

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

EL TEATRO DE RAFAEL ÁLVAREZ *EL BRUJO*: UNA VISIÓN DEL SIGLO DE ORO
ENTRE LA CREACIÓN PERSONAL Y LAS TENDENCIAS ESCÉNICAS DE LA
PALABRA

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY
SUSANA INÉS PÉREZ ALONSO

CHICAGO, ILLINOIS

DECEMBER 2017

© Susana Inés Pérez Alonso

All Rights Reserved, 2017

Para mis abuelos

Índice

Ilustraciones.....	vii
Reconocimientos.....	ix
Resumen.....	xiii
Introducción. Del Teatro Independiente a los clásicos en solitario.....	1
Capítulo 1. El <i>Lazarillo</i> a escena: los orígenes de <i>El Brujo</i>.....	27
1. Introducción.....	27
1.1. Un acercamiento a la trayectoria del <i>Lazarillo</i> (1990-2016).....	30
1.2. Entre pícaros y cómicos: Fernando Fernán-Gómez y <i>El Brujo</i>	41
1.3. La versión de Fernando Fernán-Gómez.....	46
2. Los inicios del <i>Lazarillo</i> : la integración en el panorama teatral y sociopolítico.....	55
3. Análisis de la obra.....	72
3.1. La construcción de los personajes: entre el gracioso y el bufón.....	74
3.2. La producción del humor: entre el gesto y la teatralidad.....	84
3.2.1. El gesto.....	85
3.2.2. La palabra invita a la reflexión.....	87
3.2.3. La presencia de la novela.....	88
3.2.4. Tragicomedia y teatralidad.....	89
3.3. El intermedio o el juego constante.....	93
3.4. Una relativa improvisación.....	99
3.5. Públicos populares, públicos escolares.....	104

Capítulo 2. <i>Los misterios del Quijote según El Brujo: sobre los centenarios cervantinos, los nuevos formatos de entretenimiento y los espectáculos de la palabra</i>...	126
1. Introducción.....	126
2. Los centenarios del <i>Quijote</i> y Cervantes, el Festival de Almagro y <i>El Brujo</i>	134
3. El teatro de <i>El Brujo</i> ante los nuevos formatos de entretenimiento: el auge de los musicales y los monólogos de <i>El Club de la Comedia</i>	147
3.1. <i>Los misterios del Quijote</i> y los espectáculos de la palabra.....	157
4. La versión de Emilio Pascual y los marcos de <i>Los misterios del Quijote</i>	167
5. Análisis de la obra.....	178
5.1. El comienzo del espectáculo o la conferencia de <i>El Brujo</i> : una visión personal sobre la autoría del <i>Quijote</i>	184
5.2. La representación de episodios en <i>Los misterios del Quijote</i>	192
5.2.1. De la liberación de los galeotes: Ginés de Pasamonte y la misericordia.....	193
5.2.2. “Yo soy el caballero de la palabra”: la princesa Micomicona y los cueros de vino.....	195
5.2.3. El <i>Quijote</i> popular y la intercalación del episodio autobiográfico: de la primera salida y muerte de don Quijote.....	199
 Capítulo 3. Rumbo a los místicos: el caso de <i>Teresa o el sol por dentro</i>.....	211
1. Introducción.....	211
2. Un prólogo acelerado.....	222
3. Análisis de la obra.....	226
3.1. Primera parte: Infancia y adolescencia de Santa Teresa.....	229
3.1.1. Una fuga frustrada.....	229

3.1.2. La prima de Teresa.....	236
3.1.3. En el palomar.....	239
3.1.4. En el convento de las agustinas: la madre María Briceño.....	241
3.1.5. Los duros comienzos en el monasterio de la Encarnación.....	245
3.2. Segunda parte: Teresa mística.....	249
3.2.1. Un paso más allá: la conversión de Teresa.....	250
3.2.2. Entre Dios y el diablo: la primera visión intelectual y la confesión con el padre Baltasar Álvarez.....	257
3.2.3. Fin del espectáculo: el clérigo amancebado de Becedas.....	263
Conclusión.....	269
Bibliografía.....	275
Apéndice 1. Entrevista con el dramaturgo José Luis Alonso de Santos.....	303
Apéndice 2. Entrevista con el actor Rafael Álvarez <i>El Brujo</i>.....	311

