

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO presenta:

del rey abajo, ninguno

de Rojas Zorrilla

Realización de escenografía Odeón, Maceinox, Peroni, Pinto´s

Realización de vestuario y complementos Cornejo, Petra Porter,

Carlos González, Patricia Sofía, Crispim Dos Santos, F. Javier

Cifuentes, Ana Párraga, José Oliva y Somotext C.B.,

M^a Esther Moreno Sanz

Fotos del montaje Chicho

Fotos de actores Alberto Nevado / Pedro Gato

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Ayudante de vestuario Lucía Benito

Ayudante de escenografía Alicia Pardilla

Ayudante de dirección Héctor del Saz

Peluquería y maquillaje Joel Escaño

Asesor de costumbres, canciones
y bailes tradicionales Marcos León

Asesor de verso Vicente Fuentes

Iluminación Luis Perdiguero

Vestuario Almudena R. Huertas

Escenografía Miguel Ángel Coso y Juan Sanz

Dirección musical Alicia Lázaro

Versión y dirección Laila Ripoll

Reparto por orden
de intervención

Azafata de la Reina Elena Rayos

El Rey Miguel Cubero

Don Mendo José Luis Santos

Don Gonzalo Diego Toucedo

El Conde de Orgaz Juan Meseguer

Tello Pedro Almagro

Bufón Víctor Rubio

La Reina Ione Irazábal

Don García Joaquín Notario

Doña Blanca Pepa Pedroche

Bras Toni Misó

Teresa Montse Díez

Labrador / Ginés Iñigo Asiain

Belardo Francisco Piquer

Caballero de plata Sergio Mariottini

Violín barroco

Melissa Castillo

Teorba y guitarra

Mabel Ruiz

Percusión y zanfona

Rodrigo Muñoz

Vihuela de arco

Arquímedes Artal

Director
Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Gerente

Jerónimo Herrera

Coordinador de proyectos internacionales

Miguel Ángel Alcántara

Ayudante artístico de la dirección

José Luis Massó

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Jefa de patrocinios

Carmen González

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Jefa de administración

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción

Miguel Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Victor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Administración

Marisa García

Victor Sastre

Sara Rodríguez

Ayudante de publicaciones y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Grupos y espectadores

Carlos Montalvo

Maquinaria

Daniel Suárez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Javier Hernández

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Jesús Ramón Tejido

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Rafael Tevar

Miguel Ángel Muñoz

Sastrería

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Beatriz Sanz

Peluquería

Antonio Román

Petra Domingo

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Encargado de almacén

Julián Iglesias

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Cristina González

Julián Cervera

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Esther Sánchez

Limpieza

Limpiezas Crespo S.A.

Recepción

Eset

Mantenimiento

Gesteatral S.L.

José Manuel Martín

Seguridad

Securitas Seguridad España S.A.

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado - Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

N.I.P.O

556-07-041-7

ISBN

978-84-87731-33-4

Dep. Legal

EEEEEEEEEEEEEE



ÍNDICE

Cronología	4
Un autor con incógnitas	10
El texto también las tiene	12
Análisis de <i>Del rey abajo, ninguno</i>	16
<i>Las fuentes</i>	16
<i>Lugar, tiempo y acción</i>	17
<i>Síntesis argumental</i>	18
<i>Los personajes</i>	22
El montaje producido por la CNTC. Año 2007	26
<i>Directora de escena y autora de la versión</i>	28
<i>La dirección musical</i>	34
<i>La escenografía</i>	40
<i>El vestuario</i>	44
<i>La iluminación</i>	50
<i>Asesoría de costumbres, canciones y bailes tradicionales</i>	54
Actividades en clase	59
Bibliografía	61

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE ROJAS ZORRILLA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1607 Nace en Toledo el 4 de octubre. Es el primer hijo del alférez Francisco Pérez de Rojas y de Mariana de Vesga.

1608

1609

1610 Su familia se traslada a Madrid donde viven en la Plaza del Ángel. Podría estudiar sus primeras letras con Pedro Díaz Morente, célebre calígrafo. Continuará sus estudios en Salamanca y Alcalá, aunque no lo sabemos con seguridad.

1611

1612

1613

1614

Felipe III reina en España desde 1598.

Nace Milton.

Se publica *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomía Nova*.

Enrique IV, rey de Francia, es asesinado. Sube al trono Luis XIII. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de fe. Galileo publica *Siderius mundi*.

Tesoro de la lengua de Sebastián de Covarrubias.

Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.

Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.

Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.

- 1615 Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Tirso de Molina estrena *Don Gil de las calzas verdes*.
- 1616 Mueren Cervantes y Shakespeare. Se editan póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- 1618 Nacen Murillo y Moreto. Se publica el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Se imprime en Valencia la *Primera parte* de las Comedias de Guillén de Castro. El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años.
- 1620 Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el *Novum organum*.
- 1621 Tirso de Molina escribe *La celosa de sí misma*. Empieza la guerra con Holanda. Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos.
- 1622 Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
- 1623 Urbano VIII es elegido Papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.

- 1624 Se imprimen *La Circe* y *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega. Tirso de Molina publica los *Cigarrales de Toledo*, obra miscelánea. Richelieu es nombrado primer ministro francés.
- 1625 Se publica la *Segunda parte* de las Comedias de Guillén de Castro. Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz.
- 1626 Se publica *El Buscón* de Francisco de Quevedo.
- 1627 Se estrena *La cisma de Ingalaterra* de Calderón. *Primera parte* de las Comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los *Sueños y discursos* de Quevedo.
- 1628 Se publica *Movimientos del corazón* de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Calderón escribe *El Príncipe constante*. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba).
- 1629 Calderón escribe *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.
- 1630 *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra.
- 1631 Rojas fue uno de los 89 poetas de la Corte que colaboraron en el volumen dedicado por José Pellicer de Tovar al valor de Felipe IV, cuando mató un toro de un arcabuzazo en la Plaza el Parque de Madrid. Lope de Vega escribe *El castigo sin venganza*. Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.

- 1632 Por estas fechas compuso en colaboración con Calderón y Montalbán *El monstruo de la fortuna, Felipa Catanea, o la lavandera de Nápoles*.
- 1633 Se representa en El Pardo, ante los Reyes, su comedia *Persiles y Segismunda*, inspirada en la novela de Cervantes.
- 1634 Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*.
- 1635 Se estrena *No hay ser padre siendo rey* y *El catalán Serrallonga*, esta última escrita en colaboración con Luis Vélez de Guevara y Antonio Coello. Este mismo año también estrenará *Peligrar en los remedios, El desafío de Carlos V, El villano, gran señor* y *Santa Isabel, reina de Portugal*.
- 1636 Se representaron *Progne y Filomena, El jardín de Falerina* (escrita en colaboración con Calderón), *El mejor amigo, el muerto*, (también en colaboración con Calderón y Luis de Belmonte), *Obligados y ofendidos* y *No hay amigo para amigo*. Tiene una hija natural, de una relación con la actriz María de Escobedo. Su hija fue la célebre actriz Francisca Bezón, la *Bezona*.
- 1637 Con motivo de las celebraciones por la llegada a Madrid de María de Borbón, Rojas Zorrilla estrena *Donde hay agravios no hay celos, El más impropio verdugo* y *El robo de las*
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Breda*.
- Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Escribe *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Muere Lope de Vega.
- Revueltas en Évora, Portugal. *Discurso del método* de Descartes. *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor.

- 1637 *sabinas*, las dos últimas en colaboración con Coello. También participa en *vejámenes* satíricos; posiblemente las burlas de Rojas molestaron a algunos escritores y personajes de la corte y el 24 de abril fue objeto de un atentado.
- 1638 Escribe *Entre bobos anda el juego*.
- 1639 Se representa en las fiestas del Corpus de Madrid su auto sacramental *El Hércules*. Los holandeses hunden la flota española en el Canal de la Mancha. Nace Jean Racine. Muere Ruiz Alarcón. Quevedo es detenido.
- 1640 Su comedia *Los bandos de Verona* es elegida para inaugurar el 4 de febrero el Coliseo construido para espectáculos teatrales en los jardines del Buen Retiro. Publica la *Primera parte* de sus Comedias. Portugal y Cataluña se sublevan. Gracián escribe el *Polifemo*.
- 1641 En 1640 se casó con Catalina Yáñez Trillo de Mendoza, de una ilustre familia de Guadalajara, con la que tuvo un hijo, Antonio Juan de Rojas.
- 1642 Escribe *Abre el ojo*. *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.
- 1643 El rey Felipe IV le concede el hábito de Santiago, pero los jueces encargados de la información reciben una denuncia que acusaba a los Rojas de ser moriscos y judaizantes. Sólo Quevedo, un año más tarde, pudo proseguir el proceso y en 1646 Rojas puede por fin vestir el hábito. Caída del conde-duque de Olivares. El Rey le sustituye por su sobrino, Don Luis de Haro.
- 1644 Muere la reina Isabel de Borbón y se prohíbe la representación de las comedias durante un año.

1645 Se publica la *Segunda parte* de sus Comedias.

1646 Rojas puede vestir el hábito de Santiago.

1647

1648 Muere el 23 de enero en Madrid, apenas cumplidos los cuarenta años de edad.

1650 Se estrena póstumamente *Del rey abajo, ninguno*.

Muere Francisco de Quevedo.

Muere el príncipe Baltasar Carlos, heredero de Felipe IV, y vuelven a suspenderse las funciones.

Se firma la paz con Holanda.

La paz de Westfalia pone fin a la guerra de los Treinta años y a la hegemonía española en Europa. Holanda se independiza.





Un autor con incógnitas

Francisco de Rojas Zorrilla es un dramaturgo de la escuela madrileña, contemporáneo y amigo de Calderón. Nació en Toledo el 4 de octubre de 1607, (fecha de la que en este año de 2007 conmemoramos el cuatrocientos aniversario), y muere en Madrid, el 23 de enero de 1648, con sólo cuarenta años de edad. El mejor y más completo estudio de su biografía viene dado a través de la investigación de Emilio Cotarelo y Mori *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, complementado por los trabajos de Raymond R. MacCurdy y Brigitte Wittmann (véase Bibliografía); a ellos nos remitimos en estas páginas.

Sabemos de Francisco de Rojas que a los tres años ya vive en Madrid junto a su familia en la Plaza del Ángel, sin que haya ninguna constancia de cuáles fueron exactamente sus primeros estudios ni sus cursos universitarios, aunque los conocimientos que exhibe en sus obras y lo que otros escriben de él hablan de que los tuvo, quizá primero en Toledo y luego en Salamanca y Alcalá. Los primeros versos que conservamos de él son de 1631,

consistiendo en un soneto escrito a los veintitrés años y dedicado al valor de Felipe IV, incluido en una antología de José Pellicer; sin embargo, Rojas debió empezar a componer aún más joven, porque en 1632 Montalbán, en su *Para todos*, cuenta de él que es un “poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas.” Como *Persiles y Segismunda*, que estrenó ante los Reyes en El Pardo en 1633, o *El monstruo de la fortuna, Felipa Catanea*, donde colaboró con Calderón y Montalbán, escrita hacia 1632. Contó siempre con el favor del Rey, y hasta 1644, fecha en que se decretó un cierre parcial de los teatros por la muerte de la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, fueron muchas las obras que escribió, solo o con otros dramaturgos, y muchas también las que consiguió que le representaran; tuvo a su lado al público de los corrales y a la Corte. La muerte en 1646 del príncipe Baltasar Carlos, heredero del trono, cerró definitivamente las salas, que sólo abrieron de nuevo sus puertas en 1649, con motivo de los festejos en honor de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV; sin embargo, Rojas había muerto ya en 1648 en circunstancias un poco extrañas: no había otorgado testamento, y no se le conoce enfermedad previa, así que pudo haber sido una muerte violenta, sin que podamos afirmarlo con seguridad. No sería el primer atentado del que hubiera sido objeto, ya que en 1637 parece que una agresión le produjo heridas de las que tardó meses en curar, incluso se le dio por muerto en unos *avisos* de la época; tal vez el ataque se debió a algún noble ofendido por los ataques burlescos o *vejámenes* a cuya composición era tan aficionado Rojas...

Durante la década de los 30 y los primeros 40 escribe unas quince comedias en colaboración con autores como Calderón, Jerónimo de Cáncer, Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Antonio Coello; se le pueden atribuir con certeza, además, unas treinta y cinco comedias en solitario, y cultiva también los autos sacramentales y los entremeses. Estrena en palacio en 1635 *No hay ser padre siendo rey* y *El catalán Serrallonga*, y en 1636 *Progne y Filomena*, *El jardín de Falerina*, *Obligados y ofendidos* y *No hay amigo para amigo*. En 1640 el Rey inauguró el Coliseo de los jardines del Buen Retiro con *Los bandos de Verona*, pudo representarse *Del rey abajo, ninguno* y Rojas publica también en ese año la *Primera parte* de sus Comedias. En 1641 se casa con Catalina Yáñez, con quien tiene un único hijo, aunque ya tenía otra hija de su relación con la actriz María de Escobedo, una niña que también sería actriz con el nombre de Francisca Bezón, *La Bezona*. En 1645 publica la *Segunda parte*, y en 1646 viste el hábito de Santiago que le había concedido el Rey unos años antes, con un retraso motivado por las muchas y lentas averiguaciones que fueron necesarias para atestiguar su limpieza de sangre, puesto que había sido acusado de antepasados moriscos y judaizantes. Fue decisiva la intervención de Quevedo para finalizar favorablemente la información. Más allá de este momento, y coincidiendo con los problemas del teatro en esas fechas, tenemos de nuestro autor muy poca información.

El texto también las tiene



Prácticamente ningún estudioso ni ningún crítico deja de reconocer grandes méritos a *Del rey abajo, ninguno*, hasta tal punto que es uno de los pocos textos del Siglo de Oro que no desaparece de los escenarios con el Neoclasicismo, y continúa representándose en el XIX por la gran aceptación que tenía entre los espectadores; Francisco de Rojas ha estado presente también en el interés y en los trabajos de Martínez de la Rosa, Menéndez Pelayo, Mesonero Romanos, Cotarelo desde luego, y más recientemente, MacCurdy, Vossler y Valbuena Prat, entre otros.

Mucha atención, muchas opiniones, pero pocos acuerdos, porque la primera incógnita sería: **¿A qué género pertenece *Del rey abajo, ninguno*?** ¿Es una tragedia con final feliz, en el sentido que le da Gail Bradbury o Amelia García-Valdecasas? La tragedia de final feliz y la tragedia de final triste coinciden, afirma la autora, “en conducir la acción hacia la compasión y el terror, porque sin estas emociones no se puede hacer una

tragedia buena.⁷¹ Es una pregunta que investigadores, estudiosos y críticos se han hecho asiduamente a lo largo del tiempo; un crítico del que no conocemos el nombre, citado por Cotarelo en su *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, escribe en el siglo XIX su opinión sobre *Del rey abajo, ninguno*: “Por la naturaleza del argumento es una verdadera tragedia, si se puede dar este título a una fábula cuyo desenlace es feliz... Comedia no es, porque no ridiculiza los vicios. Tragedia urbana menos, porque los personajes que en ella resaltan son de alto coturno. Drama tampoco, porque no excita el sueño. Melodrama de grande espectáculo mucho menos, porque no asusta a los niños. Será, pues, forzoso llamarle obra divina.”

