se vio fascinado por la creación de Lope, puesto que el texto presenta muchos de los rasgos que articulan su producción literaria más tardía: lo inexorable o el *fatum*, las reminiscencias al coro de las tragedias griegas, los augurios...<sup>1</sup>

García Lorca no solo era un admirador del ingenio de Lope de Vega, sino que “es el primer gran lector de nuestro teatro del Siglo de Oro y, como tal lector privilegiado o archilector – en la jerga semiótica -, el primer director teatral de la Modernidad” (2013,

---

<sup>1</sup> Para mayor profundidad, consultar el análisis de las influencias del *Caballero* en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo, (2013, pp. 76-79).

p. 6). En 1934, O. Ramírez recoge sus rotundas palabras en “Teatro para el pueblo”: “¿Qué Gobierno [...] va a desconocer la grandeza augusta del teatro clásico español, de nuestro mayor timbre de gloria, y no va a comprender que es el más seguro vehículo de la elevación cultural de todos los pueblos y todos los habitantes de España?” (1991, p. 596).

Cuando Enrique Moreno Báez le preguntó en una entrevista por la razón detrás de la consciente decisión de no incluir teatro moderno en el catálogo de La Barraca, el poeta respondió alegando que “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” (1991, p. 534). En otra entrevista en 1935, menos de un año antes de su fusilamiento, a propósito de los “malos vientos” que corrían para La Barraca, Lorca nos regaló una declaración de intenciones en toda regla, que sirve casi como texto programático de su amor por el teatro áureo:

La Barraca, pese a que la supriman las subvenciones no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero, aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tabladillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto. (1991, p. 645)

Sin su labor, *El Caballero de Olmedo* muy probablemente no habría vivido ese nuevo esplendor que permitió su consolidación en la actualidad teatral. Sin embargo, cabe destacar que el mérito, si bien incalculable, no solo es del granadino. Debemos pararnos a contemplar el enorme peso de la tradición literaria de los Siglos de Oro en la constitución de la llamada Generación del 27, unida en un primer momento por la reivindicación del entonces olvidado Luis de Góngora. A este respecto, debemos señalar también la importancia del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, conmemorado en 1935, que impulsó a su vez su revitalización como pilar de las letras españolas. En este acto colaboró la compañía teatral, y Rodríguez-Solás lo relaciona directamente con su presencia en sus listas: “En 1935 La Barraca participó en el centenario de Lope de Vega, lo que motivó la elección de *El caballero de Olmedo* como adición al repertorio” (2016, p. 211). Tenemos constancia del orgullo que tal montaje despertó en Federico, que en una

entrevista que le realizó Miguel Pérez Ferrero en agosto de ese año manifestó la alabanza a su compañía: “¿Me permites que tenga un elogio para los muchachos de La Barraca? Ellos, con un desinterés admirable, están conmemorando a Lope en estos momentos en la Universidad Internacional de Verano de Santander” (1991, p. 645).

Este montaje en Santander fue el último de La Barraca con Federico como director. La versión no es conservadora, con al menos dos escenas suprimidas, las del final. Apuntan Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo que la razón principal detrás de las decisiones que conformaron su versión se halla en que “en opinión de Lorca, la acción principal era el drama social, y la acción secundaria, el drama político. A Lorca [...] los *happy end* de las comedias barrocas se le antojaban falsos y convencionales” (2013, p. 81). El artista al que le fueron encargados los decorados y vestuario fue José Caballero, colaborador en numerosas ocasiones con las propuestas artísticas del director:

Fue el musicólogo Adolfo Salazar quien le presentó a Federico García Lorca, con quien mantendría desde entonces una estrecha relación que lo llevó a realizar las ilustraciones del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), los magníficos decorados y el cartel de *Yerma* (1934), en colaboración con Juan Antonio Morales, y los de *Bodas de sangre* para su estreno en Barcelona en 1935. Al parecer, Lorca le había encargado también los de la que sería su última obra escrita, *La casa de Bernarda Alba*. (2011, pp. 45-47)

También recogido en *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía* encontramos que José Caballero ya participó de la dirección artística de montajes de La Barraca como *El burlador de Sevilla*, *Las almenas de Toro* o el *Retablillo de don Cristóbal*. El pintor onubense mantuvo su estrecha relación con el teatro clásico en los años posteriores a la Guerra Civil con La Tarumba, compañía teatral cuyos puntos principales se expondrán en el siguiente apartado.

## **2. 2 *El Caballero de Olmedo* después de La Barraca**

Los últimos montajes de La Barraca, ya minoritarios, tuvieron lugar bajo la dirección de Miguel Hernández en Valencia en agosto de 1937. Fusilado Lorca y exiliado Ugarte, la compañía se vio en la obligación de disolverse por las bajas en sus listas y el acecho del bando falangista. No obstante, el concepto de La Barraca se plasmó en diversas manifestaciones en la posguerra.

Cabe mencionar el ensemble de La Tarumba, compañía teatral de títeres y guiñol con un repertorio realmente similar al de La Barraca, y que nace de la mano de Miguel Prieto Anguita y otros jóvenes vinculados a la Falange Española de entre los que se encontraba José Caballero. A la luz de esta nueva agrupación, la Falange intercedió en esta compañía junto al Sindicato Español Universitario, creando así el Teatro Español Universitario (TEU) en 1941. Se nombra director a Modesto Higuera, anterior ayudante de Federico y actor en La Barraca, y bajo su dirección el TEU lleva a escena diversas obras clásicas. Le sucede en la dirección su hermano Jacinto, también colaborador del proyecto de Lorca y Ugarte. *El Caballero de Olmedo* fue la obra con la que Modesto Higuera inició su andanza ya desvinculada del TEU en 1953, con una recepción poco afable por parte de la crítica.

Las temporadas teatrales de la década de los 50 en España albergaron hasta cuatro representaciones de la obra lopianiana. Mantiene Manuel Muñoz Carabantes que esta década impulsó títulos de Lope “que se convirtieron en habituales para el espectador español, precisamente por el valor emblemático que ostentan en el conjunto de la obra de su autor” (1992, p. 197). Junto al montaje de Higuera, recoge Luciano García Lorenzo en *Las puestas en escena de “El Caballero de Olmedo”* las propuestas de Miguel Narros, Antonio de Cabo y Víctor Andrés Catena (2007, pp. 39-41).

La década siguiente se abrió con la conmemoración del nacimiento de Lope, y es que solo en la temporada de 1961-1962 Muñoz Carabantes recoge hasta tres montajes diferentes (1992, p. 245). Luciano García Lorenzo destaca siete en toda la década. De igual manera transcurren los años en las carteleras teatrales hasta la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico por Adolfo Marsillach en 1986, compañía que ha tenido un papel especialmente significativo en la actualidad teatral y el devenir de las tablas en España. De esta forma, es interesante atender a la presencia de Lope – mucha - en el repertorio de

la CNTC, pero especialmente el caso de *El Caballero de Olmedo* para este estudio. Así, se han sucedido tres montajes: el que dirigió Miguel Narros con versión de Francisco Rico en 1990, el dirigido por José Pascual en 2003 y el de Lluís Pasqual en coproducción con el Teatre Lliure en 2014.

La pervivencia de la obra lopesca en el repertorio de una compañía de la talla de la CNTC desvela un especial interés por parte de directores y público en la obra que nos ocupa. Es un buen signo, sin duda, pero es que la popularidad de *El Caballero de Olmedo* no tiene su confín en la frontera nacional, sino que ha llegado más allá de España. Prueba de ello es el montaje de K+S+E+C Act que se analizará más adelante en el trabajo.

Otra de las manifestaciones de su fama la encontramos en Albert Camus, quien en 1957 dirigió un montaje de la obra en la que se basa este estudio. Una vez más, *El Caballero de Olmedo. Versos y versiones* recoge este caso con profundidad (2013, pp. 105-115), y es que Camus llevó a cabo una versión de la obra de Lope en el Festival de Angers. No se trata de su primer acercamiento al teatro español, puesto que ya en 1937 lleva a escena una adaptación de *La Celestina*, así como *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca en 1953. Apuntan los autores del análisis la importancia de otro *Chevalier D'Olmedo*, y es que precisamente Lluís Pasqual en 1992 dirigió en el Festival de Aviñón la versión que Zéno Bianu realizó de la obra que montaría veintidós años más tarde con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

No cabe duda de que *El Caballero de Olmedo* tiene un papel crucial en la historia del teatro español y extranjero como texto fundamental en el repertorio de obras clásicas de la literatura hispánica, pero es que su presencia no se limita a las tablas, sino que su rastro en el imaginario cultural español es incuestionable: la obra de Lope ha permeado profundamente en diversas capas del panorama artístico. Ejemplo de ello, sin ir más lejos, es la adaptación en Estudio 1 que realizó Cayetano Luca de Tena en 1986. Si bien es cierto que el texto es archiconocido, las numerosas adaptaciones televisivas que se llevaron a cabo bajo el amparo de RTVE con Estudio 1 desempeñaron una labor esencial en el reconocimiento y acercamiento del teatro clásico a los españoles. El objeto divulgativo de estas versiones fue cumplido, con un éxito de audiencia que las hizo accesibles al público de la época. Merece mención, a su vez, el medimetraje que Antoni Ribas realizó en 1965, aunque con mucho menos éxito.