Ilustraciones

Figura 1. Fotografía de la grabación del <i>Lazarillo de Tormes</i>	50
Figura 2. Los gestos y muecas exagerados de <i>El Brujo</i>	76
Figura 3. Con la llave en su poder, <i>El Brujo</i> es un Lázaro desquiciado.....	80
Figura 4. <i>El Brujo</i> , en el papel de Lázaro, haciendo el agujerillo en el jarro de vino con el meñique en el aire y mirada cómplice hacia el espectador.....	86
Figura 5. <i>El Brujo</i> presentando al clérigo en el escenario.....	93
Figura 6. Fotografía de la grabación del <i>Lazarillo de Tormes</i> realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015. <i>El Brujo</i> , durante el intermedio.....	97
Figura 7. Resumen de la trayectoria del <i>Lazarillo</i> por comunidad autónoma.....	119
Figura 8. Resumen de la trayectoria del <i>Lazarillo</i> por año.....	119
Figura 9. Trayectoria y número de representaciones del <i>Lazarillo de Tormes</i> por año (2004-2016).....	120
Figura 10. Lengua castellana y Literatura 1º Bachillerato SM (2008).....	124
Figura 11. Lengua castellana y Literatura 3º ESO Anaya (2011).....	124
Figura 12. Lengua castellana y Literatura 3º ESO Anaya (2015).....	125
Figura 13. Lengua castellana y Literatura 1º Bachillerato SM (2015).....	125
Figura 14. <i>El Brujo</i> simula consultar el <i>Quijote</i>	161
Figura 15. <i>El Brujo</i> recita fragmentos del <i>Quijote</i> y baila al ritmo de la música.....	175
Figura 16. Durante las primeras representaciones, <i>El Brujo</i> comenzaba su ritual quijotesco a medida que prende las velas.....	180
Figura 17. Durante el prólogo a la función.....	191
Figura 18. <i>El Brujo</i> transfigurado en don Quijote o el caballero de la palabra.....	199
Figura 19. <i>El Brujo</i> “muestra” la pajita con la que le dan de beber a don Quijote.....	204
Figura 20. <i>El Brujo</i> personifica a una de las sorprendidas prostitutas.....	206
Figura 21. Resumen de la Actividad de <i>El Brujo</i> en festivales destacados.....	209
Figura 22. Una visión panorámica del escenario durante el Prólogo.....	228

Figura 23. <i>El Brujo</i> , con gesto de agresividad, acompaña la palabra “siempre” con golpes secos de mano y de cabeza.....	231
Figura 24. El actor utiliza su característico baile de pies y cadera.....	241
Figura 25. Bajo el foco azulado, en diagonal, <i>El Brujo</i> presenta la silueta de doña María Briceño.....	243
Figura 26. El actor, como Santa Teresa, cantando en un latín inventado, en el proceso de recorrer los círculos.....	247
Figura 27. <i>El Brujo</i> imita el Cristo del cuadro.....	256
Figura 28. Fotografía tomada tras la entrevista con el actor.....	320

Reconocimientos

He podido completar este proyecto gracias al apoyo de profesionales a uno y otro lado del Atlántico que han facilitado el arduo proceso de investigación y documentación. En primer lugar, agradezco a Sarah G. Wenzel y al departamento de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Chicago sus orientaciones y eficiencia a la hora de localizar y obtener materiales de difícil acceso. Por otro lado, doy las gracias al personal del *TechBar* y de la *Dissertation Office*, especialmente a José Hernández y Colleen Mullarkey, que, muy amablemente, me han ayudado a revisar los últimos detalles del formato de esta tesis. En España, el personal de la Biblioteca Nacional, la Fundación Juan March, la Fundación Jorge Guillén, la Biblioteca de Educación, la Biblioteca de Cultura, el Museo del Teatro, la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid y el Centro de Documentación Teatral me recibió con los brazos abiertos, poniendo a mi disposición todo tipo de recursos y servicios. En especial, agradezco a Pedro Ocaña, bibliotecario del Centro de Documentación Teatral, su paciencia y el tiempo que ha dedicado a responder todas y cada una de mis preguntas.