Y la segunda incógnita, no menos importante, es la atribución del texto o, por mejor decir: **¿Quién es en realidad el autor de *Del rey abajo, ninguno*? Y, ¿cuándo se escribió y se imprimió esta obra por primera vez?** Cuestiones todas, por cierto, íntimamente relacionadas. A este respecto tenemos que recordar aquí que ser autor en el XVII estaba lejos de lo que significa serlo hoy para nosotros, por varias razones. No se pretendía escribir invocando la originalidad absoluta que ahora nos es tan querida, así que todos los grandes autores escribían por *contaminatio*, echando mano de recursos literarios e históricos comunes, y de temas que tenían que ver con lo socialmente admitido o rechazado en la época, todo lo cual les hacía circular frecuentemente por caminos comunes que toman el aspecto de precedentes o generalizaciones que no deben extrañarnos. Así ocurre en *Del rey* con la posibilidad de que un villano tenga honor (en este caso facilitado porque García sea un noble encubierto), el antagonismo entre honor y lealtad al rey, la defensa del amor conyugal, la oposición entre Corte y aldea, el sacrificio de la mujer inocente impedido por un oportuno desmayo..., aunque la elaboración del conjunto la hace ser una obra artística ciertamente original. También era frecuente escribir obras en colaboración, como Rojas Zorrilla hace, de forma que lo que los investigadores han encontrado a faltar en este caso es una atribución segura, como sucede también con otros textos importantes, *El burlador de Sevilla*, por ejemplo. Y otros componentes del problema pueden ser que el texto, según la suelta que tengamos delante, tiene o no el mismo título, o que haya varios autores contemporáneos con el nombre de Francisco de Rojas, y especialmente rasgos internos del texto, como la falta de correspondencia entre el estilo, la métrica y el tratamiento de alguno de los personajes, como el García villano lírico del primer acto o más adusto y con pensamientos mitológicos y culteranos en el segundo y tercer actos, como Bras el sayagüés, o Belardo, *alter ego* de Lope, sin correspondencia con los de otras obras de Francisco de Rojas Zorrilla.

⁷¹ ‘La tragedia de final feliz: Guillén de Castro’, *Classical Drama and its Influence*. Essays presented to H. F. Kitto, M. J. Anderson, Methuen, Londres, 1965. En Mackenzie, Ann, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, University Press, Liverpool, 1994.

Del rey abajo, ninguno circuló en el siglo XVII en tres sueltas, de las que sólo la tercera, posterior a 1650, está atribuida a Rojas; las otras dos lo están a Calderón, junto con el texto del mismo nombre y contenido que aparece en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1650. Hasta el momento, la crítica se dividía entre los que opinaban que la autoría de Rojas era dudosa, como MacCurdy y Wittman, que sin embargo no profundizan de forma concluyente en sus propios argumentos, y otros, como MacKenzie, que se la atribuyen de forma inequívoca. En este punto tenemos que felicitarnos de la reciente celebración en Toledo, del 4 al 7 de este mes de octubre de 2007, del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, organizado por el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, y de la presentación en él de la ponencia de Germán Vega, de la Universidad de Valladolid, “Los problemas de atribución de *Del rey abajo, ninguno*.” El investigador ha examinado el problema con el rigor habitual en él, llegando a una serie de conclusiones que, con su permiso, nos permitimos avanzar como el más reciente estado de la cuestión.

Al parecer, de las cuatro copias del texto del siglo XVII, la que se atribuye a Rojas es la más tardía, quizás en torno a 1673, según los rasgos tipográficos analizados por Cruickshank; es copia de las anteriores, y además en ella se somete a la comedia a un cambio de nombre, *El labrador más honrado, García del Castañar*. Los otros tres testimonios le atribuyen *Del rey abajo, ninguno* a Calderón, así que tienen que ser anteriores a 1672, que es donde Calderón niega su autoría del texto en los preliminares de la *Cuarta parte*. La más antigua de esas copias es la conservada en la Biblioteca Nacional de París, y Vega ha conseguido localizar ediciones de otros textos del mismo impresor sevillano de los años treinta, Francisco de Lyra, que a tenor del análisis de su tipografía están compuestos muy próximos temporalmente, y que han sido datados por Cruickshank en torno a 1635. Evidentemente, un texto que se da a la imprenta ha estado compuesto un cierto tiempo antes, en este caso posiblemente en torno a 1629-1630, concluye Germán Vega, apoyándose también en distintos rasgos internos de la obra; pero cuanto más temprana sea la fecha de su composición más difícil es que sea de Rojas, puesto que no debiera haber ningún motivo para que un buen texto no quedara registrado a su nombre en la *Primera* o *Segunda parte* de sus Comedias, de 1640 y 1645, respectivamente. Y tampoco tiene sentido que un impresor como Lyra, hombre de negocios que quitaba a otros sus Comedias para atribuírselas a Rojas, le dejara de atribuir una comedia a Rojas si era suya, porque era un escritor reconocido y apreciado en los círculos de la Corte, y a la muerte de Lope vendía tan bien como Calderón... Puede que no haya en este momento aún conclusiones taxativas, pero sí avances, que nos permiten profundizar en la riqueza de los textos teatrales del Siglo de Oro.



Análisis de *Del rey abajo, ninguno.*

I. Las fuentes

Podemos establecer distintos paralelismos o posibles analogías entre otros textos del Siglo de Oro y *Del rey abajo, ninguno*; algunos comúnmente admitidos por los críticos, como ocurre con *La luna de la sierra, de Vélez de Guevara*, puesto que en ambas comedias los protagonistas, García y Antón, reprimen el impulso de dar muerte a quien creen el rey o el príncipe, por la lealtad que le deben, aun habiéndoles encontrado cerca o en su casa, ofendiendo con ello su honor. Y de la misma forma que García piensa en resolver el conflicto entre lealtad y honor que le tiene maniatado matando a Blanca, su esposa inocente, en *El celoso prudente, de Tirso de Molina*, Sancho piensa en prender fuego a su casa con Diana, su mujer, dentro. *Peribañez y el comendador de Ocaña* y *El villano en su rincón, de Lope de Vega* tienen también evidentes puntos en común con nuestro texto: esos labriegos que nunca han visto al rey, pero corresponden con tal largueza a la solicitud de ayuda del monarca, que motivan su curiosidad, provocando una visita real de incógnito. Y temas como el *beatús ille*, o menosprecio de Corte y alabanza de aldea son también recurrentes en nuestros textos teatrales del XVII. Queda por rese-

ñar otro parentesco importante que tiene *Del rey abajo, ninguno*, en este caso con una parte de *La vida de Marcos de Obregón, de Vicente Espinel* (Descanso Sexto y primera parte del Descanso Séptimo de la Relación Tercera), magníficamente señalado por Joseph G. Fucilla¹: el protagonista de *La vida*, Aurelio, hace también en forma parecida una defensa de la vida en el campo; quiere extraordinariamente a su mujer y es correspondido; ella, en prueba de ese amor, llora y siente los ratos en que la deja sola cuando se va a cazar; la intervención de Cornelio, que interfiere en la tranquilidad de su vida conyugal, asaltando la casa de los esposos aprovechando la ausencia de Aurelio en la caza, igual que hace Don Mendo; muerte del ofensor a manos del marido; Aurelio se paraliza cuando quiere matar a su mujer, de una manera semejante al desmayo que sufre García; y protestas de inocencia de ella ante Marcos, que ha escuchado la historia un poco al modo del Conde de Orgaz en *Del rey*. Ella solicita a Marcos que pida a su marido que la mate, y acabe con el martirio al que le tiene sometida, reconociendo, no obstante que, aunque inocente, la honra de su esposo está ofendida, como igualmente lo sabe Blanca, que está dispuesta a morir por ello.

¹ "Sobre las fuentes de *Del rey abajo, ninguno*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año V, 1951, n° 4.



II. Lugar, espacio y tiempo

El espectáculo tiene dos partes. En la primera parte **los lugares** en los que transcurre la acción son la Corte de Alfonso XI de Castilla y León, en Toledo; la casa del labrador García del Castañar, de nuevo el palacio real y luego los montes cercanos al Castañar donde García sale a cazar jabalíes, para finalizar otra vez en casa del protagonista. La segunda parte se abre en mitad del monte, en donde el Conde de Orgaz encuentra a los esposos, primero a ella y luego a él, para acabar después en la Corte.

En cuanto al **tiempo**, la función transcurre durante la primera luna del mes de octubre y dura tres días en total: el primero empieza después de la zarabanda y acaba con la escena de los nobles disfrazados de cazadores en casa de García; el espectáculo continúa al día siguiente con la llegada de Bras a la Corte, hasta acabar en la casa de García del Castañar durante la noche, y finaliza al tercer día, que empieza con un amanecer en el monte contemplado por el Conde de Orgaz y discurre hasta la muerte de Don Mendo en la Corte. Por lo que se refiere al tiempo histórico, añadir que el

rey de Rojas Zorrilla es, como hemos dicho, Alfonso XI de Castilla y León, *El Justiciero*, que vivió de 1311 a 1350. Rey desde que tenía un año de edad, la regente hasta que cumplió catorce era su madre, María de Molina; al acceder al trono fue un gobernante enérgico para defender su poder frente a la nobleza, sin reparar demasiado en los medios empleados. Amplió los límites de su reino a través de la guerra, ganando la batalla del Salado en 1340, conquistando Algeciras en 1344 y muriendo de peste en Gibraltar en 1350. El montaje de la CNTC de 2007 le ha dado a este rey la plástica y la personalidad de Felipe IV en el primer tercio de su reinado, superando así los anacronismos del texto y eligiendo para representarlo, aproximadamente, el momento cronológico en que fue escrito, ateniéndose también a lo que nos cuenta de él en esta obra Rojas Zorrilla.

La **acción** está estructurada en torno a una intriga principal, que desenvuelven García y Blanca con la ayuda de los Reyes, el Conde de Orgaz y Don Mendo, y otra secundaria, en torno a los amores de Bras y Teresa.



III. Síntesis argumental

En esta ocasión la directora del montaje, Laila Ripoll, ha pretendido seguir en el espectáculo la pauta de lo que era una representación en el Barroco, es decir, abrirlo con una loa, introducir entre las dos partes el entremés y acabar con un fin de fiesta. De este modo, la función comienza con una zarabanda, entre la primera y la segunda parte se incluye el entremés de Marizápalos y la representación acaba con un baile de villa-

no. *Del rey abajo, ninguno* dura aproximadamente dos horas y veinte, repartidas en dos partes con un intermedio de diez minutos.

La **zarabanda** muestra juntos, cantando y bailando, a los personajes de los dos ambientes de la obra, los nobles cortesanos y los labradores; la letra de la canción anuncia la historia que va a venir y solicita perdón para el espectáculo...

Primera parte

En la Corte, simbolizada por el despliegue de una gran alfombra y unas colgaduras en el primer piso de la escenografía, aparece la Reina, acompañada de su bufón, vestidos ambos con trajes de la misma tela. Como ya hemos indicado, aunque el rey que aparece nominalmente en el texto es Alfonso XI, la dirección ha elegido que el montaje transcurra plásticamente en torno a Felipe IV durante sus primeros años de reinado, es decir, en el momento contemporáneo a la escritura del texto, sorteando así los numerosos anacronismos típicos de los autores del XVII. La Reina, que es Isabel de Borbón, primera esposa del Monarca, canta una chacona en francés, y su Azafata le responde con otra en castellano. Aparecen en escena el Rey y Don Mendo, un noble interesado en que el Soberano le haga caballero de la Banda, alegando méritos suficientes. Alfonso XI está preocupado reuniendo medios para la guerra de Algeciras, y recibe del Conde de Orgaz información sobre lo que nobles y allegados a su causa aportan, siendo muy destacada la intervención de un tal García del Castañar, que además de ofrecer a su Rey víveres e infantes, le ofrece también su presencia y su voluntad. El Conde alaba su forma de ser, y Alfonso, impresionado por la personalidad del villano, idea ir a conocerle de incógnito esa misma tarde. Mendo insiste en solicitar la Banda, y el Rey, informado por el Conde de que los méritos que alega son auténticos, le impone la banda roja que tanto desea.

Se retiran los estrados, las alfombras y las colgaduras, y la acción se traslada a la

casa de García del Castañar, que aparece en uno de sus balcones, contándonos cómo, a pesar de ser de noble origen, le disgusta la Corte y prefiere vivir tranquilo y encubierto en el campo, disfrutándolo y disfrutando del amor que su mujer Blanca y él se profesan mutuamente. También la identidad de su esposa es desconocida hasta para él mismo; sólo la sabe el Conde de Orgaz, que la cuida desde que era pequeña. Este noble es el más fiel amigo de los esposos, que confían en él plenamente. Cantan los labradores y aparece Blanca con Teresa y Bras. Blanca y García avanzan a la boca del escenario y dos sonetos, llenos de metáforas campestres, les sirven para decirse lo mucho que se quieren. Como también se quieren Bras y Teresa, requebrándose en un estilo mucho más popular. El Conde avisa a García de que van a visitarle unos nobles, pidiéndole que les hospede; entre ellos se encuentra el Rey de incógnito, pudiendo saber quién es por la banda roja que lleva... Sólo que ahora es Don Mendo el que lleva la Banda.

Efectivamente, aparecen cuatro bizarros señores vestidos de caza, pidiendo al dueño de la casa descansar allí unas horas. Todos quedan impresionados por la belleza de Blanca, y Don Mendo se enamora súbitamente de ella. El Rey investiga las razones que García puede haber tenido para su generoso ofrecimiento; le parece un hombre cabal, y deseoso de contar con él cerca, intenta mostrarle las ventajas que tendría en su caso vivir en la Corte. García le contesta entonces hablándole de lo a gusto que está él en el campo, y lo dueño

que se siente de sí mismo; en su opinión no hay nada mejor. Al Rey le ofrece la vida porque cree que es su obligación, no porque desee su favor. Blanca les llama a merendar y Don Mendo aprovecha un momento en que se queda a solas con ella para lisonjearla y declararle su amor; cuando la labradora se da cuenta de que la cosa no es una broma o una cortesía, le rechaza y llama a su marido, aunque sin confesarle el propósito del noble. García ofrece posada nocturna a los viajeros pero éstos, alegando que mañana entran de semana al servicio del Rey, se marchan. Gracias a la confusión de la banda, García se queda pensando que Mendo es el Monarca.

Vuelve la escena a la Corte, donde el de Orgaz le está contando a la Reina que Blanca es hija de Sancho de la Cerda, infante real, por lo que en realidad es condesa. Criada bajo su cuidado por un labrador de Orgaz, el Conde la casó luego con García, sabiendo las circunstancias de ambos. En este momento aparece Bras con una carta de García y se encuentra a Don Mendo que le ofrece dinero para que le descubra cuándo y por dónde puede entrar ocultamente a casa del labrador y encontrar sola a Blanca.