Más allá de las manifestaciones literarias ya comentadas en las que encontramos el reflejo de la leyenda del Caballero, de entre las que destaca la versión paródica de Francisco Antonio de Monteser, encontramos diversas intertextualidades en obras del siglo XX que hacen referencia al protagonista del texto lopeveguiano. Así, recoge Francisco Rico el título del poemario *Con las piedras, con el viento*, verso que José Hierro toma de Tello: “Yo le vi decir amores / a los rábanos de Olmedo; / que un amante suele hablar / con las piedras, con el viento” (2008, p. 149). Otro caso que funciona como referencia a la obra está también recogido en el mismo estudio, y es que Juan Ramón Jiménez incluyó la glosa del Labrador en sus *Páginas escogidas* (2008, p. 82).

Asimismo, más alejado del plano estrictamente literario debemos considerar su influencia en el medio musical, puesto que el gran número de referencias nos permite conocer la universal familiaridad de ese “Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo”. De esta forma, podemos tomar como primer ejemplo la escena de la película *La bella Lola*, dirigida por Alfonso Balcázar en 1962, en que Sara Montiel da voz a la célebre seguidilla en la canción *La flor de Olmedo*. En realidad, la pieza que se incluye en la película fue ya grabada en 1951 en un disco de zambras por Lolita Ochoa con dirección orquestal de Juan Solano Pedrero, ‘el maestro Solano’, por lo que la seguidilla ya era tan ampliamente reconocida para ese entonces que formaba parte de la canción popular. Esta versión tuvo mucho éxito, llegando incluso a ser interpretada por el cantante y pianista cubano Bola de Nieve con el mismo título de la obra de Lope como parte del disco recopilatorio *El inigualable Bola de Nieve* (1992). Además, volviendo al panorama nacional, aunque más de treinta años más tarde que Sara Montiel, encontramos *El Caballero de Olmedo*, la versión que realizó la banda de rock Los Ilegales como parte de su disco *El corazón es un animal extraño* en 1995.

Lo expuesto en cuanto a la continuada presencia de la tragicomedia en los escenarios, su aparición en el panorama escénico extranjero, las intertextualidades en obras de poetas insignes de nuestra literatura y las adaptaciones cinematográficas y musicales supone solo una aproximación a la importancia de *El Caballero de Olmedo*, si bien un acercamiento esclarecedor en cuanto a la multitud de referencias. La obra ha supuesto, desde su revitalización ya mencionada por parte de La Barraca, un evidente punto neurálgico del teatro aurisecular y, realmente, de nuestra cultura.

### **2.3 *El Caballero de Olmedo* en Olmedo Clásico**

El Festival de Teatro Olmedo Clásico nace en 2006 con el objeto de promover e impulsar todo lo relacionado con el teatro áureo como patrimonio cultural indispensable de nuestro país. Bajo las actividades del Festival, que en sus diecisiete años de recorrido ha acogido numerosas representaciones; lo componen también las Jornadas de Teatro Clásico, sesiones en las que tienen cabida diálogos, debates y otras actividades relacionadas con todo lo concerniente al teatro de los Siglos de Oro. El Festival ha sido galardonado en diversas ocasiones por su labor en el impulso de la cultura y el teatro clásico, habiendo recibido premios como el Piñón de Oro de la Casa de Valladolid en Madrid y el Premio de Teatro ‘Provincia de Valladolid’.

*El Caballero de Olmedo* tiene una importancia esencial en la localidad vallisoletana que alberga el Festival, pero indudablemente también en la propia programación de espectáculos y diálogos que lo conforman. Desde 2006, Lope de Vega ha constituido un tema esencial tanto en la labor académica como cultural de Olmedo Clásico, por lo que es necesario para este trabajo ofrecer un catálogo de su presencia desde su fundación hasta la última edición.

#### ***El Caballero de Olmedo* en las Jornadas**

La obra ha sido uno de los puntos que articulan el entramado de la base teórica del Festival con las Jornadas sobre Teatro Clásico, con nada menos que dieciséis sesiones dedicadas a diversos aspectos de la tragicomedia lopesca, ya sea sobre sus versiones, personajes o diálogos sobre las obras recogidas posteriormente.

La primera edición de las Jornadas sobre Teatro Clásico bajo el amparo del Festival tuvo lugar en 2006 y estuvo dedicada en su totalidad a *El Caballero de Olmedo*. La primera de las sesiones constituyó un sumario de los hechos históricos que inspiraron el texto de Lope: “*El Caballero de Olmedo* histórico”, a cargo de Julio Valdeón, catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Valladolid y miembro de la RAH. A esta le siguió la conferencia del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Castilla-La Mancha Felipe Pedraza, quien en “*El caballero de Olmedo: la construcción del personaje*” realizó una síntesis de los aspectos centrales sobre los que se fundamenta el personaje de

don Alonso. "Caballeros y villanos: la tragedia de don Alonso", a cargo de Ignacio Arellano, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Navarra y director del Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO), versó acerca de la combinación de elementos bajos y elevados que motiva su consideración como tragicomedia. La última de las ponencias de ese primer día de Jornadas fue conducida por Luciano García Lorenzo, quien en "*El caballero de Olmedo* en la escena última" sentó las bases de lo que después se convertiría en el libro ya citado *Las puestas en escena de "El Caballero de Olmedo"*. La penúltima de las intervenciones que constituyeron estas primeras Jornadas se centró en el mismo tema, con una mesa redonda acerca de "La puesta en escena de *El Caballero de Olmedo*" de la que formaron parte el director José Pascual y algunos de los actores del montaje de la obra a cargo de la CNTC en 2003. "*El caballero de Olmedo*, tragicomedia española", por su parte, estuvo a cargo de Francisco Rico, miembro de la Real Academia Española y catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, además de autor del estudio crítico de la obra en la edición en Cátedra, también anteriormente mencionada.

Los años siguientes han recogido multitud de sesiones dedicadas a la obra que fundamenta este análisis. Así, en 2007 Francisco Rico repitió, ofreciendo a los asistentes a "Versiones del *Caballero*" un compendio de estas. En la misma línea, siguiendo con la reconstrucción de los hechos históricos, en 2009 Alfredo Hermenegildo Fernández, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Montreal, llevó a cabo bajo el título de "La alteración de la historia o el mito burlado: *El caballero de Olmedo*" una conferencia acerca de los orígenes de la tragicomedia.

Un año más tarde, en 2010, las Jornadas de Olmedo Clásico albergaron un coloquio a raíz de la representación de *El Caballero de Olmedo* de Teatro Corsario. Así, Fernando Urdiales reflexionó en "*El Caballero de Olmedo* de Corsario" acerca de su versión, que será analizada en el apartado siguiente. La conferencia fue recogida por Héctor Urzáiz en su *El Caballero de Olmedo. Lope de Vega. Versión de Fernando Urdiales (Teatro Corsario)* (2012), obra crucial para el estudio del montaje que se incluye en este trabajo.

No fue hasta 2014 cuando se retomó la presencia de la obra en las Jornadas. La primera sesión de esta edición reunió a Lluís Pasqual y a Javier Huerta, quienes en "Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* y otras apuestas de la Compañía Nacional de Teatro



Clásico” sintetizaron la importancia del autor en la CNTC. Juan Matas Caballero, Mariano de Paco, Jesús Peña y Yoichi Taijiri ahondaron en la presencia de la obra en los escenarios como diálogo tras la puesta en escena de la versión de K+S+E+C Act en “Últimas propuestas escénicas de *El caballero de Olmedo*”. Las Jornadas dedicadas al *Caballero* en 2014 se cerraron con la participación de Gema Cienfuegos Antelo, Luis Miguel García, María Luisa Lobato, Rosa Manzano y Felipe Pedraza en “Interpretar y entender *El caballero de Olmedo*”, donde se ofreció una visión global de la obra al entremezclarse los juicios de estudiosos e intérpretes. El año siguiente, 2015, albergó una sesión más acerca del texto lopesco: “Burlarse de los clásicos. *El caballero de Olmedo* de la compañía Los otros y la comedia burlesca del Siglo de Oro”, un diálogo a partir de la representación de *El Caballero de Olmedo (el de Lope no, el otro)*, basada en el texto de Monteser, del que hemos hablado más arriba, contó con la participación de Ignacio Arellano, Héctor Carballo, Fernando Doménech, Luciano García Lorenzo e Irene Serrano.

En 2018 se vivieron dos diálogos dedicados a otro de los montajes que conforma el cuerpo del análisis de este estudio, que no es sino el de Noviembre Teatro. Dos sesiones, “Representar a los clásicos hoy: versión, dirección e interpretación de *El caballero de Olmedo*, de Noviembre Teatro” y “Representar a los clásicos hoy: escenografía, iluminación y vestuario de *El caballero de Olmedo*, de Noviembre Teatro”, versaron sobre el total de los elementos que conformaron la propuesta. Intervinieron en la primera Daniel Albadalejo, Emilio de Miguel, Arturo Querejeta, Isabel Rodes y Eduardo Vasco (director de la versión), mientras que la segunda mesa estuvo formada por Miguel Ángel Camacho, Lorenzo Caprile, Carolina González y Javier Huerta.

La última de las sesiones de las Jornadas de Olmedo Clásico centrada en la obra fue “*El caballero de Olmedo* en la escena actual”. Gema Cienfuegos Antelo, Eduardo Vasco, Luciano García Lorenzo y Mariano de Paco conversaron acerca de la continuada presencia de la tragicomedia en los escenarios, los factores que contribuyeron a su consolidación y las singularidades de las muchas propuestas nacidas a partir de *El Caballero de Olmedo*.