Entre mis agradecimientos, no pueden faltar los profesores José Luis García Barrientos y Duncan Wheeler, que accedieron generosamente a conocerme y charlar cuando solo contaba con una vaga idea del estudio que quería realizar. Gracias también a Emilio Pascual, que respondió a mis correos rápidamente y me envió, sin dudarlo, una copia de su versión teatral inédita del *Quijote*. Por otro lado, me gustaría expresar mi gratitud a los profesores que se han comunicado conmigo por correo electrónico en el transcurso de los dos últimos años, entre los que se encuentran: Dru Dougherty, John Gabriele, Jonathan Bignell, María José Sánchez Montes, María Bastianes, José Antonio Pérez Bowie, Juan Antonio Ríos Carratalá, Manuel Aznar Soler, Fulgencio Martínez Lax, José Romera Castillo, Emeterio

Díez Puertas, César Oliva, Pedro Villora, Emilio de Miguel Martínez, Meri Torras Francés, Javier Sánchez Zapatero, Javier Huerta Calvo, Domingo Sánchez-Mesa, Raquel García-Pascual, Jeremy Butler, Christine Becker, John Muse, Sarah Nooter y David Bevington. Sus recomendaciones han sido de gran ayuda.

Antes de mi llegada a Chicago, pasé por la Universidad de Salamanca, la Universidad de Búfalo y la Universidad de Columbia. Mis colegas y mentores en estas instituciones confiaron en mí y me animaron a continuar mi formación. Agradezco profundamente la amabilidad de Eunice Rodríguez Ferguson y la dedicación y el apoyo de los profesores Carlos Alonso, Wadda Ríos-Font, Javier García Ruano, María Jesús Framiñán de Miguel, Carmen Fernández Juncal, María del Henar Velasco López, Carmen Diego Amado, Juan Jurado, Daniel Veith, Neil Schmitz y, por último, Olga Barrios Herrero, que me inició en el mundo del teatro. Tampoco olvido las enseñanzas de Nick Bowling y el equipo de *TimeLine Theatre*, Susan Albertine, Sahlan Momo y todos los compañeros con los que he coincidido durante mis prácticas profesionales en Chicago, Washington y La Haya.

Durante estos años de doctorado, he recibido un excelente entrenamiento como docente bajo la supervisión de Janet Sedlar, Irena Cajková, Nené Lozada, Lidwina van den Hout y mis estudiantes, quienes siempre me animaron a seguir adelante. Por otro lado, aprecio todas y cada una de las clases, seminarios, conferencias, conversaciones y salidas que he compartido con mis profesores y compañeros del departamento de *Romance Languages and Literatures* de la Universidad de Chicago y con aquellos que, en algún momento, se han cruzado en mi camino. Entre mis colegas, agradezco a Dana Gordon Dombrowski que se reuniera conmigo en Nueva York para responder a mis preguntas sobre el doctorado durante el proceso de solicitud. También doy las gracias a Viviana Hong por enseñarme a organizar los mejores eventos y, sobre todo, por su amistad. Merecen un reconocimiento especial Amine Bouhayat e Isaías Fanlo, con los que he explorado los teatros de Chicago.

Por supuesto, no hubiera podido completar este proyecto sin la ayuda de los miembros de mi comité, los profesores Mario Santana, Miguel Martínez y Luciano García Lorenzo, que han sido comprensivos, pacientes y muy generosos con su tiempo. Las recomendaciones de Miguel han sido decisivas durante mi investigación desde el mismo momento en que defendí la propuesta de tesis. Es, simplemente, un visionario. Además, fue un placer trabajar como asistente para una de sus clases y aprender a valorar la tarea de los alumnos y a presentar los contenidos de una manera interesante y precisa. Desde Madrid, Luciano, siempre dispuesto a ayudar, ha resuelto todas mis dudas de cara a la defensa y futuras publicaciones. Su conocimiento y experiencia en el teatro me han resultado extremadamente útiles. Mario no podría haber sido un mejor mentor y director de tesis. Sus sugerencias e indicaciones, siempre detalladas y acertadas, han sido el empujón que necesitaba para mejorar mi escritura y crecer intelectualmente. Mario me ha motivado a seguir adelante en los peores momentos. Fue él quien me animó a emprender un proyecto teatral y no podría estar más agradecida.