Cambia de nuevo la escena y esta vez nos encontramos en el bosque cercano a la casa de García. Es de noche y el labrador, como es primera luna de octubre, ha salido a cazar jabalíes, topándose con un intruso perdido al que no reconoce y que resulta ser Don Mendo, que a su vez ha salido a

cazar a Blanca. García orienta al caballero sin reconocerle y, fastidiado porque le ha espantado la caza, se vuelve a casa. En el Castañar su mujer entretiene ausencias cantando, charlando, hilando y devanando lana con Belardo y Teresa. Vuelve Bras de Toledo y les cuenta cómo le ha ido en su misión y qué le ha parecido la Corte. Así les encuentra García, que vuelve más pronto de lo que se pensaba, y todos se retiran a dormir, dejando a solas a los esposos, contentos de estar juntos. Mientras Blanca va a buscar cierta ropa, García oye un ruido: es Don Mendo, que ha subido a la parte alta de la casa, donde le sorprende el labrador. Detenido en su furia porque como lleva la Banda piensa que es el Rey, y la misma lealtad que le debe le impide tomar venganza, le deja marcharse por donde ha venido, pero se queda en un lamentable estado de rabia y confusión. Confusión porque no sabe lo que hará a partir de ahora de su vida, que se ha truncado lamentablemente, y rabia por la ofensa a su honor que le ha causado el Rey, persona en quien no puede vengarse. Resuelve que matará a Blanca a pesar del amor que le tiene, puesto que le considera causa de la situación, y sale de escena con el puñal en la mano.

Segunda parte

Los labradores la abren con el **baile entremesado de la Marizápalos**, cambiando el ambiente rápidamente tras un oscuro.

Estamos en el monte, aparece en escena el Conde y encuentra a Blanca, en camisa y llorando su desventura. La mujer le cuenta que huye de su esposo y de la muerte;

no sabe por qué, pero la ha atacado con un puñal, y la hubiera matado si un oportuno desmayo no lo hubiera impedido. Le pide al noble que se entere de las causas de este ataque y él le manda que, mientras, vaya a Palacio con Tello, para dejarla bajo la protección de la Reina. Blanca obedece y se va. Entra García, aturdido y lloroso, lamentándose de lo que ha hecho. El de Orgaz le increpa, preguntándole qué ha pasado en nombre de la confianza que se tienen, pero García no le cuenta la auténtica razón de sus actos porque es un asunto de honor que envuelve a la figura real, y aún más cuando sabe que el Conde ha depositado a Blanca en la Corte, es decir, donde más peligro corre.

Nos encontramos en Palacio, y vemos cómo la Reina informa a Blanca de su verdadera identidad, haciéndola saber que ella es la condesa Blanca de la Cerda y su marido García, noble también. Desgraciadamente, la Reina manda que la guarde precisamente Don Mendo; al encontrarse ambos, el hombre le cuenta cómo llegó a su casa, subió a su habitación y fue detenido por García, conociendo así ella por fin la razón de la furia de su esposo. García, el falso labrador, que ve y escucha desde arriba la escena, acude a defender a su mujer, que no cede al asedio del noble. Los esposos se refugian uno en el otro, pidiendo Blanca la muerte a su marido porque ahora ya sabe

que es ella la causa, aunque inocente, de los males de él. El rojo lo invade todo, símbolo de la tragedia que va a ocurrir, y Blanca intenta matarse porque ve que el amor detiene la mano de García. El labrador lo impide, preso entre dos extremos: “¡Matarla será crueldad, y matar al Rey traición!” El Rey -el auténtico- viene a la sala donde están y les llama, poniéndose de manifiesto el error de García, que se da cuenta finalmente de que Don Mendo es simplemente un noble. No lo piensa dos veces, y lo mata con el puñal destinado a Blanca. Naturalmente lo apresan y lo llevan ante Alfonso XI, revelándose que García es el primogénito del conde Garcí-Bermudo, acusado de traición, razón adicional por la que el falso labrador se mantenía alejado de la Corte. Le cuenta al Rey la afrenta de Don Mendo, y que le respetó porque creía que era el Monarca; pero al saber que estaba confundido, le ha dado muerte por su honor, porque:

**“[...] en tanto que mi cuello
esté en mis hombros robusto,
no he de permitir me agravie,
del rey abajo, ninguno.”**

El Rey y la Reina se hacen cargo de la situación y perdonan a los esposos, y el espectáculo se cierra con el **baile del villano** alrededor del Bufón, incorporándose luego todos los personajes.

Los personajes

Todos los actores, además de desempeñar los personajes relacionados a continuación, intervienen a modo de compañía teatral en los bailes y canciones del espectáculo: la zarabanda, el entremés y el villano.

EL REY Y LA REINA

La pareja real son en el texto Alfonso XI de Borgoña *el Justiciero* y su segunda mujer, María de Portugal, pero la dirección de escena ha preferido subir al escenario la plástica y la personalidad del rey Felipe IV en sus primeros años de reinado, junto a su primera mujer, la reina Isabel de Borbón. Los reyes en este montaje tienen mucha importancia, porque sobre ellos reposa todo el equívoco que provocará la tragedia.



Miguel Cubero

El Rey es accesible, cercano, curioso, simpático y palaciego. Preocupado por la campaña de Algeciras, es difícil imaginárselo como un rey medieval, a caballo con la espada en ristre y el yelmo calado, conquistando tierras para la Cristiandad y Castilla...



Ione Irazábal

La Reina es un ser luminoso, rodeado de esplendor, que se muestra a los mortales casi como la imagen de una Virgen María en su hornacina. Su prolongación natural es **el Bufón**, vestido como ella, que hace y deshace en la Corte sin tener que preguntar a su dueña, como si fuera su brazo o sus pensamientos. Colabora a elevarla por encima de todo lo demás, y seguramente para ella es una pieza fundamental de su vida diaria.



Víctor Rubio

GARCÍA Y BLANCA

Representan el valor del amor por encima de todo: errores, confusiones, imperfecciones e imposiciones de época, como el tratamiento del tema del honor; sus diálogos constituyen algunas de las más bellas conversaciones de amor de la historia de la literatura. Sin embargo, ¿podrán reconstruir la felicidad de que disfrutaban cuando la obra acabe, como si nada hubiera pasado?...



Joaquín Notario

García es un hombre atormentado, culpable por la conducta de su padre, que ha conseguido vivir ajeno a todo lo que era su mundo y en paz consigo mismo en el Castañar. El campo y el amor le han dado la felicidad, pero la intervención en su reino del poder cortesano está a punto de destruir todo lo que ha labrado con gran esfuerzo. No es totalmente libre, sin embargo; cuando las convenciones del honor entran en juego se convierte en una marioneta de sí mismo, y no encuentra otro camino que soportar los imperativos sociales y sus *obligaciones*, aun a costa de destruir lo que más quiere.

Blanca es la inocencia, la bondad, la nobleza, y al mismo tiempo la valentía. Podría estar también en *Peribáñez* o en *Fuente Ovejuna*, o en *El alcalde de Zalamea*; nunca está ociosa, porque representa la feminidad laboriosa, alguien en quien su marido puede confiar, porque no descuida nada mientras él está fuera. Una mujer con un amor total hacia su esposo, una reina labradora cuyo cetro es la rueca en la cintura y el gobierno de su casa.



Pepa Pedroche

BRAS Y TERESA

Son la pareja cómica de la obra, *alter ego* de la pareja protagonista; los acompañan con su contraste y ayudan a desenvolver la acción.



Toni Misó

Bras es el jefe de porqueros de García, y en el fondo su hombre para todo; alguien más que un criado y un poco menos que su hombre de confianza. Un personaje muy de teatro clásico, Sancho Panza y Quijote al mismo tiempo, cargado de verosimilitud porque nos muestra su lado más humano, ese componente mezquino que le hace vender a Don Mendo la tranquilidad de Blanca y ofender a García.

Teresa es la labradora enamorada de Bras. Un personaje entrañable, muy simpático, compañía para su ama en todo momento y alguien más cercano a una amiga que a una simple criada.



Montse Díez

DON MENDO Y EL CONDE DE ORGAZ

Representan la cara y cruz de los personajes nobles de la obra.



José Luis Santos

El primero, **Don Mendo**, es el hombre sin escrúpulos, el poderoso sin ningún valor que respetar, que se atreve a todo porque cree que no tiene límites; a su entender, la nobleza le absuelve de cualquier culpa sin darle ninguna responsabilidad, porque los demás, como no están en su escala social, no son personas, sino objetos colocados delante para que los utilice y disfrute.

El segundo, **el Conde de Orgaz**, representa el equilibrio, el valor de la ponderación y de la edad. Él dice lo que está bien y lo que está mal, y obedecerle es el principio de no equivocarse; su palabra es siempre justa y oportuna. Quiere a los esposos como padre y como amigo, y sólo él sabe el secreto de sus identidades ocultas, que revela a los Reyes a su debido tiempo.



Juan Meseguer



AZAFATA

Al servicio de la Reina, a la que acompaña y entretiene. Tiene además una destacada intervención en la zarabanda inicial y como labradora en el baile entremesado de la Marizápalos.

Elena Rayos

BELARDO

Anciano al servicio de la casa de García del Castañar.



Francisco Piquer



TELLO

Criado de confianza del Conde de Orgaz. Es su mensajero, su asistente y su compañía en todo momento; como villano interviene activamente en el entremés de la Marizápalos.

Pedro Almagro

CABALLERO DE PLATA, DON GONZALO Y GINÉS/LABRADOR

Sergio, Diego e Iñigo interpretan a tres jóvenes de la Corte real, en la que sirven como criados o acompañantes. Sergio y Diego intervienen además en distintos movimientos de la escenografía, especialmente en los cambios de escena que transforman el palacio en la casa de García del Castañar, mientras que Iñigo es criado de Don Mendo y uno de los labradores. Forman parte también del acompañamiento en la zarabanda y en el baile entremesado que hace la Compañía entre la primera y la segunda parte del espectáculo.



Sergio Mariottini
Caballero de plata



Diego Toucedo
Don Gonzalo



Iñigo Asiain
Labrador / Ginés



El montaje de la CNTC. Año 2007



Entrevista a Laila Ripoll,

directora de escena de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla

Laila Ripoll es licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, y ha realizado estudios teatrales con Declan Donellan (Royal National Theatre, G.B.), Miguel Narros, Giovanni Holguin, M^a José Sarrate, y de dramaturgia con Mauricio Kartún.

Es miembro fundador de la compañía Producciones Micomicón, donde ha dirigido espectáculos como *El acero de Madrid*, *Mudarra* y *La dama boba*, todos ellos de Lope de Vega; *Macbeth*, de Shakespeare, *El retablo de Maese Pedro*, de Cervantes y Falla (con dirección musical de Odón Alonso); *Ande yo caliente*, de varios autores del Siglo de Oro; *Jocoserias*, con dramaturgia de Mariano Llorente sobre textos de Calderón de la Barca, y *Castrucho*, con dramaturgia propia a partir del texto de Lope de Vega.

También ha dirigido *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, (Festival Internacional Madrid Sur, 2002), *Romance de lobos*, de Valle Inclán (Teatro Galileo, 2005), *Mihura Motel*, de Ignacio García May, (dentro del espectáculo *Mihura x 4* en el Teatro Español) y *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluïsa Cunillé para el CDN.

Es autora de las siguientes obras: *La ciudad sitiada*, (Premio Caja España 96), *Árbol de la esperanza*, *Unos cuantos piquetitos*, *El día más feliz de nuestra vida*, *La frontera*, *Victor Bevch*, *Que nos quiten*

lo bailao, *Pronovias* y el espacio de radio teatro *Guernica: el último viaje*.

En 2002 recibió el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España, y ha recibido en dos ocasiones también el Primer Premio del Certamen de Directoras de Escena de Torrejón: por *La ciudad sitiada* y *Atra Bilis*; tiene el Premio «José Luis Alonso» de la Asociación de Directores de Escena por *La Ciudad sitiada* y el Premio del Público Garnacha de Rioja por *Atra Bilis*.

Con motivo del estreno de *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, realizamos esta entrevista, en la que nos habla de los aspectos más importantes sobre los que ha construido su trabajo.

1. Laila, ¿cómo te has involucrado en esta puesta en escena de *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, para la CNTC?

Eduardo me comentó que la CNTC tenía la intención de celebrar el aniversario de Rojas Zorrilla realizando el montaje de *Del rey abajo, ninguno* y me propuso dirigir el montaje, del que yo, curiosamente, tenía ya hecha una primera versión, quizá del año 92 o 93. Es decir, en algún momento tuve en la cabeza la idea de hacer la obra entera, o tal vez de utilizar fragmentos o incluso escenas para la escuela “Lavandería”, donde doy clase de teatro clásico. En la obra había un par de escenas que siempre me gustaron mucho, escenas



que había estudiado con Josefina García Aráez tanto en la RESAD como en el Clásico en el 91, porque yo empecé con la primera etapa de la Compañía Joven, y trabajamos mucho los sonetos de amor y toda la descripción que hace Blanca de la merienda.

2. Laila, además de la dirección de escena de *Del rey abajo, ninguno* has escrito también la versión. Dinos, por favor, cómo la has enfocado, y si habías dirigido anteriormente algún texto del XVII.

Desde el año 91 estoy fundamentalmente trabajando con los clásicos, pero creo que es muy distinto afrontarlos desde tu propia Compañía, (como es mi caso en Micomicón, en que más bien utilizo el texto clásico como soporte de una dramaturgia nueva), que tener la responsabilidad de trabajar en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Responsabilidad que yo he contemplado en el sentido de no querer permitirme inventos, sino intentar ser lo más fiel posible a la letra de Rojas Zorrilla, respetando el compromiso que la Compañía tiene de dar a conocer un patrimonio, y no las elucubraciones que yo puedo hacer a partir de *Del rey abajo, ninguno*, que pueden interesarme a mí o a mi Compañía, pero no para hacerlo desde la CNTC. Ése ha sido el enfoque.

Con respecto a la versión, primero he buscado la mayor cantidad posible de edicio-

nes, que en este caso son muy distintas entre sí ya que el texto está muy bastardeado; he intentado llegar a la mejor conclusión entre las distintas posibles, siempre muy respetuosa y leyendo muy bien, algo que yo he hecho de menos muchas veces cuando se hacen versiones de clásicos. Se intenta ser muy moderno y no se lee, se pasa por encima del texto, y dentro de él hay muchísima riqueza, realmente inacabable; se necesitarían muchos meses de ensayos para sacarle todo lo que tiene. Además, yo creo que si el actor sabe qué está diciendo, el espectador lo entiende.

Lo segundo que he hecho ha sido intentar rellenar los huecos que presentaba el texto desde el punto de vista más honrado posible: los versos que faltan, las redondillas incompletas... Y luego eliminar cosas que son insoportables, creo yo, para un espectador del siglo XXI, como monólogos de cinco páginas, referencias históricas, reiteraciones, etc., teniendo en cuenta que ahora no estamos en un corral, que la gente está sentada, escuchando y con que les digan las cosas una vez se enteran.

3. ¿En qué lugar y en qué época has situado la puesta en escena? ¿Te has ajustado en el montaje a la geografía y a la cronología expresadas en el texto?

El texto de Rojas Zorrilla se sitúa en la época del castellano Alfonso XI, en el siglo XIV, y está lleno de anacronismos como

casi todos los textos del XVII. Habla de las estafetas de Milán, de los arcabuces, de un montón de cosas del XVII, así que nosotros hemos preferido situar la acción en ese siglo. De esta forma, el rey no es Alfonso XI sino Felipe IV, y la reina no es María de Portugal sino Isabel de Borbón, moviéndonos alrededor de 1630 en cuanto a las modas, las costumbres y la figura de Felipe IV, todavía joven y mujeriego. La Corte tiene ese protocolo borgoñón tan rancio y tan divertido, tan aburrido pero

tan necesitado de divertirse al mismo tiempo. En el otro lado está el campo, y ahí está el gran trabajo de Marcos León, de búsqueda de pervivencias tanto en la zona de Toledo como en los montes de la provincia, ya lindando con Extremadura. Allí hemos encontrado muchas coincidencias etnográficas que vienen directamente del siglo XVII, y hemos jugado mucho con esa geografía. Trabajar en la CNTC te brinda además la oportunidad de contar con unos medios



impensables en otro lado, así que hemos intentado recuperar un poco ese espíritu del teatro del XVII desde el punto de vista espacial, del vestuario y de la puesta en escena, pretendiendo crear una estructura de fiesta barroca, de espectáculo total del XVII con música y baile incluidos, para lo que Alicia ha sido fundamental. Nos acercamos al espectador incluso con esa lengua de madera que sale del escenario, esa tarima que quiere aproximarse a lo que podría ser el Corral de Príncipe o de la Cruz, o cualquier otro, con el público rodeando la escena de alguna manera, tal como intuimos que podría ser una representación entonces.