### **Catálogo de representaciones**

La presencia de *El Caballero de Olmedo* en el Festival de Teatro Olmedo Clásico ha sido especialmente significativa, como se aprecia por su protagonismo en las Jornadas, pero es que también es así en el ámbito de los espectáculos que conforman la programación anual del Festival, erigiéndose como la obra más representada en sus diecisiete años de recorrido. Las propuestas que han pasado por este encuentro han sido muy variadas. Se ofrece a continuación una recapitulación en orden cronológico:

- *El Caballero de Olmedo*, dirigida por Fernando Urdiales con la compañía Teatro Corsario (2009). La versión tuvo su estreno absoluto en el Festival, que también acogió en 2012 el nacimiento del volumen de la colección de Olmedo Clásico dedicado a esta propuesta. Será analizado en profundidad en el siguiente apartado.
- *El Caballero de Olmedo*, dirigida por Mariano de Paco con la compañía Secuencia 3 (2013). Al igual que en el caso del montaje de Corsario, su desglose pormenorizado se encontrará en las páginas siguientes.
- *El Caballero de Olmedo*, dirigida por Kei Jinguji con la compañía K+S+E+C Act (2014). Una vez más, forma parte del grueso del trabajo.
- *El Caballero de Olmedo*, dirigida por Juan Carlos Sanz con las compañías Actually Theatre y Valquiria Teatro (2015). La obra propuso una mirada cercana al texto ahondando en la universalidad de sus versos.
- *El Caballero de Olmedo (el de Lope no, el otro)*, dirigida por Julián Ortega con la compañía Los Otros (2015). Este montaje recogió la obra de Francisco de Monteser en una versión burlesca que buscaba poner énfasis sobre la presencia del absurdo en las obras del Siglo de Oro.
- *El Caballero de Olmedo*, dirigida por Eduardo Vasco con la compañía Noviembre Teatro (2018). Su análisis se encontrará en el sexto apartado de este trabajo.
- *Las bodas de Olmedo*, dirigida por Pepa Pedroche con los alumnos de interpretación de la ESAD CYL (2019). Esta propuesta fue el Trabajo fin de estudios de la especialidad de Interpretación de la ESAD de Castilla y León, , que combinaba la obra lopianiana con *Bodas de Sangre* de García Lorca.

- *El Caballero de Olmedo en sus versos esenciales*, Olmedo Clásico (2021). La obra fue versionada por Emilio de Miguel, quien la sintetizó en sus pasajes más icónicos.
- *Canciones de Olmedo*, dirigida por José Carlos Cuevas con la compañía Jóvenes Clásicos (2021). La obra es una propuesta musical a partir de la sonoridad del verso que propone diez canciones basadas en la obra en una discoteca en los años 50.
- *Que de noche lo mataron*, dirigida por Ainhoa Amestoy con la compañía Estival Producciones (2022). En este montaje, don Alonso es un personaje dual, puesto que se presenta como el del texto original, pero también como un joven que realiza en moto el camino de Olmedo a Medina tras una noche de fiesta, acercando la trama a nuestros días.
- *El caballero de Olmedo en sus versos esenciales*, Olmedo Clásico en versión estudiantil (2023). El guion de Emilio de Miguel fue adaptado en esta ocasión por los alumnos de la asignatura de Teatro Barroco de la Universidad de Valladolid como actividad de dramatización dentro del programa de la materia.

Es esencial aclarar, a este respecto, la naturaleza de las propuestas que se engloban en este catálogo, puesto que las once no se corresponden con una misma intención de llevar a escena la obra de Lope. Debemos especificar, por tanto, que incluimos el espectáculo *El Caballero de Olmedo (el de Lope no, el otro)* si bien se trata de la versión que Francisco de Monteser realizó (*Comedia burlesca de El Caballero de Olmedo*). Asimismo, huelga resaltar que cada uno de los montajes difiere del siguiente, con reinterpretaciones como la de K+S+E+C Act o la de Estival Producciones que tanto distan, por ejemplo, del *Caballero de Teatro Corsario*.

De esta forma, resulta evidente que *El Caballero de Olmedo* se ha constituido como un pilar fundamental del Festival, que ha acogido desde su fundación representaciones al uso, estudiantiles, recitales, montajes conservadores y profundamente rompedores como uno de los cimientos de su propuesta.

### **3. *El Caballero de Olmedo* de Teatro Corsario (2009)**

Las referencias a los versos del texto original que se integren en cualquiera de los cuatro montajes analizados en este estudio provendrán siempre de la edición de Francisco Rico. En este caso, las citas del propio guion del montaje serán las de la adaptación que realizó Fernando Urdiales, recogida por Héctor Urzáiz Tortajada en su análisis de la versión. Las citas del autor, asimismo, se recogen de la transcripción que en la misma edición se realiza a partir de las notas en las que Urdiales basó la conferencia que tuvo lugar el 21 de julio de 2010 en Olmedo Clásico, que versó acerca de su propuesta, su interpretación de la obra y su versión <sup>2</sup>.

Teatro Corsario, fundada por Fernando Urdiales en 1982, es una compañía de teatro vallisoletana centrada en la versión de los clásicos de nuestra literatura, así como en los espectáculos de títeres. En el momento en el que su *Caballero de Olmedo* fue representado en Olmedo Clásico, en julio del año 2009, la compañía ya contaba con un extenso catálogo de obras clásicas: *El gran teatro del mundo* (1990), *Amar después de la muerte* (1993), *La vida es sueño* (1996), *El mayor hechizo, amor* (2000) o *Don Gil de las calzas verdes* (2002). Es en 2008, un año antes de presentar el espectáculo que en este apartado nos ocupa, cuando Fernando Urdiales – director de todos los montajes anteriormente mencionados – pone en escena por primera vez una obra de Lope: *Los locos de Valencia*. A ésta le siguió el *Caballero*, que fue la última obra dirigida por su fundador (al igual que Lorca) y tuvo lugar en la edición del Festival que conmemoraba el cuatricentenario del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

La importancia de Teatro Corsario en Olmedo Clásico es capital. No es baladí que fuese precisamente este montaje el primero de los Caballeros que han pasado por el Festival, pero es que la compañía ha formado parte de su programación desde la primera edición (*Don Gil de las calzas verdes* en 2006, *Los locos de Valencia* en 2007, *Pasión* en 2011, *El médico de su honra* en 2012, *Clásicos cómicos* en 2014, *Teresa, miserere gozoso* en 2015, *Palabra de Corsario* en 2016, *Barataria* en 2017, *Traidor* en 2018 y *Celestina Infernal* y *Mujeres del Siglo de Oro* en 2021). El director del montaje, Fernando Urdiales,

---

<sup>2</sup> El montaje visualizado para el análisis se corresponde con el disponible en la Teatroteca del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Recuperado de <https://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>

falleció en 2010, por lo que *El Caballero de Olmedo* fue, como apuntamos, la última obra que estrenó. Su versión fue premiada en numerosas ocasiones (en Olmedo recibió el Premio del Público), siendo quizás los galardones más reseñables los de Rosa Manzano y Luis Miguel García, entregados por la Unión de Actores de Castilla y León en el año 2010. Urdiales fue un personaje esencial para el Festival, que le rindió homenaje junto a su compañía en el 2011 con un montaje que atravesaba toda su trayectoria como director de teatro. Es más, el propio Curso de Análisis e Interpretación Actoral lleva su nombre en su honor.

El elenco que dio vida a este *Caballero de Olmedo* está formado por Borja Zamorano (don Alonso), Rosa Manzano (Fabia), Luis Miguel García (Tello), Verónica Ronda (Inés), Patricia del Amo/Cristina Calleja (Leonor), Rubén Pérez (don Rodrigo), Borja Semprún (don Fernando), Julio Lázaro (don Pedro y el Labrador) y el actual director de la compañía, Jesús Peña (rey).

El texto de la versión fue adaptado por Fernando Urdiales, quien realizó una minuciosa adaptación del original lopesco. Existen ciertas modificaciones que veremos de manera sistemática – no solo en el caso del *Caballero*, sino también en la gran mayoría de textos auriseculares que se llevan a escena – que responden principalmente a una voluntad de mejorar la comprensión de la tragicomedia. Es el caso de la sustitución de *le* por *lo*, el empleo de *cinta* en lugar de *listón* (término también modificado en las versiones analizadas en los apartados siguientes) o *traje* por *forma* (“que en traje de labradora” en lugar de “que en forma de labradora” en el verso 64 del texto original), así como la adaptación de algunas formas verbales (*haberse retirado* por *se haber retirado* del verso 803, por ejemplo). La modernización de ciertas lexías a la hora de versionar una obra de teatro de los Siglos de Oro es esencial, puesto que supone la eliminación de posibles trabas de comprensión del argumento. Sobre esta cuestión arrojó luz Urdiales al hilo del propio montaje que nos ocupa en la conferencia “*El caballero de Olmedo* de Corsario”: “si se hiciese fielmente el texto de los autores tal y como está escrito, probablemente no existiría el teatro clásico” (2012, p. 11).