No puedo cerrar este apartado sin agradecer a José Luis Alonso de Santos y Rafael Álvarez *El Brujo* su tiempo y hospitalidad. Las conversaciones que mantuve con cada uno de ellos en sus respectivos domicilios de Madrid han guiado decisivamente la investigación y escritura de los capítulos de esta tesis. Ambos me trataron como a una más de la familia y, por ello, les estoy eternamente agradecida. Asimismo, me gustaría dar las gracias al equipo de Producciones *El Brujo*, especialmente a Herminia Pascual, siempre atenta, que concertó y organizó mi entrevista con *El Brujo*. En última instancia, no olvido el apoyo incondicional de las amistades que he cultivado por el mundo a lo largo de los años, con las que hoy día sigo en contacto, y de mi familia, especialmente de mi hermano y mis padres, que me enseñaron lo que significa el esfuerzo y el trabajo duro y me han aguantado lo inaguantable. Gracias a Sarah Canning, Afak Afgun, Ina Sandeli, Carmen Bello Gimeno, Rob Newman, Noemi Nocera, mi compañera de piso preferida, María Fernández, que me ayudó cuando más lo

necesitaba, y mis amigas del alma, casi hermanas, Lourdes, Rocío y Victoria, siempre transmitiendo luz y fuerza.

Resumen

This dissertation examines the theater of Spanish actor, director and author Rafael Álvarez *El Brujo* through the analysis of three of his major monologues. *El Brujo* constitutes a rather unique case in Spanish theater following the emergence of the *teatro di narrazione italiano* in the 1980's. His work emphasizes the oral quality of Golden Age texts and provides an original insight on this period. Furthermore, the study of these plays within the context in which they were premiered reveals key aspects about the Spanish cultural scene during the past twenty five years, from the encouragement of Golden Age-related productions to the importance of commemorations and events such as the Festival de Almagro.

The first chapter focuses on his iconic play *Lazarillo de Tormes* (1990), which initiates his lasting and complicated relationship with institutional theater. By comparing the first and last representations, we can identify the strategies that *El Brujo* uses to create humor, primarily through his rich gestural work, and trace the evolution of his theater as he becomes a storyteller or performer in the style of Italian actor Dario Fo. The second chapter is dedicated to *Los misterios del Quijote* (2005), which *El Brujo* creates in collaboration with Emilio Pascual. This play coincides with the growth of the musical and the comic monologues crafted after the TV show *El Club de la Comedia*. In the process of distancing himself from these products, *El Brujo* masters the introduction of autobiographical episodes and dedicates this monologue to the spoken word, leaning toward other theater-related alternatives which have acquired popularity since the beginning of the democratic period. In the third and last chapter, we take *Teresa o el sol por dentro* (2015) as an example of the actor's work with the mystics. *El Brujo* proposes a multidisciplinary approach to Saint Teresa of Ávila, which starts with a long prologue and continues with a detailed account of her childhood and adolescence. By alternating episodes of the Saint's life with the recitation of

some of her poems, the actor prioritizes her work as a writer and addresses the manipulations around this figure which spread from the 17th-century till the end of Franco's dictatorship.

Since premiering *Lazarillo de Tormes*, *El Brujo* has actively contributed to the circulation and dissemination of the classics in post-Franco Spain along with the Compañía Nacional de Teatro Clásico, created in 1986, and other private theater companies.

Nevertheless, the actor attracts all kinds of spectators as he creates very personal versions of canonical texts, establishing connections with contemporary issues and adding comments in a pedagogical tone. Moreover, his work on a relatively empty stage has become one of the main characteristics of his theater as well as a sign of his flexible attitude toward the classics. Through focusing on his videos and live performances, we cultivate an alternative approach to studying theater and the actor's art.