4. ¿Y cuál te parece que es la actitud más adecuada para enfrentarse a un clásico?

Además de intentar leerlo bien, para mí el respeto. Acercarse a él desde el amor, desde el conocimiento y desde el respeto.

5. ¿Qué interés humano y social piensas que puede tener este texto de Rojas Zorrilla?

Su interés especial creo que reside sobre todo en su historia de amor; pienso que es lo más importante de la obra. Mucha gente que ha visto los ensayos y después la función me ha dicho: "Parece que estoy viendo a mis abuelos...", y para mí, conseguir eso con un texto del XVII, es algo maravilloso.

Es una historia de amor por encima de todo; la relación de Blanca y García, las escenas de amor entre ellos dos son de las más bonitas de la literatura española. A veces es difícil poner en escena lo mismo que uno percibe leyendo. Debería ser más

fácil transmitirlo al espectador, y que lo perciba viendo y escuchando, pero es que, a veces, la imaginación es tan poderosa que poner lo que se ha visto interiormente sobre un escenario cuesta mucho.

6. ¿Por qué es tan importante la música en este montaje?

Pues porque el texto, como todos los del siglo XVII, tiene dentro mucha música y canciones, y la puesta en escena la hemos hecho intentando recuperar la esencia del teatro del siglo XVII. Ninguna Compañía del siglo XVII que se preciara carecía de música. La preparación de los mejores actores del Siglo de Oro incluía cantar, tañer y bailar sobre el escenario además de actuar, e incluso cambiar de color en escena al mismo tiempo que eran capaces de emocionar, como dicen que hacía Juan Rana. Las representaciones empezaban y terminaban con música y se trufaban de música. Alicia Lázaro ha sido fundamental en este aspecto: hemos recuperado una *zarabanda*, e introducido un baile entremesado y un *villano*, y también hay *folias* y *chaconas*, todo con música de la época, naturalmente. Hemos jugado aquí un poco con las posibilidades de los actores dentro de las coreografías de Marcos León, que tienen un cierto nivel de especialización. Todos los actores tienen que cantar y bailar, pero según su preparación los hay que actúan o bailan más o menos.

7. ¿Que nos puedes contar de la escenografía y de la iluminación?

La escenografía de Miguel Ángel Sanz y Juan Coso es una reconstrucción estilizada de un corral de comedias, pero con elementos de teatro de Corte. Lleva, como

decíamos antes, una prolongación precisamente para acercar a los actores al exterior, una especie de corbata que puede rodearse en un momento dado de espectadores. Tiene las dos plantas clásicas de corral y al mismo tiempo un juego de paneles, como en el teatro de Corte, que nos marcan los cambios espaciales de una manera muy sencilla. Es una escenografía muy sutil, muy simbólica, jugando con la idea de teatro que tenían en el Barroco, por ejemplo: en un teatro del XVII sacaban una rama y estaban en un bosque; pues aquí sacamos un panel con tres hojas y también estamos en el bosque, aunque ahora tenemos la suerte de tener la luz, cosa que no ocurría en el Siglo de Oro.

La iluminación es importantísima, y Luis Perdiguero ha hecho un trabajo muy fino, consiguiendo crear un montón de atmósferas en un espacio único: interiores de palacio, un bosque, amaneceres, atardeceres, patios... La actitud del actor es muy importante, pero la luz ha contribuido muchísimo. Hay escenas más cálidas, otras más frías, y en ocasiones, la luz habla del estado de ánimo de los personajes mientras que otras veces se acerca más a lo que es la situación; y según la acción y lo que estén pasando los personajes la luz tiene un color u otro, tiene unas texturas u otras, resalta más la escenografía o la resalta menos. Tenemos que pensar en el espectador del siglo XXI, condicionado por el cine; así que la luz colabora a crear primeros planos, y la música contribuye a rodear el montaje de un concepto cinematográfico, entre comillas, que no es más ni menos que el concepto teatral adaptado al espectador.

8. ¿Y el vestuario, que sentido especial tiene?

El vestuario de Almudena R. Huertas también ha sido importantísimo. La Corte es Velázquez en estado puro, Velázquez y todos los pintores de Corte del siglo XVII, y para todo el vestuario de los campesinos se ha hecho una recuperación de la ropa popular de la zona de Toledo. Hemos trabajado mucho sobre todo con la zona de la Lagartera, que es muy rica en cuanto a indumentaria tradicional, también con la ayuda de Marcos.

Es un vestuario realista con una estilización, especialmente en los colores y los tejidos, más que en los cortes de las prendas. No se trata de hacer arqueología, aunque sí ha habido un cierto trabajo de reconstrucción, pero dentro de un orden, porque aunque la actriz tiene que llevar un verdugado y unos chapines, hay que tener en cuenta que se mueve, que tiene que subir y bajar, que tiene que bailar. Pero sí hay elementos de vestuario muy característicos de la época porque son muy teatrales, dan mucho juego y nos parecen muy bonitos.

9. ¿Qué has pretendido de los actores de este montaje?

Pues que trabajaran con mucha verdad, con mucha implicación, que se enamoraran del texto, del montaje, y que se enamoraran entre ellos, y creo que se ha conseguido, que ahí está. Y sobre todo, emoción, emoción, emoción. Estos textos sin emoción no se pueden hacer.

10. ¿Cuáles han sido las mayores dificultades y lo más gratificante de esta puesta en escena?

Pues es que ha sido muy bonito todo, nos lo hemos pasado muy bien, nos hemos reído mucho, nos hemos enamorado de la función muy pronto y hemos trabajado en equipo que es una cosa que no siempre pasa en un Nacional; ha habido una complicidad de todo el equipo. Ha sido hermosísimo ver cómo de pronto el utilero se iba a hacer una albardera a una esquina y venía con ella, cómo los actores han estado implicados con una complicidad tremenda, cómo se ha desenvuelto la escenografía y el vestuario... Ha sido muy importante ese trabajo colectivo que es una de las cosas que a mí más me gustan del teatro. Lo más difícil han sido los sustos, que ha habido bastantes, sobre todo cuando nos hemos encontrado con el espacio del Hospital de San Juan de Almagro, viniendo de la sala de ensayos.

11. Muchos directores utilizan las nuevas tecnologías como forma de aproximar a los jóvenes el teatro. ¿Ha sido éste tu caso en *Del rey abajo, ninguno*?

La tecnología más *nueva* que hay en esta función es la luz eléctrica, que ya es bastante. En iluminación hay recortes y los aparatos clásicos, pero no hay ninguna proyección ni nada parecido, porque creo que para eso está el cine, con el que no

podemos competir en este orden de cosas. Podemos competir con la verdad y engancharlo a la gente a través de la piel...

12. Por último, ¿qué crees que se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Que interés puede tener para la gente joven, en particular?

Mira, la función es un cuento, y eso nos gusta a todos. Los cuentos nos encantan, porque pasan muchas cosas y acaban bien, como aquí; y porque hay una historia de amor que también nos mueve, y con la que creo que podemos identificarnos absolutamente. Además es un texto que tiene una poesía impresionante, un lenguaje delicioso que es muy importante que recuperemos de alguna manera, porque no se nos olvide que pensamos con palabras, y que cuantas menos palabras tengamos, menos podremos pensar. Aquí recuperamos esa riqueza, una capacidad de hablar de todo con la poesía; si al ser humano le quitas la poesía se queda en nada, y darse cuenta de eso me parece muy importante para el espectador de hoy, para la juventud, que es una edad en que uno está muy cerca de lo poético: ¡a ver quien es el guapo que con pocos años no ha escrito un poema! Si a los jóvenes si les das la oportunidad de hacer poesía, de ponerse en contacto con lo poético, disfrutan muchísimo, porque está en su manera de entender el mundo. Ahí es nada. **M. Z.**

Entrevista a Alicia Lázaro, *dirección musical, composición y arreglos de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla*

Titulada por el Conservatorio Superior de música de Ginebra, ha estudiado en la Schola Cantorum Basiliensis con los profesores Eugen Dombois y Hopkinson Smith. **Investigadora de la música española del Renacimiento y Barroco**, dirige desde 1997 la Sección de Investigación Musical de la Fundación Don Juan de Borbón, en Segovia. Tiene publicada la integral de *Canciones para voz y guitarra barroca* de José Marín, y ha realizado la transcripción musical de las zarzuelas *Acis y Galatea*, de Antonio de Literes, y *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, todos ellos autores barrocos. Como **instrumentista** de vihuela, laúd y guitarra barroca ha interpretado conciertos por todo el mundo, y ha colaborado con distintas compañías de teatro escribiendo la **música** y los **arreglos musicales** de obras como *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, *El burgués gentilhombre*, de Molière, *Comedia llamada Metamorfosea*, de Romero de Cepeda, y el *Auto de la sibila Casandra* y el *Auto de los cuatro tiempos*, ambos de Gil Vicente. Para la CNTC ha trabajado ya en varios montajes: *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina y ahora, *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

1. Alicia, tú colaboras de forma habitual con la CNTC, ¿cuál ha sido el punto de partida para este proyecto de *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla?

En este espectáculo hemos tenido tres líneas de trabajo: los instrumentos musicales, lo cantado y lo bailado, y el montaje escénico. Y además está la música puramente instrumental que acompaña el montaje.

Casi desde el principio se decidió que iban a estar en el espectáculo una loa, un entremés y un fin de fiesta, y que las loas fueran cantadas y en lo posible bailadas, así que ha sido muy divertido, porque esta vez ha habido una vuelta de tuerca más que ha consistido en musicarlas, en encontrar qué músicas llevarían una loa, un entremés y un fin de fiesta. La *zarabanda*, que suena en la loa, es una obra que ya tenía reconstruida, porque no hay zarabanda a cuatro voces, no existen, así que he tenido que escribirla entera, con arreglo a los esquemas armónicos correspondientes. Con el entremés de *Marizápalos* ha pasado un poco lo mismo, existían versiones instrumentales, pero había que construir una versión vocal. Y con el fin de fiesta, que consiste en un *villano*, ha sido más fácil, porque hay miles de letras y es relativamente sencillo; el estribillo es el mismo y lo que cambia es la glosa. La zarabanda es una danza especial, muy ligada al teatro español, que fue prohibida mil veces porque era demasiado festiva, pero eran prohibiciones que no se ponían en



práctica precisamente porque era una danza que a la gente le gustaba mucho; en este caso hemos hecho un *mix* de zarabanda y *canario*, de forma que primero suena una y luego otro, y estoy muy orgullosa de ella, creo que funciona muy bien. Verás, en la música de las danzas del teatro del siglo XVII existen esquemas: *folías*, *zarabandas*, *villanos*, *marizáfalos*, *marionas*, *chaconas*, *paganas*, *gallardas*; esquemas que se repiten y que son escogidos fundamentalmente por los instrumentistas, los maestros, y sirven de base de inspiración a muchas canciones, de manera que a la vez es música que sirve para ser danzada, y que estilizada sirve para música de Corte, como sucede con todas las grandes *suites* barrocas construidas sobre algunas de esas danzas. A su vez sirven luego, no solamente para los cuatro acordes de la guitarra de barbería, sino como fuente de inspiración de canciones. En la loa podía haber habido una folía pero ninguna de las que pensaba me entraba en los esquemas líricos de los textos que me había dado Laila, así que fui probando, y al final hicimos la mezcla entre las dos danzas.

En cuanto al fondo o ambiente sonoro del montaje, esos pequeños juegos que hacemos, se extraen de los motivos principales de la obra y se instrumentan de manera diferente, con un instrumento o con otro. Si hay algo que he ido aprendiendo en mi trayectoria profesional en el teatro es que la mejor música es la que está pero que no te das

cuenta de que está; quiero decir que cuando no la oyes percibes que te falta algo, pero cuando está aparece plenamente integrada. Son esos pequeños momentos que están ahí, que acompañan, que a veces subrayan los estados de ánimo, pero que casi no se notan.

2. ¿Qué partituras has escogido?

La selección de partituras es un proceso de trabajo delicado; las cosas van surgiendo en el proceso de ensayos, así que hay que seguirlos para saber qué conviene en cada momento, y al mismo tiempo tienes que tener las músicas montadas, preparadas ya, para que en un momento dado se utilice una u otra, así que hay que estar probando continuamente. Tenían que sonar folías y la idea era que se identificasen con el Rey, de la misma manera que se quería que las canciones populares, los villanos, pudieran identificarse con el mundo rural. Después hay una chacona francesa que identifica a la Reina, que la Azafata, que es española, contesta con otra chacona en español; la de la Reina es de Michele Lambert, y la de la Azafata es de Lully, colega de Molière, y se canta en *El burgués gentilhomme*, en la entrada de los españoles.

Son detalles medio cómicos, pero también le dan a uno pistas; hay datos concretos que probablemente mucha gente no sabe, pero gracias a pequeñas insinuaciones conecta con lo que se le quiere decir, porque tienen el inconfundible sabor de lo auténtico, por

ejemplo: la segunda o tercera vez que aparece la Reina ya sabes que va a venir porque suena su chacona. Con el Rey hemos hecho un trabajo un poquito más delicado porque las folías tenían que sonar de muchas maneras diferentes, y además está el rey falso que es Don Mendo, y Don Mendo también tiene un motivo que procede de las folías tocadas con un bajo cromático, muy siniestro; es decir, cuando aparece el malo suena la folía del malo. También hay folías desafinadas y borrachas, porque el Rey bebe. Algunas son folías *per se* y alguna otra proviene de un autor que se llamaba Andrea Falconiero, que vivió en Nápoles y al que por tanto se le considera español, y que tiene un estilo muy teatral; tiene *danzas de diablo*, villanos, folías, *brandos*, y piezas más pequeñas.

García está identificado fundamentalmente por la zanfona, un instrumento que da gran profundidad a la música y que hemos utilizado también para introducir la melodía popular que se canta *a capela* durante la entrada de los labradores y “A la queda tañen”, la que identifica a Blanca y al mundo femenino cuando suenan como fondo de los oscuros pensamientos del protagonista. Esta última melodía pertenece al *Cancionero de Claudio Sablonara* de Juan Blas de Castro, amigo de Lope; en el *Cancionero* Castro reelabora una preciosa canción popular, “A la queda tañen, / tañen a la queda, / mi amor no viene, / algo tiene en el campo que le detiene”, y la convierte en una versión polifónica hermosísima. De ahí yo he sacado una versión más sencilla para poder ser cantada y tañida por los instrumentos, que nos ha servido también para ilustrar el tema Blanca.