Existen cambios sustanciales en la obra, no obstante. El personaje de Ana, criada de doña Inés, no aparece en la versión, y sus intervenciones son interpretadas por Leonor en su lugar. En cuanto al orden, la modificación más llamativa es la del fragmento inicial,

puesto que el montaje no empieza con el lamento de don Alonso, como en el texto de Lope, sino que desde el primer instante el espectador conoce el augurio mortuorio que marcará los últimos momentos del protagonista: la obra comienza con la célebre seguidilla que anuncia su final. Lejos de justificar esta decisión relacionándola con la gran carga simbólica de lo inexorable en la obra, el director de esta versión lo defendía en tono irónico más bien como una advertencia al espectador de lo que va a presenciar:

Es esencial que la puesta en escena de *El Caballero de Olmedo* se inicie [...] con una seguidilla que diga «Que de noche le mataron, / al Caballero; / la gala de Medina, / la flor de Olmedo»: porque eso, naturalmente, lo saben en Olmedo, pero no en todos los sitios. [...] En la propia seguidilla ya se dan los ingredientes que van a caracterizar la obra. (2012, pp. 13-14)

Siguiendo con las modificaciones del texto, las mayores tiradas de versos que fueron suprimidas se corresponden con las glosas de Tello ya hacia el final del acto segundo (versos 1096 a 1162) o el fragmento en el que dialogan el Rey y el Condestable (versos 1554 a 1608) en el mismo acto. Se corresponden con extractos que realmente no tienen una importancia capital en la trama argumental, por lo que su omisión responde a una voluntad de agilizar el desarrollo de la obra, que en este caso no llega, por poco, a las dos horas de duración.

Fernando Urdiales trabaja magistralmente en su versión la mezcla que Lope elabora de tragedia y comedia. No se prescinde de los elementos trágicos, reforzados por efectos de sonido como la percusión o la repetición de versos que evocan a la seguidilla, y es que el autor de la adaptación opta por fortalecer estos aspectos. Así, vincula la presencia de tales guiños al destino forzoso de don Alonso con el profundo conocimiento que Lope tenía del teatro clásico, especialmente de Sófocles:

Una figura que se repite constantemente en la obra, y que remite a Sófocles, es la ironía trágica, que permite que el público comparta y disponga de cierta información sobre el héroe y los hechos que van a ocurrir, mientras que éste es el único que no se entera de esas anticipaciones del triste desenlace. (2012, p. 13)

Este recurso - presente ya en *Edipo Rey* y retomado por Lope en *El castigo sin venganza*, a su vez reconocible en obras capitales como *Crónica de una muerte anunciada* o *Bodas de sangre* - se explota en la versión, pero nunca en detrimento de la vertiente cómica del texto. De esta forma, resulta brillante el tratamiento de la pareja constituida por Fabia y Tello, quizás más ignorada en otros montajes, pero que sin duda en esta propuesta aflora

gracias a la química entre Rosa Manzano y Luis Miguel García. No en vano, como ya se ha mencionado, recibieron los dos el Premio de la Unión de Actores de Castilla y León por su interpretación.



*Imagen 1: Puesta en escena de Teatro Corsario. Fotografía de Luis Laforga.*

El personaje de la alcahueta es esencial en la tragicomedia y Urdiales le da un protagonismo muy acertado. Es precisamente ella el primer personaje que vemos en escena, antes aún que a doña Inés entonando la seguidilla, puesto que la obra se abre con Fabia tocando el cajón. La presencia de la percusión, como en los otros montajes que serán comentados, es un aspecto central de la representación de *El Caballero de Olmedo* por su utilidad a la hora de reflejar el sonido de los cascos del caballo que lleva a don Alonso de Medina a Olmedo.

Fabia se presenta como personaje principal, con un cometido crucial en el desarrollo de la trama al ser una suerte de mensajera entre don Alonso y doña Inés, pero es que en la versión de Corsario se explota ese componente profético para unirlo al tema del *pathos* que articula la obra. Así la define Urdiales, en contra de su reducción a un trasunto celestinesco: “Es un personaje más vinculado al destino, en el sentido trágico que los griegos daban al sino: a modo de oráculo, vaticina lo que va a ocurrir; pero también, como hechicera, va precipitando los acontecimientos a su favor” (2012, p. 15). No se trata de una decisión infundada, por el hecho ya comentado de favorecer la comprensión del

guion, que ya en el verso 196 se nos otorgue la clave de su papel en la desencadenante de la relación entre don Alonso y doña Inés, pues si en el texto lopiano encontramos “Muestra el papel, que primero / le tengo de aderezar” (2008, p. 114), en la propuesta que nos ocupa se sustituye ese verbo final por *conjurar*.

La acción se desarrolla en una plaza de toros cuadrada (a la manera del coso de las Virtudes, por ejemplo, por ajustarse al escenario del teatro a la italiana). En ella, la división espacial se realiza mediante la colocación de diferentes plataformas que simulan la reja unas veces, las habitaciones otras, así como su sustitución por escobas hacia la escena final, simbolizando la vegetación del camino de Olmedo a Medina.



*Imagen 2: Tello y don Alonso en las plataformas de la propuesta de Teatro Corsario. Fotografía de Luis Laforga.*

En la representación tiene una significativa importancia la música. Si bien ya se ha comentado el empleo de lo percusivo, cabe señalar la acertadísima presencia de interludios musicales interpretados por el guitarrista Juan Carlos Martín para marcar la división de escenas (que, por cierto, establece de manera original Fernando Urdiales y recoge Héctor Urzáiz como tal en la edición).

Por último, debemos aludir a la inclusión de una disputa física - completamente apropiada - en torno al verso 695, en el final del acto primero, en el momento en el que don Alonso y Tello se topan con don Rodrigo y don Fernando en la reja de la casa de doña Inés. Lope



indica que se retiran del escenario, mientras que en esta versión observamos ya desde un primer momento la rivalidad manifiesta entre don Alonso y don Rodrigo, que luchan en un breve intervalo. Esta escena es especialmente conveniente, y es que ayuda a crear esa tensión entre los dos personajes que acrecienta su conflicto cuando el protagonista le salva la vida a su rival, que acabará por asesinarle. Su inclusión quizás se deba a ese juego que se establece desde el principio entre los dos personajes, que para Urdiales reflejan un paralelismo: “don Rodrigo es otra víctima del destino, él y don Alonso funcionan como dos ecos del amor, dos figuras complementarias” (2012, p. 15). La rivalidad entre los dos caracteres no se debe únicamente a la disputa amorosa, sino que parece ser sugerida en el texto lopiano por el *fatum*, según apuntaba el director, como cada elemento que conforma *El Caballero de Olmedo*.

#### **4. *El Caballero de Olmedo* de Secuencia 3 (2013)**

Secuencia 3 Artes y Comunicación es una productora teatral fundada en 2004 por Eduardo Galán, dramaturgo, estudioso teatral, antiguo subdirector del INAEM y actual miembro de la AAEE y la SGAE. Obra suya es la adaptación manejada en esta versión, dirigida por Mariano de Paco Serrano, que ya contaba con un extensísimo historial de montajes de obras clásicas como *La traición en la amistad*, *Los locos de Valencia* o *El galán fantasma*, representación con la que fue finalista en el Premio Valle-Inclán de Teatro (ya lo había sido en 2008 por su dirección de *La fierecilla domada* de William Shakespeare).

El elenco de este *Caballero de Olmedo* está formado por Javier Veiga en el papel de don Alonso y Marta Hazas como doña Inés, siendo el resto del reparto el formado por José Manuel Seda (don Rodrigo), Enrique Arce (Tello), Encarna Gómez (Fabia), Jordi Soler (don Pedro), Andrea Soto (Leonor) y Alejandro Navamuel (don Fernando). La propuesta fue estrenada en marzo de 2013 en el santanderino Palacio de Festivales de Cantabria, y se representó en Olmedo Clásico solo cuatro meses más tarde en la Corrala del Palacio del Caballero como parte fundamental de la programación del Festival <sup>3</sup>.

Eduardo Galán realizó una minuciosa y cuidada interpretación de la obra manteniendo su esencia al completo con ligeros ajustes que, en general, sirven como apoyo para un mejor entendimiento. Hay numerosos ejemplos (*destreza* por *industria* en el verso 189, *acaudaladas* por *hopaladas* en el 334, *tranquilizar* por *morigerar* en el 1428, *cambiado* por *mirlado* en el 1701, *cordón* por *listón* a lo largo de toda la obra...), por lo que solo se comentarán los más significativos. Así, en cuanto a las adaptaciones del reparto, cabe señalar que no se recoge en esta versión el personaje de Ana, adoptando Galán exactamente el mismo recurso que ya vimos con la versión de Teatro Corsario: que sus intervenciones confluyan en las de Leonor. Situación similar es la del personaje del Rey, que no aparece más que mencionado en el decurso de la obra, si bien es cierto que se pronuncian los versos “Prendedlos, / y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos”, pero con la adición de ese “En nombre del rey” en boca de don Pedro. La Voz, la Sombra

---

<sup>3</sup> El montaje que se ha visualizado para la elaboración de este apartado es el que se corresponde con el estreno en marzo de 2013, disponible en el perfil de YouTube de la compañía. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oYzBn3f9tL8>

o el Labrador se resuelven de manera diferente, con naturaleza coral. Los recursos sobre los que se fundamentan estas intervenciones serán comentados más adelante.