Y de José Marín hemos utilizado dos melodías, “Montes del Tajo”, que sirve para las

transiciones y “Ojos, pues me desdeñáis”, pequeños motivos cantados. Sucede que hay muy poca música del XVII puramente instrumental; todo el mundo la busca, pero es que mucha de la música instrumental se improvisaba; gran parte de sus motivos se encuentran recogidos en la música vocal, y los instrumentos estaban en los teatros y en las capillas, así que las canciones son una buena fuente de reencontrarse con las melodías bonitas.

3. ¿Qué instrumentos has elegido para este montaje?

En esta ocasión los instrumentos son el violín barroco, la guitarra, la teorva, la viola de gamba, la zanfona y la percusión, todo esto con cuatro músicos, de forma que todo el mundo ha colaborado muchísimo en muchas cosas.

Todos los instrumentos que aparecen en el montaje tienen un sentido dual, porque el violín puede ser el violín popular y también el violín cortesano, y la guitarra es la guitarra popular de las barberías, pero también es la guitarra de María Luisa, la mujer de Felipe V, que la tocaba muy bien y era una mujer muy refinada. La zanfona es un instrumento popular de ciegos, pero en Francia también fue un instrumento cortesano y llegó a utilizarse en las fiestas de Versalles. La conjunción de zanfona y viola de gamba funciona muy bien, y todos los instrumentos juntos, en diferentes combinaciones, acompañan los tres momentos de la zarabanda, el entremés y el fin de fiesta.

Hay que decir también que en esta función hay momentos de una cierta ironía y distanciamiento respecto a la situación, y que algunas de las intervenciones musicales tienen un poco ese sentido. La Marizápalos, para abrir el segundo acto, en medio de toda esa trage-

dia, tiene el alcance de incluir un detalle que nos advierta: “¡Ojo, que somos unos comediantes que estamos aquí contándoos una historia!”. Y en general, los músicos en este montaje, además de acompañar, tienen la función de demiurgos, son los que de alguna manera posibilitan o desencadenan la acción; a veces son faunos que se camuflan, sugieren, e intervienen de una manera muy graciosa: están y de repente no están, salen, entran...

Hemos trabajado con tres músicos nuevos para la Compañía, Rodrigo Muñoz, Mabel Ruiz y Arquímedes Artal, porque el cuarto, Melissa Castillo, había estado ya en *Sainetes*; ha sido una experiencia muy interesante porque ha habido un esfuerzo colectivo, como si fueran un grupo de música cámara, para tocar juntos y entenderse, y ahora viene lo más bonito del trabajo, encontrar cada tarde el elemento de interés, tanto actores como músicos, algo sobre lo que fijar la atención para que cada representación no se convierta en algo rutinario. Todos los días salen cosas nuevas, porque realmente el trabajo ha sido muy intenso.

4. ¿Qué nos puedes decir de tu contacto con los actores de *Del rey abajo, ninguno*? ¿Cómo has trabajado con ellos?

El esfuerzo que han hecho los actores ha sido notable, tanto por parte de los que ya estaban en la Compañía, como de los nuevos que han entrado para este montaje, con una mentalización muy grande desde el punto de vista musical. Empezamos con la zarabanda, luego se montó el villano, y por último se hizo el entremés, pero ha sido un trabajo que ha estado muy bien, porque ha sido un guiso que ha sido cocinado a la antigua usanza, paso a paso. Las cosas tienen su peso y su paso; a veces parece que no avanzamos, pero va sumándose un día y otro día... La música tiene esa dificultad y al mismo

tiempo esa grandeza, es un acto de mucha precisión, en donde hay que trabajar mucho para conseguir algo. Y desde luego, tenemos unos músicos estupendos, magníficos profesionales que llevan mucho tiempo haciendo su trabajo, de forma que para ellos las dificultades del teatro no son las dificultades técnicas, son otras; en cambio para los actores hay un proceso de adaptación, algo que tiene que hacerse poco a poco, sin saltarnos ningún paso del proceso porque entonces la fastidiamos.

Una ventaja que hemos tenido en este montaje es que el grueso del texto, la parte más densa, está concentrada en cuatro personajes fundamentalmente, García, Blanca, Don Mendo y el Rey, así que hemos tenido muchos huecos para introducir el trabajo, y muchos tiempos para poder ensayar.

5. ¿Qué dirías a la gente joven que va a ver este montaje, teniendo presente que, a lo mejor, es la primera vez que se acercan al teatro clásico como espectadores?

Que abran los ojos y los oídos, y que aprendan a disfrutar del mundo sonoro además del mundo visual, al que ya están más acostumbrados. Muchas cosas les van a sonar, porque la música del XVII español es la base de lo que ha venido a ser la música española, pero también de la latina, y mucha gente que haya escuchado música cubana o dominicana, cuando escuche la zarabanda le sonará familiar porque suena a guajira, es decir: la guajira es una zarabanda. Y que se van a sorprender por la sonoridad de unos instrumentos que seguramente no han oído nunca, y ésta puede ser una oportunidad para empezar a reconocer todo eso como parte de su historia también. **M. Z.**





Entrevista a Miguel Ángel Coso



Juan Sanz y Miguel Ángel Coso han estado siempre unidos en su trayectoria profesional, que empezó en los años 80. Abarcan el diseño de espacios escénicos y el de museos y exposiciones, como las de la Casa-Museo natal de Cervantes en Alcalá de Henares o las vitrinas de las Industrias del Centro de Interpretación del Palacio de Nuevo Baztán. En el campo del diseño de escenografía, vestuario y atrezzo, han colaborado con la CNTC en *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, dirigido por Eduardo Vasco; y también con Guerra Malgrew en su *Ay, Carmela*, de José Sanchis Sinisterra, para el Festival Internacional de Edimburgo, y con Javier G^a Yague, de La Cuarta Pared de Madrid, en *Trilogía de la juventud I, Las Manos y II, Imagina*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y J. G^a Yagüe. Han diseñado y realizado las máscaras de *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva, en el montaje de Juan Carlos Pérez de Fuente para el CDN, y del *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*, de Ramón de Valle Inclán, dirigido por José Luis Gómez para La Abadía de Madrid. Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico han intervenido también en el montaje *Romances del Cid*, dirigido por Eduardo Vasco y ahora en *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, dirigido por Laila Ripoll.

1. Juan y Miguel Ángel, ¿habíais colaborado antes con Laila Ripoll, la directora del montaje? ¿Cómo se inició el contacto entre vosotros para este proyecto?

Ya nos conocíamos y habíamos trabajado con ella en un montaje anterior, *Barcelona, mapa de sombras*, que fue muy especial, y del que a Laila le gustó mucho la experiencia de la cercanía con el público. Estuvimos analizando mucho tiempo cómo podríamos conseguirla también para *Del rey abajo, ninguno*, sabiendo que no era un espectáculo de pequeño formato como *Barcelona*, sino un espectáculo más convencional pensado para ir a teatros medianos y grandes. La verdad es que nosotros estamos teniendo mucha suerte como escenógrafos en los espectáculos que nos ha encargado la CNTC, porque tanto Laila Ripoll como Eduardo Vasco han apoyado enseguida nuestras ideas; es realmente muy satisfactorio descubrir que es gente con la que compartes claves y hablas un lenguaje común. Para nosotros *Del rey abajo, ninguno* no es una obra aislada sino un proceso, que empezó con el montaje de *Viaje del Parnaso* y continúa ahora.

2. ¿Qué tipo de espacio habéis querido mostrar en este *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla?

Dimos muchas vueltas a la idea básica que teníamos sobre acercar el escenario al público, pero al final lo que nos salía siem-



y a Juan Sanz, *escenógrafos de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla.*

pre era una lengua que proyectaba la energía de la representación al patio de butacas. Pensamos en construir un avance desmontable que pudiera montarse entero o por partes, y así sirviera para diferentes teatros, pretendiendo con él volver a la arqueología teatral, haciéndola al mismo tiempo muy contemporánea: queríamos que el público rodeara los tres lados del escenario, o por lo menos dos partes. Realmente los corrales de comedias del Siglo de Oro no tenían avances, es que el escenario era un avance entero, porque el público estaba situado en sus tres lados, igual que en los teatros isabelinos, y hay que tener en cuenta que nuestros textos clásicos están pensados para esos espacios. A continuación vimos que hacer lo que queríamos, en un escenario a la italiana como es el teatro Pavón, meter espectadores a los lados del escenario en número suficiente como para que no fuese un problema pero que tampoco fuera ridículo y se sintieran observados, era prácticamente imposible. Y entonces surgió de forma natural la idea del corral de comedias, que a Laila la entusiasmó, y creamos una escenografía inspirada en un corral, aun sabiendo que ya había habido varias escenografías en la historia de la Compañía que habían incidido en eso... Luego nos dimos cuenta de que en realidad no importaba demasiado, porque en el fondo lo que hacemos todos es recurrir a los orígenes, al Siglo de Oro, y mirarlo desde distintas ópticas.

Después surgió la idea de mezclar el corral y un teatro de Corte, un corral que presentara una estructura muy neutra que estuviera atravesada con bastidores; aquí ya sabíamos cómo iba a ser el vestuario de Almudena, y con el criterio de sencillez que preside el montaje, dijimos: lo que se va a ver es la ropa y la luz, y los actores son los que van a marcar todo. Al final creo que hemos construido una escenografía grande, pero que desaparece cuando se apaga la luz, porque es negra. En realidad nos encantaría que esta escenografía fuera un esqueleto que se conservara en el Clásico y sobre él se pudieran montar diferentes espectáculos. Lo puedes pintar de blanco, lo puedes cubrir de cortinas, lo puedes destapar, puedes hacer que salgan cosas de debajo de los planos que se han quedado preparados para levantar, en plan guiño como se hacía en el *Parnaso*, o que no salgan, sacar olas, meter cosas desde los laterales o desde el fondo... Como si fuera una vía de trabajo que pudiera continuarse en cualquier momento, vaya.

3. ¿Qué referencias plásticas, literarias o pictóricas habéis utilizado?

Nuestras referencias han sido la arquitectura popular española del Barroco, especialmente el corral de Alcalá de Henares y el corral de Almagro, y nos han sido de mucha ayuda nuestros conocimientos

anteriores sobre la materia. Y como referencia pictórica ha sido muy importante también la pintura tenebrista, con la ayuda de la iluminación de Luis; te habrás fijado en que, aparte las escenas donde hay más luz, hay una serie de capas hacia el fondo por donde va penetrando la luz lateralmente, jugando un poco con el mundo de la luz y la sombra. La utilización de la luz ha sido muy deliberada, y es clave para el espectáculo, en el que preferimos una neutralidad general sin que el protagonismo sea de la escenografía, sino de las figuras. Por eso nos servimos del color negro, un negro en el que se ve la veta de la madera, de forma que se nota el volumen, la sombra y la luz en los personajes, pero no se atrae la atención sobre la escenografía. Es un montaje de primeros planos, como los retratos de la pintura barroca de los mejores pintores españoles, y otros como el francés George La Tour, que nos gusta mucho y resume muy bien esta idea. Y sobre todo Velázquez. El cuadro de *Las Meninas* está muy presente, con ese doble plano donde por un lado está el bastidor en el que está pintando el pintor, y por otro más arriba al fondo los Reyes, que están mirando al espejo, y el aposentador real abriendo la puerta.

4. ¿Habéis utilizado las nuevas tecnologías en este montaje?

En esta ocasión no hay nada de nuevas tecnologías, pero pensamos que se podrían utilizar en el futuro, porque esta escenografía soportaría lo que le echaras al ser un espacio tan vacío, tan neutro... Mira, si por arte de magia pudiéramos volver al pasado y entrar en el corral del Príncipe o en el de la Cruz, nos quedaríamos absortos por la

magnitud del espacio, porque el corral de Almagro, que es una joya, puede crearnos una impresión ficticia de lo que en general eran. Los corrales tenían un volumen de metros cúbicos enorme, repartido a lo alto en dos pisos con seis huecos y a veces otro piso más arriba, nueve huecos en total, lo más parecido al retablo de una iglesia sin nada o a las gavetas de un secreter, como decía Lope. Había una gran capacidad para la tramoya en la parte superior, desde donde se hacía subir y bajar trastos, santos y muertos, cabían hasta montañas, lo que hiciera falta; y el escenario o tablado se desmontaba y no dejaban de serrar y hacer trampillas, para que pudiera aparecer de todo. Así que necesitamos reencontrarnos con todo esto, porque da mucho de sí, y difícilmente se puede transgredir lo que no se conoce...

Eso sí, hemos empleado un truco, que también se empleaba en el teatro de Corte del XVII, que es inclinar el escenario, hacerlo con pendiente, para aumentar efectos visuales como la perpendicularidad al público, intentando romper la cuarta pared; y nos preocupaba la rampa, el que no fuera dificultosa para los actores, que tienen que bailar, así que ha habido que tenerlo en cuenta técnicamente. La verdad es que nosotros pensamos que ciertas renunciadas en cada parte mejoran el todo, y ha sido una maravilla hacer esto.

5. ¿Qué os ha resultado más difícil y más gratificante en esta puesta en escena?

Lo más complicado ha sido tratar de meter en un teatro a la italiana la propuesta de un corral; ha sido un problema técnico interno nuestro. Lo más gratificante sin duda es trabajar con un equipo de producción y

con una directora que ya conocíamos, porque colaborar con Laila es un placer. Estar en este proyecto, y participar también de la generosidad de los actores y de toda la gente que forma la Compañía, ha sido muy gratificante.

Además, también nos gusta el resultado final, creemos que es un montaje muy comprometido con el teatro y de muy buena factura. Laila ha conseguido una función de compromiso con la comedia, y que el montaje saliera adelante conteniendo mucho trabajo y mucho cariño, con un entusiasmo que no es fácil en este mundo en el que vivimos.

6. ¿Qué creéis que puede aportar este montaje a nuestros espectadores, especialmente a los más jóvenes?

Pues que van a ver el mundo de sus abuelos y de sus bisabuelos. Y también conflictos que en esencia siguen ocurriendo hoy, por ejemplo cómo ante la tentación del espejismo del poder, del dinero, del consumismo, uno puede permanecer en su Castañar, es decir en sí mismo, en lo que a

uno le interesa en profundidad; que los mejores mundos están dentro, no fuera. Si saben ver eso, tendrán mucho sobre lo que reflexionar.

Les diríamos, primero, que vengan al teatro porque el teatro pide mucho al espectador pero también le da mucho a cambio, al mismo tiempo; le exige poner mucha atención y ser más activo que el cine, pero ése es un ejercicio muy divertido, y siempre es más satisfactorio y enriquecedor ser activo que ser pasivo ante cualquier tipo de entretenimiento.

Y después, que venir al teatro clásico les puede reconciliar con su pasado, a través de montajes como éste, que le hacen conocer lo que fueron y lo que vivieron sus abuelos, sus bisabuelos y antepasados en general; y que así podrán entender mejor este país, reconciliarse con su literatura, con su etnografía, con su música, y sacar siempre alguna pequeña leccioncilla que les puede ayudar a mejorar como personas. Pueden ver en esta obra un puente entre el pasado y el futuro que pasa a través de sí mismos, y aprender de lo que fuimos. **M. Z.**



Entrevista a Almudena R. Huertas,

figurinista de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla

Ha trabajado como figurinista en diversos espectáculos teatrales, como son *Cancionero republicano*, dirigido por Mariano Llorente y Laila Ripoll; *Barcelona, mapa de sombras*, *Los niños perdidos*, *Castrucho*, *Atra Bilis*, *La ciudad sitiada* y *La dama boba*, todos ellos bajo la dirección de Laila Ripoll; *Ángel*, dirigido por Jaime Pujol; *Todas las palabras* y *El retablo de Eldorado*, con dirección de Mariano Llorente; *El astrólogo fingido*, con dirección de Gabriel Garbisu y *La bella aurora* y *Dar tiempo al tiempo*, ambos dirigidos por Eduardo Vasco. En 1992 realizó la estampación del vestuario de *La dueña*, ópera de Robert Gerard.

Ha sido también estilista en diversos espacios televisivos, como *El comisario*, *Maneras de sobrevivir*, *Día a día*, o *La última noche*. En cine ha trabajado en tres largometrajes dirigidos por Antonio del Real: *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo te quiero*; *Cha, cha, cha* y *Corazón loco*.

Ha recibido el premio Garnacha de Rioja a la mejor creación artística y fue finalista del Premio Adriá Güal de figurinismo de la Asociación de Directores de Escena, ambos por su trabajo en la obra *Castrucho*.

En esta ocasión colabora con la CNTC en *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, dirigido por Laila Ripoll.

1. Almudena, ¿habías trabajado anteriormente con Laila Ripoll? ¿Cómo surgió

entre vosotras este proyecto de *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, para la CNTC?

Llevo trabajando con Laila desde el año 93, que ya son años. Nos conocemos muy bien, y hay veces que hablamos mucho y otras muy poco antes de hacer los figurines; normalmente yo sé lo que le gusta a ella. Me apunta cuatro cosas y ya veo por dónde quiere ir, en cierto modo soy como su figurinista de cabecera. En Micomicón, nuestra compañía, siempre colaboramos, sacando adelante los montajes con el tremendo esfuerzo que eso supone. Somos un poco como un tándem, y para nosotras lo natural es trabajar juntas; es una relación casi familiar.

2. ¿Cuál crees tú que es el cometido del figurinista dentro del equipo artístico que da forma a un montaje teatral?

Vestir los personajes, hacerlos personajes un poco más e informar al espectador. Para trabajar, además de la labor de documentación que yo hago, me sirven de mucho las cosas puntuales que me puede decir el director o la directora, y al final me doy por satisfecha si los actores, cuando se visten, encuentran algún rasgo más del personaje. Lo mejor que me puede pasar es que los vea cómodos sobre el escenario, dentro de lo que cabe evidentemente, porque el vestuario del siglo XVII no es fácil, aunque como estamos hablando de teatro, los trajes que llevan los actores forman parte de una convención, de



un juego, de una imitación de la forma de vestir del momento...

El figurinista tiene que pensar en el personaje y en lo que se pondría dependiendo de la época que se lleva a escena, de dónde está y de lo que hace; en este caso yo he tenido que vestir, por ejemplo, una labradora del siglo XVII, y he utilizado como inspiración los trajes de Lagartera de Toledo. Como no hay fotos ni dibujos del XVII de estos trajes, sino de finales del XIX, he tenido que buscar referencias, y he encontrado piezas que son como fósiles; las hechuras nos indican que vienen de mucho antes, incluso directamente de la Edad Media, como la *capa de chiva*¹ que lleva Joaquín Notario, que se llama así por la forma alargada en pico que lleva atrás. Y lo increíble es que esta prenda se sigue utilizando ahora tal cual, por ejemplo en Zamora, en la procesión de las capas pardas de Semana Santa. El corsé de las lagarteranas, que se llaman *sayuelos*, es también del siglo XVII... Naturalmente los teñidos están hechos con procedimientos actuales, y los tejidos son más livianos, dentro de esa convención de la que hablábamos antes.

3. ¿Cómo has vestido a los personajes de *Del rey abajo, ninguno?* ¿Les has querido mostrar dentro del ambiente histórico o geográfico que describe el texto, o bien en otro tiempo o en otro país?

La directora ha localizado el montaje en la España del primer tercio del siglo XVII, dentro de la corte de Felipe IV y antes de morir su primera mujer, en esos años en los que había un poco de color en la Corte, no era todo tan negro como a finales del XVI.

Por un lado están los cortesanos, como sacados de los cuadros de Velázquez. Son el Rey, la Reina, el Bufón y todos los personajes de la Corte. Los bufones eran unos privilegiados que iban vestidos con las mejores telas; aquí Laila lo ha hecho muy bien, se ve claramente cómo ese bufón manda callar, aplaudir, en definitiva que lo dirige todo como si fuera un coreógrafo. A mí se me ocurrió que eso se mostraba muy bien si iba vestido exactamente igual que la Reina, aparte de que es algo muy del Barroco. Tiene la hechura del traje del rey pero con la tela de la Reina, y al final lleva la banda que lleva el Rey.

La reina Isabel de Borbón tuvo que adaptarse absolutamente a la moda española, que no tenía nada que ver con la moda francesa, incorporando esos *cuellos de lechuguilla*²

¹ Capa de chiva, semejante a una esclavina o capa corta con una capucha en pico, relacionada con la *chia* medieval: manto corto, negro, regularmente de bayeta, que [...] cubría hasta las manos. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739.

² Cuello de lechuguilla: El cuello [...] que se hacía de muchos anchos de Holanda u otro lienzo, que recogidos formaban unas ondas semejantes a las hojas de las lechugas encarrujadas. (Ob. cit.).

enormes. Ahí también he hecho un guiño al carácter francés de la Reina, poniendo *cuellos de abanico*³ como los que llevaba su madre, María de Medici.

Por otro lado está el mundo de los campesinos, que para mí ha tenido el interés añadido de investigar la cultura e indumentaria tradicional, que además es muy teatral. En esto he contado con la ayuda de Marcos León, que me ha dejado varios libros y con el que he hablado mucho del tema. Además mi familia es de Toledo, y he crecido rodeada de manteles bordados al estilo lagarterano y de prendas como la camisa de García en que aparece bordado su nombre, como ocurría en toda la ropa de mi abuela. La camisa, la capa y la monterilla que lleva el personaje de Bras están hechas por artesanas zamoranas. Las labradoras llevan unas faldas con muchas capas, pero si vas tirando de ellas te encuentras una silueta con cintura de avispa y una forma me recuerda un poco a las griegas, resaltando la forma de campana que recuerda la cadera de la mujer...

En cualquier caso, son prendas para actores y actrices que tienen que moverse, cantar y bailar sobre el escenario, y eso es lo que manda, y creo que hemos conseguido que estén a gusto, estén cómodos.

4. ¿Qué tejidos o materiales has utilizado para este vestuario? ¿Les has dado un sentido especial?

En la Corte he intentado meter mucho oro y mucha plata. He leído textos de cómo iba vestido el duque de Lerma, por ejemplo, para determinada ocasión y he intentado

imaginarme cómo debía de ser eso. He procurado prescindir de muchos adornos, pretendiendo que el Barroco esté en las telas, y las he utilizado muy brocadas, de forma que aunque tengan dibujos pequeños, son muy contrastadas: negros, oros, platas; la Azafata va de azul, pero es un azul muy metálico. En definitiva he intentado meter la riqueza en los tejidos, porque en el fondo, a finales del XVI todo era muy sobrio, iban vestidos de negro y luego llevaban esas joyas impresionantes, esos brillos, esas perlas. El Rey lleva su Toisón y la Reina lleva su cruz enorme.

El resultado de jugar con eso, tal como yo he leído en tantas descripciones, es conseguir para los Reyes un aspecto de apariciones sobrenaturales. Los tejidos de la Reina, por ejemplo, están comprados en una tienda de ropa religiosa, son tejidos religiosos, de mantos de Vírgenes; precisamente a las Vírgenes se las empezó a vestir por entonces... Y la iluminación que ha hecho Luis es maravillosa, ayuda muchísimo: cuando sale la Reina parece que la luz emana de su traje.

Para los campesinos he sustituido en parte la lana por sedas rústicas que dan mucho menos calor, pesan menos, y son mucho más cómodas para su trabajo pero mantienen el efecto visual, por su textura y porque si el actor está incómodo, el efecto visual ya no funciona; las chicas, en vez de llevar lana llevan también sedas rústicas. Luego hay un poco de fantasía en los linos; todos llevan camisa de lino, que es un tejido maravilloso, y la camisa que lleva

³ Cuello de abanico: Cuello de valona en forma de abanico, decorado con randas o puntillas.

Joaquín Notario, por ejemplo, es de un lino rústico auténtico; es fantástico, se plancha de maravilla y no da nada de calor. Y el resto son linos que tienen un poquito de mezcla.

Estuve buscando alguien que nos hiciera las medias rojas bordadas tan típicas de allí, pero me salía de presupuesto, era imposible; unas medias son la labor de tres meses hecha con cinco agujas. Y luego los sayuelos de ellas llevan sedas bordadas y muchísimas cintas, que en Lagartera llaman los *londres*, cintas, pasamanerías, puntillitas, encajes, collares de coral, que ahuyentaba los malos espíritus... Y los moños de ellas se llaman *pica-portes*, y también son lagarteranos de toda la vida. La gente me dice: “¡Qué moños tan originales y tan modernos!”

5. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado particular?

En la Corte he utilizado colores metálicos, el oro y la plata, y la Reina y el Rey, como hemos dicho, se presentan como personajes un poco sobrenaturales. En el campo los colores son los mismos con los que ellos teñían sus tejidos; los tintes naturales proporcionan todo el color que ves, los verdes, los berenjenas, los mostaza, por ejemplo... Por parte de los campesinos, el personaje más especial a la hora de vestir ha sido Blanca, que está llena de sexualidad y de sensualidad aunque no lleve escotes; su ropa está hecha en colores muy cálidos. Blanca tiene el valor del hogar, irradia luz, es alguien que te apetece abrazar.

Hay una pincelada que van a llevar todos los personajes conforme avanza la función,

tanto los cortesanos como los campesinos y es un detalle rojo porque es el símbolo de la función, el engaño, concretado en la banda roja, que les va salpicando a todos, como sucede con la escenografía, que también se carga de rojo. Además es un homenaje a Velázquez en *Las Meninas*, es el color de la Cruz de Santiago que lleva el pintor en ese cuadro.

6. ¿Qué te ha resultado más difícil y más gratificante en esta puesta en escena?

Todo ha sido muy gratificante, y estamos muy contentos. El tener la oportunidad de encargar una capa de chía, por ejemplo, no es algo que pase todos los días, y hemos podido hacerlo porque estamos trabajando en la CNTC; si no, hubiera sido muy difícil. Colaborar con Laila ha sido estupendo, como siempre, y trabajar con Marcos, con Luis Perdiguero y con Juan y Miguel Ángel (que fueron mis profesores hace unos años), lo ha sido también. Así que, por un lado, se trabaja para la CNTC, pero por otro lado he estado con la gente de siempre, equipo artístico y actores, porque a la mayoría los conozco desde hace muchísimos años. Son gente excepcional, como sucede también con el equipo de la Compañía y con los técnicos, Adeli la sastre por ejemplo. Después de todo lo que me ha ayudado estos días, yo le decía ayer: “No sé cómo voy a poder vivir a partir de ahora sin ti, después de estos tres meses...” Lo más difícil, o lo más complicado ha sido el tiempo, que siempre se te echa encima, y quizá la falta de costumbre de trabajar con un equipo más grande, como sucede en el Clásico; estoy acostumbrada

a hacer el trabajo yo sola, y el tener que delegar y encargar cosas es un poco más complicado, pero no es algo negativo, es simplemente acostumbrarte.

7. Y por último, ¿qué crees que puede contar este montaje al espectador de hoy, especialmente a nuestro público más joven?

Puede hablarle de la pervivencia de los clásicos. Yo creo que éste es un espectáculo muy lúdico y les llegará a través de los sentidos; y además, tiene el valor de que muestra cómo lo material no es lo único que importa en este mundo. Don García lo dice constantemente, que es más feliz como labrador con sus perdices, con su mujer, con su campo, que con los lujos de



la Corte que le corresponderían por su nacimiento... Si la gente más joven pudiera pensar por un momento que no es tan importante llevar unos pantalones de marca, o unas gafas tal o cual, eso sería muy interesante. El disfrutar de las pequeñas cosas, de lo sencillo, que a veces se pasa por alto, tiene mucha importancia, y en esta función se habla mucho de eso,

aparte del tema del honor, que casi siempre se toca en los clásicos. Por otro lado, a mí me encanta la relación que tienen los dos protagonistas, esa relación de amor, de amor carnal que hay entre Blanca y García. Se tocan, se besan, y se huelen muchísimo; eso es insólito, y también bonito de ver como espectador, y además se cuenta en unos monólogos bellísimos. **M. Z.**



Entrevista a Luis Perdiguero,

iluminador de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla

Luis Perdiguero se ha ocupado de la dirección técnica de numerosas compañías de artes escénicas, como Teatro Meridional, Teatro de La Danza, Provisional Danza, Geografías Teatro, Compañía Belén Maya, Producciones Entrecajas, Transit, Respira Teatro, Teatro del Olivar, Compañía Adrián Daumas, "T" de Teatre y Compañía de Carmen Cortés. Actualmente es el director técnico del Centro Dramático Nacional.

Ha realizado la iluminación de los siguientes montajes teatrales: *Barcelona, mapa de sombras* (CDN), *Los niños perdidos* (Micomicón), *Yo Satán* (k producciones), *Jaques el fatalista*, *La negra*, *Cyrano*, *Miguel Hernández* y *QFWFQ* (Teatro Meridional), *Gracias a vosotros* (Abarca teatro), *Caer a peso* (Provisional Danza), *El Maestro* (Geografías teatro), *La loca de charlottee* (Compañía la Mundiale), *Dionisio Guerra* y *Una ilusión* (Producciones Cachivache), *Historia de amor para criaturas* (Compañía de Teatro Sal de Mi Vida).

También se encargó del diseño de luces en la *Gala Premios Unión de Actores 2005*, en el espectáculo *Adir* con la Compañía de Flamenco de Belén Maya y en el Festival Sur Agüimes de las Palmas de Gran Canaria.

Fue finalista en los premios de la Asociación de Directores de Escena, Premios ADE 2006, por la iluminación de *Barcelona, mapa de sombras*, dirigida por Laila Ripoll. En esta ocasión colabora con la CNTC en *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

1. Luis, cuéntanos un poco, por favor, como se inició el contacto entre Laila Ripoll y tú para este montaje de *Del rey abajo, ninguno* de Rojas Zorrilla. ¿Habías trabajado con ella anteriormente?

Nosotros coincidimos profesionalmente hace tres o cuatro años, aunque ya nos conocíamos con anterioridad por haber colaborado en compañías diferentes; y tanto ella como yo habíamos visto nuestros respectivos trabajos de directora e iluminador. Cuando empezamos a funcionar juntos ya teníamos amistad, y a partir de ahí se creó el principio de un conjunto de profesionales, de una especie de equipo del que formo parte, que reúne las diferentes áreas de un proyecto artístico. Se ha ido haciendo a lo largo de los años, y ahora tiene ya una cierta estabilidad, después de haber sacado adelante conjuntamente una serie de montajes. Mantenemos una relación muy especial, que se sale muchas veces de lo profesional; hemos ido aprendiendo lo bueno y lo malo de cada uno, y lo bonito es que nuestro criterio artístico es muy parejo, y funcionamos sobre la confianza que nos tenemos y sobre todo la que Laila nos da. De alguna manera para mí Laila es una directora muy especial en ese sentido, tiene un mecanismo y una manera de trabajar muy afable, muy cordial, no sólo con nosotros sino con todo aquello que la rodea.



2. ¿Qué función tiene para ti la luz y la iluminación dentro del discurso dramático?