En lo que respecta a las modificaciones léxicas o sintácticas, existen algunas de criterio estrictamente formal, como sería la sistemática sustitución de *le* por *lo*. Sin embargo, algunas de las alteraciones merecen mención por su eficacia a la hora de aclarar cuestiones del texto. Es así, por ejemplo, en los versos 360 y 361, en los que Fabia insinúa una de las tareas típicas de su profesión al hablar de una joven que ha pedido su ayuda. El texto original recoge “Hase encomendado a mí, / soy piadosa... y, en fin, es / limosna, porque después vivan en paz” (2008, p. 121), mientras que Eduardo Galán resuelve esa ambigüedad de los puntos suspensivos como ya había hecho Urdiales, dejando claro al público su condición de alcahueta, sustituyéndolos por “Hase encomendado a mí, / coseré su virgo, pues, / y remendado después vivan en paz”. De manera continuada, los cambios en el texto propio de las intervenciones de Fabia nos parecen muy acertados, así como el tratamiento de su personaje en cuanto a iluminación y sonido. En el guion, modificación especialmente certera sería la que Galán realiza en el verso 616. En el original, Fabia amenaza a Tello cuando éste quiere negarse a acompañarla en su travesía en busca del caminante ahorcado, diciéndole “Si no vas, tengo de hacer / que el propio venga a buscarte” (2008, p. 132). En la versión que nos ocupa, Fabia pronuncia *muerto* en lugar de *propio*, seguido del sonido que articula toda la obra: los latidos. Aparecen en esta ocasión después de que Tello diga “¿Eres demonio o mujer?”, y se repiten en todo el montaje cada vez que Fabia menciona la muerte o se deja entrever su condición de bruja. Quizás el ejemplo más claro de esta analogía se encuentre también en el primer acto, cuando Fabia realiza el conjuro tras visitar a doña Inés por primera vez y los latidos inundan el escenario con las palabras “¡Enciende con mano presta, / fiero habitador del centro, / fuego imprevisto que abraze / el pecho desta doncella!”, que parecen dirigidas al diablo (no en vano, Lope ya incluye esta relación cuando la obra cuenta con poco menos de 200 versos, momento en el que Tello se refiere a la alcahueta como *Lucifer*). Esta visión resuena en la provocadora versión que Teatro Corsario hizo de la obra de Fernando de Rojas en 2021, *Celestina Infernal* (también representada en Olmedo Clásico), que de igual manera resalta ese aspecto tenebroso del personaje celestinesco en cuanto a los presagios y encantamientos, y es que es clara en la versión de Secuencia 3 esa intención

de poner de manifiesto el protagonismo del destino, los augurios y la inexorabilidad del final de don Alonso.

Existen más modificaciones respecto del texto original. Tal y como propuso Fernando Urdiales con su versión, Eduardo Galán modifica el texto para que la declaración amorosa de don Alonso con la que Lope inicia la obra vaya precedida por la célebre seguidilla, una vez más. Existen más saltos y cambios de orden, pero la mayoría no son sustanciales y simplemente existen para agilizar el ritmo. Los fragmentos más esquilmados son los versos que siguen a esa “glosa a un estribo” compuesta por don Alonso al principio del acto segundo (suprimiendo del verso 1086 al 1180, 94 versos en total) o la conversación del rey y el condestable (del verso 1549 al 1622, 73 versos). El resto de saltos son significativamente menores, por lo general de unos tres versos, aunque cabe destacar la eliminación de un pasaje especialmente señero de la obra. Es el caso de los versos en referencia a *La Celestina*, 1000 a 1008, que sin embargo están de manera íntegra en la versión de Fernando Urdiales. Choca su exclusión si tenemos en cuenta el protagonismo de la dualidad del personaje de Fabia, tan acentuado con los efectos de luz y sonido. Quizás se deba, en parte, a esa preminencia de lo profético en su personaje, que pudo provocar en esta adaptación un mayor peso de su retrato como la Casandra de la mitología griega.

Más allá de estos saltos y el cambio a la seguidilla inicial, quizás el fragmento más modificado sea el del final de la obra, aunque también cabría señalar el reajuste en la extensa intervención de Fabia en torno al verso 800 (del verso 862 se vuelve al 839, antes eliminado, y del 842 se vuelve al 867). El final, lejos de encontrarse con la disposición del original, sitúa en primer lugar la secuencia en la que don Pedro comunica a sus hijas que ha sido nombrado Alcaide de Burgos para dar paso después al episodio de la Sombra, dejando así el fragmento de don Alonso en el camino como un continuo. Eduardo Galán elimina también ese final feliz del que hablaban Gema Cienfuegos y Javier Huerta Calvo, acabando el texto con los gritos de venganza y la promesa de justicia que el Rey hace en la obra original, aquí enunciada desde el oscuro. Este cierre entronca con el que Federico García Lorca propuso para su versión con *La Barraca*. De esta forma, sostiene Esperanza Rivera Salmerón que “es un final que, aunque difiera del lopesco, ha mantenido su éxito

hasta nuestros días. Así, montajes tan recientes como el *Caballero* de “Secuencia 3” [...] terminan con ese trágico momento” (2014, p. 147).



*Imagen 3: Disposición del espacio escénico en el montaje de Secuencia 3. Fotografía de Pedro Gato.*

La disposición del espacio escénico se resuelve de manera versátil, sencilla y efectiva con diferentes divisiones: con ciertas partes en penumbra, segmentando el escenario con lanzas, con telas rojas o bien estableciendo una partición con los “toros” que están siempre en escena, esos personajes con cabeza de animal que funcionan como coro, y a la vez como símbolo durante la totalidad de la versión, como se puede apreciar en la imagen 3. Por consiguiente, el toro se erige como una imagen muy potente en el desarrollo de la trama como símbolo de la muerte. Esta consideración está ya en la obra lorquiana, en la que tanto resuenan los ecos trágicos del *Caballero*: en *Bodas de Sangre* con “¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?” (1991, p. 703), en *Yerma* con “En esta romería / el varón siempre manda. / Los maridos son toros” (1991, p. 872) o en *La zapatera prodigiosa*, “Tengo tanto coraje que agarraría a un toro de los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería sus sesos crudos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder” (1991, p. 339). Ese símbolo del toro se mantiene hasta nuestros días. No hay más que tomar, por ejemplo, el *Liebestod* de Angélica Liddell, estrenado en el Festival de Aviñón en 2021 (festival en el que Lluís Pasqual dirigió su *Chevalier*, por cierto) y basado en la presencia de un toro en el escenario como augurio mortuorio, con

una escenografía muy influida por las pinturas que Francis Bacon realizó sobre este animal. Igual de reconocible es el símbolo del color rojo, que aparece en la iluminación cada vez que se dan esos momentos de penumbra en los que Fabia emite sus presagios pero que articula toda la obra apareciendo en los momentos de mayor tensión e influyendo también en su disposición, pues se hace uso de una cinta roja para marcar los espacios. Además, su importancia es tal que se modifica el propio texto: si Lope recogía en la carta de doña Inés “hallaréis atado el listón verde de las chinelas”, Galán ahonda en ese simbolismo cambiando el color, “hallaréis atada la cinta roja de las chinelas”. Se aprecia esta importancia del rojo en la imagen 4:



*Imagen 4: utilización de la iluminación en rojo en un momento de tensión, la lucha entre don Rodrigo y don Alonso, en el montaje de Secuencia 3. Fotografía de Pedro Gato.*

Otro recurso que aparece alrededor del personaje de Fabia es el del sonido, con los latidos ya comentados que en ocasiones se funden en los cascos de un caballo para marcar los viajes de Medina a Olmedo. Los momentos en los que las intervenciones de la alcahueta resuenan en la inexorabilidad que parece marcar el final de don Alonso son acompañados de un silencio total por parte del resto de personajes, mientras que la luz se atenúa y se sustituye por un foco rojo en la penumbra acompañado por la resonancia de un corazón acelerado. El trabajo de sonido es impecable, destacando sobre todo la presencia de la percusión, que marca momentos de especial tensión con ritmos picados, acelerados y articulados dentro del caos que forman. De hecho, ya Lope especificaba su presencia en

la acotación que precede al acto tercero: “Suenen atabales y entren con lacayos y rejonos Don Rodrigo y Don Fernando” (2008, p. 177).

Los sonidos tienen un protagonismo muy significativo en esta propuesta, y es que uno de los grandes aciertos de la versión es la presencia de los ecos, que en ocasiones recrean el recuerdo, otras el coro trágico de los augurios de la muerte de don Alonso, realizado de manera unánime por el resto de personajes. El movimiento es también especialmente reseñable, y es que, además de esa pugna entre don Alonso y don Rodrigo, el cierre del primer acto se basa en una coreografía que funciona a la perfección para acentuar el sentido coral, de unidad, con mucho peso del trabajo gestual en la zona de la cabeza: todos los personajes se tapan los ojos, la boca y alzan sus brazos al unísono, como si de un ritual se tratase, dando forma a un montaje que explora las vetas que subyacen *en El Caballero de Olmedo* a través de recursos musicales, interpretativos y visuales que conectan con el orden profundo de la obra.