Tenemos un criterio para trabajar que es una especie de pilar, y consiste en contemplar el texto como la base fundamental del montaje, de forma que cualquier cosa que podamos hacer siempre tiene que ir alrededor suyo y a favor de los actores, puesto que son ellos quienes lo van a interpretar, y el resultado de su labor es el fin último de todo nuestro esfuerzo. El actor es de alguna manera el que va a acercar el texto al espectador representando la función, y nosotros tenemos que apoyarle, intentando que ningún elemento externo le pueda afectar negativamente, para que esté lo más cómodo posible. Lo tenemos en cuenta en las escenografías y en el vestuario; y en la iluminación, que es lo que a mí me corresponde, trato de que no sea demasiado concreta, nada que le pueda perjudicar, sino que le respalde, para que esté a gusto diciendo su texto y que su interpretación sea lo más afín a lo que él quiere transmitir a través de lo que la dirección le ha marcado.

De este modo, la luz se integra en el discurso dramático afín al texto que propone dirección, y que apoya el equipo. El dramatismo del monólogo de Notario, por ejemplo, se muestra también con la luz, creando unas sombras, unos claroscuros, una intensidad que ayuda al discurso y como te digo, colabora en la interpreta-

ción del actor. En ciertas circunstancias de la acción no puedes utilizar una luz de gran intensidad y que las caras se vean claramente, mostrando evidencias, porque se crearía confusión, el público no lo entendería y se adelantarían acontecimientos. No se puede nunca sembrar en el espectador una sensación discordante con lo que está pasando en escena.

3. ¿Cómo es la iluminación que has pensado para este montaje de *Del rey abajo, ninguno*? ¿Cómo cuentas el espacio interior y exterior y el paso del tiempo?

Éste es uno de los problemas que siempre se plantea un iluminador, qué hacer para mostrar los diferentes espacios y los diferentes momentos del día de un montaje, cuando lo que hay sobre la escena es una única escenografía estática, algo relativamente frecuente; es decir, hay montajes en los que tú puedes jugar con escenografías que cambian de alguna manera y te puede apoyar en esos cambios, pero cuando no es así, hay más complejidad.

En este caso, la estupenda escenografía que han hecho Miguel Ángel y Juan para *Del rey abajo, ninguno* es estática, de un solo color, marrón, y además es un corral de comedias, así que conseguir que allí se muestre el campo, o que sea un palacio cuando sólo se ve una estructura de corral, se logra resaltando determinados elementos de esa escenografía con la luz. Se encienden unas columnas luminosas, que

revelan la brillantez del palacio, o se dibujan ramas de árbol y hojas sobre los elementos corpóreos que abren y cierran, como si fueran enredaderas, para mostrar el bosque...

La escenografía no es nunca algo que vaya en contra de la iluminación; hay que jugar con ella, y es bonito conseguir que, con la luz, el espectador pueda estar ubicado en diferentes espacios. Además, hay criterios y convenciones que hay que respetar, porque están hechas y tienen fuerza en nosotros, por ejemplo: todo el mundo sabe que la noche queramos o no es negra, nunca azul, pero en teatro es azul por convención, no hay más remedio porque si no hubiera algún tipo de luz, no se vería nada. De la misma forma, el día se ilumina en las gamas de amarillo, aunque no lo sea. Si ahora miramos el cielo, el cielo es blanco, pero generalmente nosotros siempre lo ponemos como si fuera azul, porque no podemos romper la convención teatral en principio, sino dependiendo de la identidad que a lo largo de todo el espectáculo se quiera crear. En este espectáculo hay una iluminación muy basada en el color, en una simbiosis muy importante con el vestuario... Hemos jugado mucho con las sombras y el colorido, como en general hago yo siempre, y también ha sido importante que además de la historia haya en la función partes musicales. La idea es que durante las escenas de texto, por así decir, haya una iluminación fiel, convencional, con la noche azul y las hojas verdes, y en cambio duran-

te los bailes sea mucho más colorida, con otro tratamiento para que podamos distinguirla cromáticamente del resto del espectáculo. Esos apartes musicales son en cierto modo una ruptura, y los marcamos con la luz para que el espectador sepa también desde ese punto de vista que son algo fuera de la historia, que luego vuelve a discurrir otra vez.

4. ¿Has utilizado algún elemento técnico especial para esta función?

Hemos utilizado un cañón, que siempre sigue a la Reina por donde va, realzando su presencia, ya que tiene mucho peso visual, y usamos *gobos*¹ para marcar los árboles y las hojas. Y también hay pequeñas cosas como columnas de luz, y cambios de color en una misma situación para marcar las transiciones, pero en general es una iluminación sencilla; creo que es importante hacerlo así para facilitar el trabajo a los técnicos, y que el tiempo de montaje y desmontaje sea breve. No puede uno volverse loco poniendo cosas, porque luego todo eso repercute en el resultado final de la función, y cuanto más optimicemos los recursos tanto personales como técnicos, mucho mejor. Las ideas de un iluminador pueden ser estupendas, pero también hay que pensar en todos los elementos del espectáculo y en quiénes lo defienden todos los días, en este caso los técnicos. Es muy importante valorar al personal técnico como las personas que cuidan la función todos los días, tanto en Madrid como en gira.

¹ Gobo: Silueta metálica con una forma determinada que se coloca delante de la lente del foco para que éste proyecte una sombra con unos perfiles concretos.

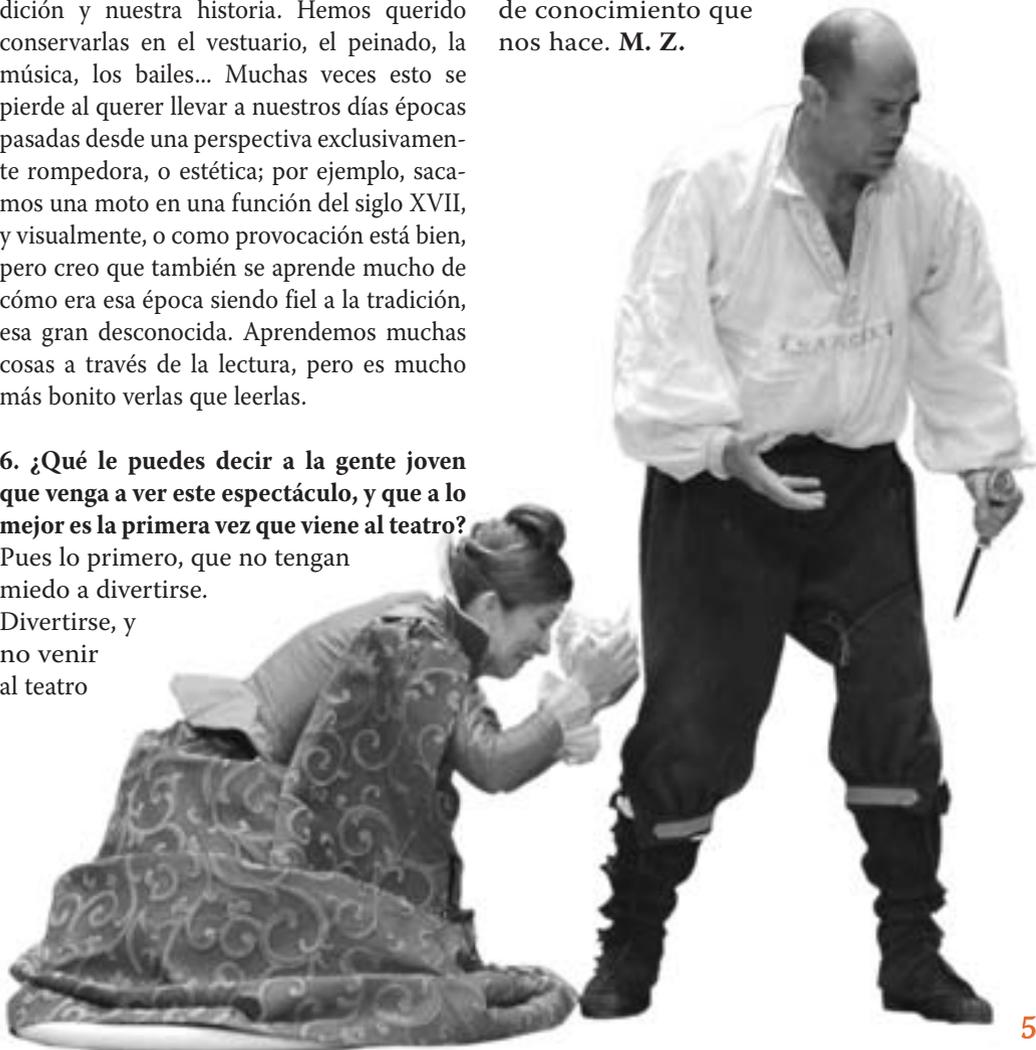
5. ¿Alguna particularidad de este espectáculo que quieras señalar?

Desde la parte artística se ha intentado defender la importancia de transmitir lo más fielmente posible una época, el Barroco, conservando elementos que le eran propios para que el espectador, aun sin conocerla previamente, perciba su esencia, y salga del espectáculo sabiendo más cosas sobre nuestra tradición y nuestra historia. Hemos querido conservarlas en el vestuario, el peinado, la música, los bailes... Muchas veces esto se pierde al querer llevar a nuestros días épocas pasadas desde una perspectiva exclusivamente rompedora, o estética; por ejemplo, sacamos una moto en una función del siglo XVII, y visualmente, o como provocación está bien, pero creo que también se aprende mucho de cómo era esa época siendo fiel a la tradición, esa gran desconocida. Aprendemos muchas cosas a través de la lectura, pero es mucho más bonito verlas que leerlas.

6. ¿Qué le puedes decir a la gente joven que venga a ver este espectáculo, y que a lo mejor es la primera vez que viene al teatro?

Pues lo primero, que no tengan miedo a divertirse. Divertirse, y no venir al teatro

con una predisposición determinada. Este espectáculo en concreto puede ser muy apropiado como primera función teatral, porque tiene muchos elementos interesantes, es bella plásticamente, y es una historia muy bonita además. De todas formas, lo más interesante del teatro no es lo que nos dice concretamente un espectáculo, sino la propuesta de actitudes, de vida, de conocimiento que nos hace. **M. Z.**



Entrevista a Marcos León, *asesor de costumbres, canciones y bailes tradicionales de Del rey abajo, ninguno, de Rojas Zorrilla*

Es licenciado en interpretación por la RESAD y en los últimos años ha desarrollado una intensa actividad impartiendo cursos y conferencias sobre la indumentaria, la música y los bailes tradicionales. Es miembro fundador del Colectivo para el Estudio de la Cultura Tradicional Madrileña, donde ha realizado diversos trabajos de investigación y reconstrucción de bailes tradicionales.

Como actor destacan sus trabajos en los montajes *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo; *Jinetes hacia el mar*, de Synge; y *Fiesta Barroca*, dirigida por Miguel Narros para la CNTC. Con la compañía Zascandil ha participado en las obras *El celoso extremeño*, de Cervantes, *Para que siga la vida*, *Nuestro mayor tesoro* y *Cita con la esperanza*, todos ellos de Ignacio del Moral. Bajo la dirección de Laila Ripoll, y con la compañía Micomicón, ha intervenido en *El retablo de Maese Pedro*, *Atra Bilis*, *Jocoserias*, *Los niños perdidos*, *Paseo romántico* y *Cancionero republicano*.

Ha dirigido los bailes y/o canciones tradicionales en algunos de los montajes en que ha intervenido como actor: *Danzas de Matanza*, *El caballo del viento*, *El celoso extremeño*, *El retablo de Maese Pedro*, *Cantacostumbres*, *Atra Bilis*, *Jocoserias* y *Paseo Romántico*.

En esta ocasión colabora con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

1. Cuéntanos un poco, por favor, cómo te pusiste en contacto con Laila Ripoll para este montaje de *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla.

Yo fundamentalmente soy actor, y desde hace tiempo trabajo en Micomicón, la Compañía de Laila; además, nos conocemos desde hace veinte años, fuimos compañeros de la escuela de arte dramático, de la RESAD, y ante todo somos amigos. Además tengo una buena formación en etnografía, y en esta ocasión ella ha querido que asesore este montaje para que las escenas de campo tengan el carácter más auténtico posible.

Del rey abajo, ninguno presenta dos mundos claramente diferenciados, y la apuesta de Laila ha sido llevar un poco al extremo esa diferenciación del mundo de la Corte y del mundo del campo. Y en esa parte de los labradores, en las canciones, en los bailes, en la indumentaria, en las costumbres, etc., ahí es donde yo he intervenido.

2. Háblanos un poco más de tu dedicación a la etnografía, Marcos.

Mi afición por estos temas empezó muy pronto, con doce o trece años, y lo que en principio era simplemente algo con lo que me divertía, fue progresando, creciendo, y con el paso del tiempo se ha convertido en mi trabajo. Como en Micomicón y en Zascandil hemos montado muchos textos del Siglo de Oro, siempre que había que echar mano de música o bailes me he encargado yo.



Tuve la suerte de empezar en los años ochenta, siendo yo muy joven, con gente que llevaba tiempo en esto y cuando todavía quedaban personas vivas que podían transmitir este tipo de conocimiento. Además de lo que es la documentación de archivo, el hecho de encontrar gente que todas estas cosas te las cuente en primera persona, completa mucho la información, porque cuando alguien ha vivido las cosas, siempre tiene un punto de vista muy interesante sobre ellas. Me refiero a la generación que fue joven antes de la guerra civil, ya que después la tradición se cortó para bien y para mal. Mi trabajo abarca fundamentalmente indumentaria y objetos, música y baile.

3. ¿En qué ha consistido tu labor de asesoramiento en este montaje? ¿Has trabajado sobre los bailes, la indumentaria, las canciones?

Lo primero que resolvimos fue **la indumentaria**, trabajando con Almudena, de la que también soy antiguo conocido porque forma parte del equipo de Micomicón. Almudena tenía claro desde el principio que a partir de la propuesta de Laila quería ser fiel a la indumentaria tradicional e inspirarse en ella, y con muy buen tino se fijó en Lagartera. El traje lagarterano que hoy vemos todo lleno de bordados de arriba abajo, antes de que sufriera esa metamorfosis y se revistiera de lentejuelas (que fue en el siglo XX), corresponde al *sayuelo*, la

gorguera y la *camisa* con las *mangas rizadas* de la moda del XVII, incluso del XVI. La obra está ambientada en el XVII, pero en el campo vemos siempre que las modas tardan más en desaparecer, y de hecho en Lagartera ha habido mujeres vestidas así hasta los años 50 del siglo XX, porque ha sido un foco de persistencia de la indumentaria muy potente junto con la zona de los montes de Toledo. Y al mismo tiempo jugamos con anacronismos, como por ejemplo el peinado que llevan las labradoras, ese moño de *picaporte* que es de finales del XVIII, pero que usamos porque en el XVII las mujeres casadas solían ir con toca, y tenían un aspecto monjil que no nos daba ningún juego para el personaje de Blanca. Con esto quiero decirte que lo que hemos hecho es una recreación, no una reconstrucción arqueológica.

Lo primero que ha hecho Almudena ha sido rescatar todo ese mundo de color que tenía la indumentaria tradicional y ha sido un acierto, porque en muchos otros montajes hemos visto al pueblo vestido de marrón y gris, y resulta que la realidad no era ésa, como sabemos tanto a través de las prendas testigo que nos quedan como por los testimonios orales, o vemos en los inventarios de bienes, que es donde consta lo que llevaba la gente. Era un mundo de color. Hoy nos lo muestran lugares como Bolivia, un sitio donde ha pervivido la indumentaria hispánica más o menos contemporánea al XVII; en Bolivia, por

muy pobre que sea el pueblo, las mujeres llevan sus polleras de color rojo, azul, verde, y tienen gusto por el colorido brillante. Almudena lo ha entendido perfectamente y ha *cogido el golpe*, como decimos las personas que nos dedicamos a esto. Ha sabido captar ese espíritu y crear a partir de ahí. Consultamos juntos mucho material, hablamos mucho y hubo una comunicación muy fluida, y eso se nota.

Después está el apartado de **la música**. Todo lo que es la ambientación musical de este montaje es de Alicia Lázaro, y unas canciones que canta la gente del pueblo las he escogido y trabajado yo. Aunque no sabemos cómo se cantaba en el siglo XVII, porque sólo tenemos las partituras, nos hemos intentado acercar al código interpretativo que ha llegado a nosotros desde las pervivencias que hemos podido recoger de la tradición oral popular actual, que es como yo suelo trabajar. La música de tradición popular es un conglomerado geológico: tenemos cuplés de ayer mismo, música del XIX como las jotas, música del XVIII como los fandangos o las seguidillas y formas musicales anteriores que se han conservado en algunas zonas, y de ahí es de donde he sacado el acompañamiento de los panderos cuadrados, un instrumento definido por Covarrubias en *El tesoro de la lengua*, como “Un instrumento de cuatro esquinas, que suelen tocar las muchachas de las aldeas para acompañar sus coplas”. Los panderos cuadrados siguen conservándose en los montes de Toledo. Luis Ángel Paíno, un artesano que hace instrumentos musicales, ha construi-

do el rabel que sacamos en escena al estilo de los montes de Toledo, con la misma intención de acercarnos a lo que imaginamos que podría ser este mundo sonoro en su momento.

En cuanto a las partes bailadas, hay un **baile de aldeanos** del que he hecho una versión *facticia*, como llamamos a la versión tipo no recogida en ningún sitio, obtenida como el común denominador de otras muchas que sí están conservadas, como ocurre con los romances, en los que hay tantas versiones como informantes. En este caso sería una versión *facticia* porque tiene un tipo de saludo que es el del *pericote*, de los pericotes que se bailan en los Picos de Europa, algo también de las actitudes del baile ibicenco, y tiene algo también de un *baile* que llaman *de las italianas*, que hay en la zona de la Vera en Cáceres. Todo son motivos de baile tradicional, pero del real, del espontáneo, no el de los grupos folclóricos; motivos escogidos de lo poco que ha quedado y que se ve en las descripciones de los bailes populares de la época, en los grabados, en las actitudes... A veces vemos bailes reflejados en el teatro del Siglo de Oro muy claramente, danzas tan arcaicas como los desaparecidos que baila un hombre con varias mujeres, al que Lope refiere una obra como *El cruzado de a tres*, y luego resulta que hay pervivencias de ellos en la tradición oral actual.

Y aparte **he coreografiado** músicas maravillosas, que ha escogido Alicia para el principio y el final del espectáculo. La primera es una *zarabanda*, que está basada en pasos generales con algo de las

vueltas de la *cueca* chilena, ya que en América latina se ha conservado mucho nuestra tradición del Siglo de Oro en bailes, en tipos de cruces, incluso en los toques de guitarra. Y en el *villano* del final he acudido a pasos y estructuras que se han conservado en el Pirineo tal cual; son lo que yo llamo piezas testigo, porque precisamente dan testimonio vivo de lo que en otro tiempo fue general y ahora sólo ha quedado en algunas zonas como relicarios. Además los actores lo han cogido y lo han engrandecido todo de una manera impresionante, de forma que el montaje ha sido además una gran experiencia humana, algo a lo que yo creo que las personas que nos dedicamos al teatro siempre le damos mucha importancia; si no, haríamos otra cosa. En este caso ha sido muy gratificante, y un proceso en el que he aprendido un montón de cada uno de ellos. El hecho de poder trabajar con una Compañía Nacional te da la posibilidad de coincidir con quince o dieciséis personas que van desde los veintitrés años hasta los ochenta y cinco, y eso es maravilloso. Los actores se han lanzado a la propuesta de cabeza completamente y trabajar así es un lujo, es un placer, es venir a disfrutar. Yo estoy muy contento con ellos porque me parece que la propuesta de Laila tenía sentido si le daban vida los actores, y se la han dado en todo. Yo les veo bailando, las actitudes y la manera de bailar que tienen y no me rechina nada, parece que lo llevan haciendo toda la vida y creo que se divierten. Hacemos teatro para crear mundos en escena, y en este caso está muy bien.

4. ¿Qué puede aportar esta función desde el punto de vista humano? ¿Qué puede ofrecer de original al espectador y especialmente a la gente joven?

Mira, yo te puedo decir lo que me ofrece a mí. Este montaje me parece como un cuento oriental, en el sentido de que el drama, lo que ocurre, no es una cosa de una densidad muy grande; sucede como en los cuentos, que el argumento sirve para ir reteniendo la atención y llevar al lector a diferentes mundos. Por eso, más que una reflexión esta función va a proporcionar al espectador un viaje, como cuando vemos esas maravillosas películas chinas, en las que quizás no entendemos muy bien lo que está pasando pero notamos que hay poesía; te transportan a aquel ambiente y es muy agradable. Es algo así como un viaje al pasado, donde no lo encontramos muerto al llegar, sino lleno de vida gracias al trabajo de los actores, tanto en las escenas de campo como en las de Corte, en donde hay un ambiente más velazqueño y donde ha intervenido también José Luis Massó en cuanto a cuestiones de protocolo. Yo creo que el ejercicio que hemos hecho todos ha sido acudir al pasado, y darnos cuenta de que muchas veces ese pasado tiene una teatralidad enorme: trabajar de esta manera ha sido un placer.

Animo a la gente joven a que se deje llevar, a que disfrute de este montaje con los sentidos, a que escuche el verso. Ahora no oímos verso casi nunca, no vivimos en una sociedad que hable con rima, pero antes la gente que iba a ver una comedia en la plaza del pueblo o en el corral cantaba

romances en su casa y estaban acostumbrados a versificar, así que el hablar en verso era algo que estaba mucho más a la orden del día, una parte de la comunicación habitual. Una vez que nos sentamos en la silla tenemos que quitarnos todo lo que sabemos, la parte cerebral, y dejarnos poseer por lo que está sucediendo; luego te puede llegar o no, naturalmente... Ésa es la lección que nos puede dar nuestro teatro clásico, que sabían perfectamente lo que funcionaba en escena, lo que transmitía algo al espectador y lo que no, es decir: cómo ponerse una capa ayuda al actor a comunicar al público la actitud que el personaje tiene que tener, o cómo vestido de un color determinado o con una tela concreta el personaje cobra una importancia que en otro caso no tendría; cómo la música puede apoyar o contradecir la acción, y cómo pasa lo que Lope contaba en *El arte nuevo*, que el verso que se emplea

tiene que ser adecuado a la situación. Hay claves casi de oficio. El otro día comentábamos en el ensayo que no es aleatorio que un personaje entre o salga por la derecha o por la izquierda; si entra por la izquierda, viene de algún sitio y va a continuar haciendo algo, y si entra por la derecha, viene de hacer algo. ¿Por qué? La razón es que nosotros, cuando escribimos, estamos acostumbrados a que las cosas sucedan de izquierda a derecha, y parece una tontería, pero el juego teatral no deja de ser jugar con la convención de comunicación que tenemos todos.

Y otra cosa más, hablando del Barroco: en cierto sentido nuestra época actual es bastante neobarroca en muchísimas cosas; no me refiero al exceso en la forma, pero sí al aspecto sensual. Somos más hedonistas, nos hemos librado de una serie de ataduras, y le damos importancia a la comida, la música, a todo lo que entra por los sentidos. **M. Z.**



***Del rey abajo, ninguno,* propuesta de actividades en clase**



Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Del rey abajo, ninguno* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *Del rey abajo, ninguno* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.

¿En qué género literario clasificarían esta obra?

Identificar y analizar los diferentes tipos de estrofas que usa Rojas Zorrilla en el texto o la versión.

Uno de los temas más importantes de los que trata *Del rey abajo, ninguno*, es la defensa de la vida del campo frente a la vida en la Corte. ¿Qué opinión tienen los alumnos sobre estas dos formas de vida? ¿Qué ventajas y desventajas creen que tiene cada una? ¿Siguen siendo hoy dos alternativas opuestas?

¿Les resulta a los alumnos interesante la figura de García? ¿Creen que actúa correctamente con su mujer? ¿Podrán los esposos al final de la obra volver a su vida de siempre? ¿Por qué?

Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar diversos aspectos. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo

que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

Se leerá en clase la entrevista a la directora de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje, contrastándola con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Rojas Zorrilla, como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería el desenlace. ¿Mantendría el verso como forma de expresión o los personajes hablarían en prosa?

¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena: el salón de un palacio, el campo... o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Qué función tiene la alfombra? ¿Qué indican los paneles con dibujos de ramas y hojas? ¿Están de acuerdo con la escenografía de *Del rey abajo*? ¿Saben qué es un corral de comedias?

A través de las fotos podemos fijarnos o recordar los vestidos de los personajes. ¿Sirven para reflejar su clase social? ¿La figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Habían visto antes ropa parecida?

En esta función es muy importante la música y la danza. ¿Qué utilidad dramática creen que tiene la música en *Del rey abajo*? ¿Qué piensan que aporta al espectáculo? ¿Reconocen alguno de los instrumentos que tocan los músicos: la zanfona, la vihuela de arco, la guitarra? Explorar la relación de la *zarabanda*, el *Marizápalos* y el *villano* con la loa, el entremés y el fin de fiesta propios del teatro barroco.

A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias en clase.

Por último, los alumnos explicarán qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren? ¿Harían ellos teatro como actores, directores de escena o de alguna otra forma?

Bibliografía

ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Rojas Zorrilla”, en *Calderón y su escuela dramática*, Laberinto “Arcadia de las Letras”, Madrid, 2001, pp. 128-141.

ARENAS CRUZ, Elena, “Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el Memorial literario”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, edición al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2000, pp. 379-394.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Imp. de la Revista de Archivos, Madrid, 1911.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, “Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, edición al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2000, pp. 209-239.

FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, “*Del rey abajo, ninguno*, y la invención venatoria del hostigamiento”, en *Scripta Philologica in honores Juan M. Lope Blanch... III, Lingüística indoamericana y Estudios literarios*, coord. Elizabeth Luna Traull, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 189-201.

FUCILLA, Joseph G., “Sobre las fuentes de *Del rey abajo, ninguno*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V, 1951, pp. 381-393.

GONZÁLEZ, Cristina, “Sobre *Del rey abajo, ninguno*”, en *Bulletin of the Comediantes*, XXXII, Toronto, 1980, pp. 49-53.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla”, en *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 193-203.

“Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Toledo: entre Calderón y Rojas*, Toledo, 14-16 de enero de 2000, [2003].

“Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración”, en las *Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico de Almería*.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, **CEREZO RUBIO**, Ubaldo y **VEGA GARCÍA-LUENGOS**, Germán, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007.

JULIO, María Teresa, *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 1996.

“Planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla”, en *Anuario de Filología*, XV, Sección F, nº 3, Barcelona, 1992, pp. 59-72.

“Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2000, pp. 179-208.

“Amor y dolor en Rojas Zorrilla: dos caras de la misma moneda”, en *Toledo: entre Calderón y Rojas*, Toledo, 14-16 de enero de 2000, [2003].

MACCURDY, Raymond R., “Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Bulletin of the Comediantes*, IX, Primavera, 1957, pp. 7-9.

Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica, CSIC, Cuadernos Bibliográficos, XVIII, Madrid, 1965.

MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Universidad de Liverpool, Liverpool, 1994.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, “Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla”, en F. de Rojas Zorrilla, *Comedias Escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, t. LIV, Madrid, 1952, pp. V-XXIV.

ORTIGOZA VIEYRA, Carlos, *Los móviles de la comedia en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas y Calderón*, Universidad Nacional de México, México, 1954.

“Del rey abajo, ninguno”, de Rojas Zorrilla, estudiada a través de sus móviles”, en *Bulletin of the Comediantes*, IX, 1957, pp. 1-4.

PACHECO Y COSTA, Alejandra, “Música y teatro en Rojas Zorrilla. *Lo que quería ver el marqués de Villena*”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, edición al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2000, pp. 271-300.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla (ante el IV centenario)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “Francisco de Rojas, un ausente en la escena”, en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, edición al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2000, pp. 395-403.

PLAZA, Francisco, *Francisco de Rojas. Escenario y vida de un autor toledano*, Toledo, 2007.

Revista de literatura, núm. 137, tomo LXIX (enero-junio 2007), número monográfico coordinado por Luciano García Lorenzo y Abraham Madroñal, IV Centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla, UCLM.

RODRIGUEZ CÁCERES, Milagros, “Perfil biográfico y literario de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 40, Madrid, 1999, pp. 1-3.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Suelta de la primera mitad del siglo XVII, 16 fs. en 4º, con el título *Del rey abaxo, ninguno*, comedia famosa de don Pedro Calderón, Biblioteca Nacional de París.

Del rey abaxo, ninguno, Comedia de Don Pedro Calderón, en *Parte 42 de Comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1650.

Suelta de fines del XVII, 16 fs. en 4º, *El labrador más honrado García de Castañar*. Comedia famosa de D. Francisco de Roxas.

Varias sueltas del siglo XVIII.

García del Castañar, en *Tesoro del teatro español desde su origen (1356) hasta nuestros días*, Eugenio Ochoa, París, 1838.

Del rey abaxo, ninguno y Labrador más honrado, García del Castañar, Ramón de Mesonero Romanos, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1861, 1926 y 1952.

Del rey abaxo, ninguno o García del Castañar, Edouard Laget, Garnier, París, 1910.

Del rey abaxo, ninguno, Nils Flaten, Nueva York, 1929.

García del Castañar, ed. J. W. Barker, Universidad de Cambridge, Cambridge, 1935.

Del rey abaxo, ninguno, Pablo Pou Fernández, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1964.

Del rey abaxo, ninguno, Entre bobos anda el juego, Federico Ruiz Morcuende, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 35, Madrid, 1967.

Del rey abaxo, ninguno, Raymond R. MacCurdy, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1970.

Del rey abajo, ninguno o El labrador más honrado, García del Castañar, Jean Testas, Castalia, Madrid, 1971.

Del rey abajo, ninguno, Brigitte Wittman, Cátedra, Letras Hispánicas 132, Madrid, 1980.

Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego, Ana Suárez Miramón, Planeta, Autores Hispánicos 182, Barcelona, 1990.

Obras completas, I, ed. crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Del rey abajo, ninguno, versión de Laila Ripoll, colección Textos de Teatro Clásico nº 47, INAEM-CNTC, Madrid, 2007.

URBINA, Eduardo, "Eclipse real: sol y sombra en *Del rey abajo, ninguno*", en *Bulletin of the Comediantes*, XXXVI, Toronto, 1984, pp. 101-110.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España", en *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.

"Los problemas de atribución de *Del rey abajo, ninguno*". Ponencia en el Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla. Universidad de Castilla-La Mancha. 4 al 7 de octubre 2007.