### **5. *El Caballero de Olmedo* de K+S+E+C Act (2014)**

La compañía japonesa K+S+E+C Act nace en 1986 de la mano de Yoichi Tajiri, siguiendo la estela de Kei Jinguji y su KSEC de Nagoya. La agrupación ha llevado a las tablas diversos montajes de obras teatrales de la literatura española bajo la dirección de Jinguji con versiones de su fundador, siendo algunos de sus títulos obras de García Lorca, Cervantes, Valle-Inclán o el mismo Lope. Ya había estado previamente en Olmedo Clásico, concretamente en 2008 con su versión de *La Celestina*, y un año después con *Fuenteovejuna*. *El Caballero de Olmedo* se representa por vez primera y única en Europa en la edición del Festival que tuvo lugar en 2014. La idea surgió como encargo del propio Festival, y tras su estreno en Japón se representó en Olmedo coincidiendo con la celebración del año dual España-Japón, que conmemoró el cuatricentenario del inicio de las relaciones entre nuestro país y el nipón. La compañía tituló su montaje *Amar y morir: El Caballero de Olmedo* - en japonés ロマンス・愛と死 —オルメドの騎士—, si bien es cierto que Nao Sawada recoge en *La interpretación del teatro clásico español desde una perspectiva extranjera: obras interpretadas por la compañía K+S+E+C Act* como traducción más acertada “Romance, amor y muerte: *El Caballero de Olmedo*” (2021, p. 11). Tal y como se intuye ya con las claves que otorga el nombre de la propuesta, la agrupación llevó a la Corrala del Caballero una obra en la que Tajiri ahonda en las cuestiones más profundas de la tragicomedia: el odio, la vejez, los celos, el amor, el recuerdo.

La interpretación fue llevada a cabo por Tadayoshi Sakakibara en el papel de don Alonso y Masaya Nagano como doña Inés, ambos dos acompañados por Senko Hida, Oni Onishi, Ryohei Yamagata, Tomoko Hirai, Yushi Tamagawa, Mayu Shibata, Yuki Kawase, Kei Jinguji (director del montaje), Ayuko Ando, Sakichi Takizawa, Yoko Dambara, Daisuke Kato y Akihiro Yano <sup>4</sup>.

Este montaje explora los temas del orden más profundo sobre los que Lope fundamentó su tragicomedia. K+S+E+C propone una versión en la que don Alonso es ya un hombre anciano – por tanto, con una primera diferencia sustancial con respecto al texto original

---

<sup>4</sup> La versión visualizada es la del estreno en Europa, la representación llevada a cabo el 21 de julio de 2014 en Olmedo Clásico.



– que recuerda su historia de amor con doña Inés. Kei Jinguji sintetiza su propósito de la siguiente manera:

El tema de la representación de hoy es precisamente el amoroso paisaje interior de un anciano. [...] Transcurridos 500 años, nosotros hemos intentado entonar este bello clásico como un acompañamiento de los muertos. El Coro, que interpreta a los muertos, arroja sobre este retorcido conflicto psicológico y la encrucijada del hombre y la mujer, una mirada serena y perspicaz y, a la vez, una sonrisa bufona. [...] Esos muertos son los que administran todo lo que ocurre en el amor. (2014)<sup>5</sup>

El respeto al texto es evidente por su mantenimiento, pues, sin tratarse de una versión profundamente conservadora, no se modifica de especial manera el original. Si bien es cierto que la totalidad de la obra está en japonés, aunque en la puesta en escena visualizada se ofrecen sobretítulos en una pantalla encima del escenario, el hecho de que no exista barrera del lenguaje corrobora su tesis: la universalidad de los conflictos que Lope plantea en su obra. Sobre esta cuestión ahondó el director de la compañía en su entrevista para *Anagnórisis*:

El teatro se relaciona profundamente con el interior del ser humano y, a través de esa interiorización, uno conecta con algo sobrehumano, por eso es capaz de traspasar la frontera de los países. En este sentido, creo que el teatro llega tanto al corazón de los españoles como al de los japoneses. (2011, p. 138)

La obra es profundamente rompedora, pero arraigada en el plano más tradicional del teatro japonés – el *kabuki* – al mismo tiempo. Las razones de su carácter innovador serán expuestas a continuación, pero es importante considerar primero la impronta de la tradición dramática japonesa en esta propuesta. Nos encontramos ante una simbiosis del teatro clásico nipón, que se compartimentaba en tres subgéneros: *nohgaku*, *bunraku* (de marionetas) y *kabuki*. Esta versión bebe de la última estética, nacida en el siglo XVII en la ciudad de Kyoto, basada en el trabajo gestual exacerbado y el recitar de forma enérgica acompañando el verso de movimientos extravagantes que Nao Sawada califica de expresionistas y antinaturales (2021, p. 19). El japonólogo Andrew Gerstle apunta al protagonismo de estos elementos como acierto con respecto al hermetismo del *noh*: “It was a clever strategy for *kabuki* theaters to keep the actor’s performance, his body and

---

<sup>5</sup> Kei Jinguji (2014). Página web de Olmedo Clásico. Recuperado de: <https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2014/caballero-olmedo>

voice, the sole focus”<sup>6</sup> (2005, p. 196). Así, en esta versión encontramos una vuelta a las raíces de la expresión teatral, en la que la interpretación predomina sobre el propio texto, tal y como se daba en el teatro clásico japonés: “*Kabuki* has been and is today actor-centered [...]. The only true “text” of *kabuki* is a performance, which should be different every time (even if it is the same play), and dissipates into thin air at the close of the curtains”<sup>7</sup> (2005, p. 195).

El plano innovador de este *Caballero de Olmedo* se despliega ya desde el primer momento, y es que se rompe el horizonte de expectativas al presentar los murmullos de un coro convulsionando en el escenario, o bien colocando a un hombre anciano en el papel de don Alonso, pero es que el asombro aumenta cuando descubrimos que doña Inés es el personaje interpretado por un hombre de gran estatura y sin mayor caracterización que un vestido y un parasol. Así se aprecia en la imagen 5:



Imagen 5: don Alonso y doña Inés en la representación de *K+S+E+C Act*. Fotografía del archivo de la compañía en su sitio web.

---

<sup>6</sup> “Fue una estrategia inteligente el que los teatros *kabuki* concentraran exclusivamente su enfoque en la interpretación actoral, lo corpóreo y lo vocal” (traducción propia).

<sup>7</sup> “El *kabuki* ha sido y es actualmente un teatro centrado en la interpretación [...]. El único texto real del *kabuki* es la propia representación, que difiere en cada puesta en escena (aunque se trate de la misma obra) y se desvanece tan pronto como baja el telón” (traducción propia).

En la caracterización de los personajes confluyen la veta del *kabuki* y la novedosa, y es que, al margen de los enamorados, el resto de personajes se conforman dentro de un coro. En el momento en el que interviene uno de los integrantes de ese coro, éste se desmarca del resto para después volver a unirse a él. Debemos recordar en este punto la influencia que Fernando Urdiales destacaba del teatro de Sófocles en *El Caballero de Olmedo*, y es que K+S+E+C explota en su versión el potencial trágico del texto a través de este recurso, que para Jinguji es esencial en su obra:

Coral es la relación de los hombres. Si existen las personas, el teatro y el diálogo están asegurados. En ese sentido todos los hombres son coros. El que sobresale extraordinariamente de entre ellos; es decir, el que posee una conciencia muy fuerte de sí mismo es un héroe. Por así decirlo, los coros dan un certificado de existencia a la conciencia de sí mismo del héroe. [...] Si los coros son la conciencia del pueblo, el teatro funciona para criticar a los héroes. (2011, p. 139)

El director de la versión introduce en el coro el elemento colectivo latente en el texto original con una clara influencia del *kabuki*, con caracterizaciones que bien recuerdan, a su vez, a las máscaras empleadas en el teatro cortesano clásico japonés, el *noh*, como se aprecia en la comparación de las imágenes 6 y 7.



Imagen 6: el actor de *noh* Umewaka Minoru I en una representación de 'Hagoromo' (1940)



Imagen 7: el coro en la propuesta de K+S+E+C Act, fotografía de El día de Valladolid.

Estos personajes que conjuntamente forman el personaje grupal - el coro - se mueven por el escenario regidos por un lenguaje coreográfico que, una vez más, hace que resuene su tradición, que partía de los movimientos de la danza ritual *kagura* sintoísta. Los versos de Lope son acompañados por movimientos lentos, circulares, primitivos, y una dicción agresiva que, lejos de lo que el espectador pueda esperarse, de nuevo, funciona a la perfección. Sobre las relaciones entre los preceptos del *kabuki* y el teatro barroco preconizado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Fernando Cid Lucas subraya varias de las similitudes de las que parten una y otra expresión, subrayando la importancia en los *sewamono*, subgénero del *kabuki*, de un tema capital en *El Caballero de Olmedo*, que no es sino la honra:

Subyace en estas piezas un profundo respeto hacia la honra y la obligación para con la familia y con la comunidad. Si observamos con detenimiento el corpus conservado, comprobaremos que éste será uno de los temas tratados por Lope de Vega en algunas de sus comedias más famosas [...]. Estos dramas sobre la honra villana eran muy seguidos en Japón. Está constatado que el público sufría con los progresos de sus protagonistas, que gritaban e, incluso, que arrojaban a los enemigos holgadas ‘ofrendas de pepinos’, que diría Cervantes, como si quisiesen ser ellos mismos parte de la función. (2009, pp. 13-14)

Poco puede comentarse acerca del texto más allá de la ya mencionada inexistencia de la barrera idiomática, pues, de acuerdo con lo expuesto acerca del teatro clásico japonés, en esta propuesta se retoma el protagonismo de la fisicidad por encima del plano textual. Los extractos empleados pertenecen a *El Caballero de Olmedo* de Lope, sí, pero Kei Jinguji realiza un desmembramiento de las intervenciones al adjudicarlas a diferentes personajes. De esta forma, el célebre “Amor, no te llame amor / el que no te corresponde” no es pronunciado como lamento amoroso por parte de don Alonso, como el dramaturgo ideó, sino que se integra en el discurso del coro, cobrando un nuevo significado que raya en lo profético.

En cuanto a la escenografía, de nuevo, podemos señalar que es más bien austera por este enfoque centrado en lo corpóreo. Los elementos de los que se compone, no obstante, cumplen todos una función escénica. En el lado izquierdo del escenario se sitúa una cama, lugar prácticamente fijo para doña Inés si exceptuamos el extracto del final de la obra. Además, en uno de los momentos en los que don Alonso se regodea en su recuerdo, se despliega un columpio en el lado opuesto, ahondando en la carga lúdica, casi infantil, que puede otorgársele al fervor amoroso. Más allá de estos componentes, cabe destacar la utilización de las telas para reforzar el movimiento constante de los personajes en escena. A este fin, se emplean telas blancas que cuelgan desde lo que sería el techo en un teatro a la italiana para simbolizar los movimientos de la brisa, mientras que el lenguaje coreográfico del coro está acompañado por unas telas rojas que sirven como apoyo. Recordamos la importancia ya señalada de la simbología del rojo en el montaje de *El Caballero de Olmedo* de Secuencia 3, dirigido por Mariano de Paco, donde el espectador se encuentra con una utilización muy similar de este color, que sirve también en cierta forma para establecer sutiles divisiones espaciales en el montaje nipón y que marca en ambas aquellos momentos contruidos sobre los elementos más humanos de la tragicomedia. De esta forma, encontramos también en la propuesta de K+S+E+C Act el uso de la iluminación roja, no tanto para reforzar el carácter profético del personaje de Fabia, puesto que se relega en este caso y se amplía al personaje colectivo que constituye el coro, sino más bien para remarcar la crudeza del episodio de la muerte de don Alonso, por ejemplo.

La música sigue en la misma línea de los montajes analizados en cuanto a la presencia de la percusión, tan útil en la puesta en escena de esta obra. Sí debemos destacar, sin embargo, que aparece un motivo innovador en el acompañamiento musical por la inclusión de composiciones lúdicas, ligeras, amenas en el episodio del columpio. Esta no es la tónica general, por supuesto, con un claro protagonismo de la percusión. No obstante, en esta propuesta parece entreverse una decisión estética dispar a este respecto, y es que, si en la versión de Secuencia 3 podíamos discernir sin problema que estos golpes simbolizaban bien latidos de un corazón o bien los cascos de un caballo, en este caso encontramos un sonido caótico, atropellado, que acompaña los gritos o murmullos del coro. De esta forma, los elementos de los que se compone la propuesta con la escenografía, las telas, la percusión, o, podríamos aventurarnos, el propio texto original, sirven como apoyo para el despliegue de recursos teatrales en los que confluyen el pasado y la más rigurosa actualidad de una disciplina escénica que con esta propuesta demuestra estar mucho más cerca de la nuestra, ofreciendo un sobresaliente enfoque a partir de la universalidad sobre la que se construye *El Caballero de Olmedo*.

## **6. *El Caballero de Olmedo* de Noviembre Teatro (2018)**

Noviembre Teatro es una compañía teatral centrada en la representación de obras fundamentales de la literatura, desde Shakespeare hasta Lope pasando por Rojas Zorrilla, pero también por Ibsen. La agrupación realizó su primer montaje en 1995 con la versión de *Camino de Wolokolamsk* de Heiner Müller. Eduardo Vasco - subdirector general de la AAEE y actual director de Noviembre Teatro – adapta y dirige *El Caballero de Olmedo*, representada en el Festival en 2018. La compañía ya había estado presente en Olmedo Clásico con *Noche de reyes* (2012), *El mercader de Venecia* (2015) y *Ricardo III* (2016). Después de la obra que nos ocupa formaron parte de su programación *Entre bobos anda el juego* (2019), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2021) y *Amo y criado* (2022).

*El Caballero de Olmedo* de Noviembre Teatro nace en coproducción con la CNTC, de la que Vasco fue director de 2004 a 2011. La obra surge de la atracción que su director siente por el texto, y es que confiesa que su predilección se remonta ya a sus años de bachillerato, acompañándole en su formación en dirección escénica en la Escuela de Arte Dramático: “Me intrigaba la triste historia de don Alonso, la injusticia del acto cobarde, las malas artes de Fabia; me parecía una historia con mayúsculas. Pero lo más emocionante era su lírica, aquellos versos hermosos y llenos de fatalidad, profundos y de una belleza sencilla” (2018a). Su propuesta explora un nuevo plano de la tragicomedia, y es que la versión ahonda en la animadversión al forastero. Así lo explicaba su autor en la entrevista que concedió a *Babelia* por el estreno del montaje, respondiendo a los factores que hacen del *Caballero* una obra con tanto éxito en los escenarios: “Magia, pasión, celos, lances de espada, amistad, comedia, tragedia, un verso de una belleza extraordinaria y un tema candente: el odio al de fuera” (2018b). En la misma línea, ahonda en la vigencia del tema en la presentación del espectáculo en la web de Olmedo Clásico:

Y es que la historia de *El caballero de Olmedo* es muy española: un hombre joven, guapo y capaz, un tipo que se distingue de los demás por su nobleza y valentía es asesinado por envidia, muerto como un perro por la pura desesperación de un incapaz. El desprecio: esa lacra tan española como atemporal. Alonso es el extranjero, y produce esa inquina que provocan las novedades en los pueblos, en las ciudades. Aparece como el diferente, que ocupa un espacio que el lugareño

considera suyo. Es un hombre de honor, pero a los ojos de sus rivales resulta un usurpador. No hay que hacer un ejercicio demasiado complejo para que nos recuerde a nuestro tiempo. (2018a)<sup>8</sup>

El reparto del montaje estuvo formado por Daniel Albaladejo (don Alonso), Isabel Rodes (doña Inés), Arturo Querejeta (Tello), Fernando Sendino (don Rodrigo), Rafael Ortíz (don Fernando), Elena Rayos (Leonor), Charo Amador (Fabia), José Vicente Ramos (don Pedro) y Antonio de Cos (rey), que también intervino como intérprete musical <sup>9</sup>.

Una vez más, se realizan algunos cambios en cuanto al elenco, confluyendo las interpretaciones de la criada en Leonor y eliminando al Condestable, cuyas intervenciones son asumidas por don Pedro a partir del verso 2078. En cuanto a los cambios del texto, sin duda estamos ante la versión más conservadora. Encontramos cambios esperables como el sistemático *cinta* por *listón* o *así* por *ansí*, o adaptaciones léxicas para facilitar la comprensión de la trama, que, si bien son muy pocas, son certeras. Es el caso del verso 543, por ejemplo, en que en el original encontramos “¿Quién fueron / los crueles sacristanes / del facistol de tu espalda?”, modificado en la versión de Vasco a “¿Quién fueron / los ganapanes / del moratón de tu espalda?”. A estos cambios se suman muy pocas modificaciones que tienen que ver más bien con una adaptación al recorte del texto. Así, en el ya mencionado fragmento en el que don Pedro adopta las palabras del Condestable, en el verso 2098 encontramos *admirable* por *condestable*. Sobre los saltos, existen modificaciones como la del verso 279 (“¿Qué de huérfanas quedamos / por su suerte malograda, / la flor de las Catalinas!”), que se sustituye por “¿huérfanas quedamos las que seguimos acá!” para dar cierre a la tirada, que se retoma en el verso 292. También encontramos un texto muy poco esquilado, tratándose de tiradas de unos cinco versos suprimidos por lo general, con pasajes desechados como el del trabajo que Fabia realizó en la prometida de Zaragoza (del verso 346 al 362) o la crítica a la religiosidad ferviente pronunciada por el mismo personaje (del verso 1533 al 1542). El recorte de mayor extensión es el de las glosas de Tello, es decir, del verso 1108 al 1170, así como el fragmento que ocupa los versos que van del 2568 al 2622, que aceleran la entrada de Tello por el patio de butacas pidiendo justicia ante el rey.

---

<sup>8</sup> Eduardo Vasco (2018a). Página web de Olmedo Clásico. Recuperado de: <https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2018/caballero-olmedo>

<sup>9</sup> La versión visualizada para la elaboración de este análisis es la proporcionada por la compañía.



Noviembre Teatro ofrece una versión muy contenida en la que se otorga sentido a cada verso, en la que vemos a un don Rodrigo más humano, así como un mayor protagonismo de Tello. El verso se descubre con una mayor significación, alejados siempre del exceso gestual, y es que Eduardo Vasco trata el texto en su versión con un respeto que se aprecia desde el primer momento. No en vano, desvela el propio director que es una de las razones detrás de la predilección que siente por la obra de Lope: “lo más emocionante era su lírica, aquellos versos hermosos y llenos de fatalidad, profundos y de una belleza sencilla” (2018a).

La puesta en escena también se aleja de lo efectista, siendo más bien austera, formada por tablas verticales que no desvían la atención del trabajo de interpretación. Estas tablas cobran un nuevo sentido al final de la obra, con el juego de siluetas que acaba con la proyección de la Sombra que alerta a don Alonso de su final.

Cabe destacar el valor del vestuario, que constituye un elemento de especial importancia en la trama en la escena del engaño perpetrado por Tello y Fabia al hacerse pasar por los profesores de doña Inés. La vestimenta fue diseñada por Lorenzo Caprile, quien realizó una labor impecable en el figurinismo que consigue reforzar la individualidad y singularidad que los actores le otorgan a su papel.



*Imagen 8: Tello, Fabia y don Alonso en la propuesta de Noviembre Teatro. Fotografía de Chicho Pérez.*

Existe una serie de similitudes en cuanto a las decisiones escénicas si las comparamos con otras de las propuestas que componen este estudio. Al igual que encontrábamos en

los montajes de Teatro Corsario y Secuencia 3, la versión se inicia cantando la seguidilla del *Caballero* que funciona como aviso al espectador de lo que va a presenciar. Asimismo, el protagonismo simbólico de la percusión es muy similar. Con todos los personajes en escena dando palmas y golpes en el suelo simultáneamente se marca el final del primer acto, se acompaña a la seguidilla al inicio, se vitorea a don Alonso en Medina, se conduce a la intervención musical de Tello iniciada en el verso 1104 y, por último, se acentúa la carga dramática de la acusación de don Rodrigo y don Fernando como asesinos de don Alonso ante el rey.



*Imagen 9: protagonismo de Tello en la versión de Noviembre Teatro. Fotografía de Chicho Pérez.*

La música también tiene una presencia muy significativa, esta vez de forma singular, y interpretada en directo a la guitarra por Antonio de Cos. El público escucha una melodía onírica cuando se marca la exposición de un recuerdo y unos acordes delicados, suaves, casi lastimeros, en la despedida final – aunque ellos no saben que no volverán a verse, el público sí – del Caballero y doña Inés. No obstante, los momentos señeros se encuentran hacia el final del montaje, cuando las notas amables son reemplazadas por el estruendo

que anuncia la muerte del protagonista. Escuchamos la guitarra eléctrica cuando don Alonso se adentra en el bosque en su camino de vuelta desde Medina, poco después de instigar al Labrador para que le desvele el motivo detrás de su preocupación por la decisión que toma de continuar su vuelta. La escena se torna oscura, vemos a un don Alonso contrariado y los ecos que claman su nombre se hacen cada vez más presentes. A estos elementos debemos sumar uno de los grandes aciertos del montaje, que, por cierto, se aprecia posteriormente en la adaptación dirigida por Ainhoa Amestoy y escrita por Julieta Soria que Juan Cañas protagonizó, *Que de noche lo mataron*, donde la música tenía un carácter semejante y la guitarra acompañaba al intérprete en su camino final de Medina a Olmedo. Dicho acierto no es sino la inclusión de una guitarra eléctrica que inunda el escenario con su sonido en los momentos previos al asesinato del protagonista, marcado con un acorde estruendoso en el lugar del disparo que acaba con su vida.

## 7. Conclusiones

Llegamos, al fin, al último apartado de este estudio. Tras realizar una síntesis del origen de *El Caballero de Olmedo*, su fama en los siglos posteriores y su revitalización en los escenarios gracias a La Barraca, hemos podido observar cómo este protagonismo en las programaciones teatrales desvela la importancia de una obra capital de las letras hispánicas. Tomando el Festival de Teatro Olmedo Clásico como órgano que auspicia, defiende y promueve el teatro clásico, comprobamos la constante presencia de *El Caballero de Olmedo* no solo en el repertorio de numerosas compañías, sino también en el foco del mundo académico, como demuestra la atención que recibe la obra – tanto en su plano estrictamente literario como en el de la práctica escénica - por parte de la investigación de la historiografía literaria y teatral.

El éxito y vigencia de la tragicomedia lopiana queda demostrado en este trabajo a través del análisis de cuatro de las once representaciones que han tenido lugar en Olmedo Clásico desde su primera edición. La singularidad de las obras tratadas define el amplio abanico de posibilidades que brinda la adaptación del texto que da forma a este estudio. Así, la versión de Teatro Corsario pone de manifiesto la importancia de *El Caballero de Olmedo* para el Festival. En ella observamos los primeros atisbos de una reconfiguración en la comprensión de la tragicomedia, con la explotación del potencial dramático del personaje de Fabia en su faceta celestinesca y profética. En segundo lugar, el montaje de Secuencia 3 explota el potencial simbólico del texto a través de la creación de un imaginario con una gran fuerza interpretativa. K+S+E+C Act, por su parte, ofrece la prueba más clara de la universalidad de la historia de don Alonso a través del influjo del *kabuki*, mientras que la versión de Noviembre Teatro demuestra la eficacia del verso lopesco en un montaje conservador y de justicia para cada uno de los personajes que conforman la trama.

En conclusión, el estudio de estas cuatro propuestas que tuvieron lugar en Olmedo Clásico demuestra la culminación de un proceso iniciado en el siglo XVII que otorga de manera categórica a *El Caballero de Olmedo* la consideración que merece como pilar esencial en las programaciones de este y otros países. Su éxito en los escenarios es prueba irrefutable de la aceptación, pervivencia y popularidad de una de las más altas cotas de grandeza de nuestra literatura: el teatro clásico.

## Bibliografía

CID LUCAS, Fernando. (2009). “El arte nuevo de hacer... *kabuki*: las teorías lopescas sobre el teatro y sus paralelismos en el *kabuki* nipón”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, número 1, volumen 35, pp. 9-21. Recuperado de: <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/14408/1264-1889-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CIENFUEGOS ANTELO, Gema Y Javier HUERTA CALVO. (2013). *El Caballero de Olmedo. Versos y versiones*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.

GARCÍA LORCA, Federico. (1991). *Obras completas*, tomo II y III, México D.F., Aguilar.

GARCÍA LORENZO, Luciano. (2007). *Las puestas en escena de “El Caballero de Olmedo”*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.

GERSTLE, Andrew. (2005) “The culture of play: Kabuki and the Production of Texts”, en *Oral Tradition*, febrero de 2005, pp. 188-216. Recuperado de: <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/20ii/Gerstle.pdf>

HUERTA CALVO, Javier et al. (2011). *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española-Universidad Complutense de Madrid-Instituto del Teatro de Madrid.

ILEGAL, Jorge. (1995). *El Caballero de Olmedo*, en *El corazón es un animal extraño*, Madrid, Avispa Music.

JINGUJI, Kei (2011). “Entrevista a Kei Jinguji”, trad. Akihiro Yano, en *Anagnórisis: revista de investigación teatral. Del texto a la representación: la puesta en escena*, número 4, diciembre de 2011, pp. 135-150. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3800958>

JINGUJI, Kei (2014). “Información. *El Caballero de Olmedo*”, en *Olmedo Clásico* (web). Recuperado de: <https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2014/caballero-olmedo>

LUCA DE TENA, Cayetano. (1968). *El Caballero de Olmedo*, Estudio 1, RTVE.

MONTIEL, Sara. (1962). *La flor de Olmedo*, en *La bella Lola*, dir. Alfonso Balcázar.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON. (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*. Versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos.

MUÑOZ CARABANTES, Manuel. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid. Tesis recuperada de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3299/1/T18026.pdf>

OCHOA, Dolores. (1951). *La flor de Olmedo*, en *Vale mucho más que tú / La flor de Olmedo*, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón.

RIBAS, Antoni. (1965). *El Caballero de Olmedo*, medimetroraje.

RICO, Francisco. (2008). “Introducción” a *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra.

RIVERA SALMERÓN, Esperanza. (2014). “Reseña: Gema Cienfuegos Antelo y Javier Huerta Calvo, *El caballero de Olmedo. Versos y versiones*. Olmedo: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo 2013”, en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, número 12, enero-junio 2014. Recuperado de: <http://www.resad.com/acotaciones/32/esperanza-rivera.pdf>

RODRÍGUEZ-SOLÁS, David. (2016). “La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, pp. 200-216. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v22-rodriguez-solas/148-pdf-es>

SAWADA, Nao. (2021) *La interpretación del teatro clásico español desde una perspectiva extranjera: obras interpretadas por la compañía K+S+E+C Act*, Valladolid. TFG recuperado de: [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/51200/TFG\\_F\\_2021\\_238.pdf;jsessionid=F2D6C596658AD24C9E3C19C4CD9CB0F6?sequence=1](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/51200/TFG_F_2021_238.pdf;jsessionid=F2D6C596658AD24C9E3C19C4CD9CB0F6?sequence=1)

URDIALES, Fernando. (2012). *El Caballero de Olmedo*, guion teatral en *El Caballero de Olmedo. Lope de Vega. Versión de Fernando Urdiales (Teatro Corsario)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.

URZÁIZ, Héctor. (2012). “Introducción” en *El Caballero de Olmedo. Lope de Vega. Versión de Fernando Urdiales (Teatro Corsario)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo.

VASCO, Eduardo (2018a). “Información. *El Caballero de Olmedo*”, en Olmedo Clásico (web). Recuperado de:

<https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2018/caballero-olmedo>

VASCO, Eduardo. (2018b). “Eduardo Vasco: «Odio las comedias del Siglo de Oro»”, en *Babelia*. Recuperado de:

[https://elpais.com/cultura/2018/03/13/babelia/1520939734\\_474659.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/cultura/2018/03/13/babelia/1520939734_474659.html?event_log=oklogin)

VEGA, Lope de. (1991). *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Lope Félix de Vega Carpio. Obras selectas*, tomo II, pp. 1005-1011, México D.F., Aguilar.

VEGA, Lope de. (2008). *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra.

VILLA FERNÁNDEZ, Ignacio Jacinto (Bola de Nieve). (1992). *El Caballero de Olmedo*, en *El inigualable Bola de Nieve*, Egrem.