Introducción

Del Teatro Independiente a los clásicos en solitario

El actor, director y autor Rafael Álvarez *El Brujo* (Lucena, 1950) ha creado su repertorio de monólogos sobre textos pertenecientes a periodos y autores muy diferentes. No obstante, su labor se asocia fundamentalmente con el teatro y el patrimonio cultural del Siglo de Oro español, que él mismo promociona asiduamente dentro y fuera del escenario y a través de su participación en festivales. La versión del *Lazarillo* en forma de monólogo, firmada por Fernando Fernán-Gómez, inspiraría su trabajo posterior como adaptador de textos de los siglos XVI y XVII, generalmente narrativos, y, ocasionalmente, poéticos y/o biográficos. En sus creaciones, *El Brujo* relaciona y aúna la picaresca y la mística y utiliza este tándem como seña principal de su teatro y como referente o síntesis del Siglo de Oro español, al mismo tiempo que defiende su vigencia en la actualidad. Aunque tendremos en cuenta la totalidad de su carrera, en esta tesis nos centraremos en tres de sus monólogos teatrales más significativos: *Lazarillo de Tormes* (1990), *Los misterios del Quijote* (2005) y *Teresa o el sol por dentro* (2015). A través del estudio de estas obras, podemos trazar la evolución del teatro de Rafael Álvarez *El Brujo* y su dinámica creativa en solitario y a partir de sus colaboraciones con otros autores como Fernando Fernán-Gómez o Emilio Pascual.

Por otro lado, el análisis de estas obras en sus respectivos contextos de producción y estreno nos permite entender mejor el panorama cultural y escénico en España durante los últimos veinticinco años, especialmente el proceso de recuperación de los clásicos desde la llegada de la democracia, que se acelera con la labor de los primeros gobiernos socialistas y la renovación teatral en vista a los acontecimientos de 1992. Aunque se trata de un caso concreto y privilegiado, la obra de *El Brujo* nos proporciona un modelo para estudiar las estrategias de integración y participación del sector privado en el ámbito del teatro

institucional, ya que la mayoría de sus creaciones están destinadas a presentarse en los festivales o con motivo de conmemoraciones concretas.

En 1985, el dramaturgo José Luis Alonso de Santos reconocía que “no es normal centrar nuestro comentario en los principales protagonistas de la creación teatral: los actores”, y añadía: “la falta de atención que normalmente se dedica al arte del actor se debe a la dificultad que entraña” (“Rafael Álvarez *El Brujo* en el corazón” 87). En 2001, Juan Antonio Ríos Carratalá publicaba *Cómicos ante el espejo*, un trabajo sobre las memorias de un grupo de actores españoles, entre los que se encontraba Fernando Fernán-Gómez. Posteriormente, Rafael González Gosálbez dedicaba su tesis doctoral, titulada *Actores españoles en primera persona*, a explorar los testimonios de los actores o cómicos que comenzaron su carrera durante la Guerra Civil, destacando el menosprecio y marginación que sufrieron¹. Fernán-Gómez, parte de este colectivo, retrataría en la novela *El viaje a ninguna parte*, después convertida en película, las dificultades de una compañía de cómicos de la legua durante la posguerra española.

Recientemente, en una entrevista para el programa televisivo *En escena, El Brujo* declaraba que se ha “perdido el concepto de la enorme dignidad del actor”, especialmente del actor cómico, al que se encarga dignificar durante sus representaciones teatrales (“Entrevista al actor y dramaturgo Rafael Álvarez *El Brujo*”)². Además de mencionar la novela de Fernán-

¹ Para una bibliografía de otros trabajos sobre el actor de posguerra y de otras épocas, destaca la reseña a *Cómicos sobre el espejo*, de Dolores Romero López, y el artículo titulado “Los actores intérpretes de sí mismos: el caso de Fernando Fernán-Gómez”, de Jesús Rubio Jiménez. Para consultar los programas televisivos dedicados al actor o las memorias de actores específicos, recomiendo consultar el estudio de González Gosálbez.

² El 14 de septiembre de 2016 en los Teatros del Canal de Madrid, durante la representación de *Teresa o el sol por dentro*, el actor mencionaba a Lina Morgan con el propósito de reconocer su trabajo y alabar su capacidad para hacer reír al público. Asimismo, comentaba que, tras actuar en Madrid en los años ochenta del siglo pasado, el actor italiano y Premio Nobel Dario Fo declaró en de una entrevista que había quedado impresionado con las capacidades de la actriz cómica. Por otro lado, en la mayoría de sus representaciones existen momentos en que se dedica a imitar las voces y maneras de Fernando Fernán-Gómez y de Francisco Rabal, a modo de homenaje, lo que denota la gran admiración que profesa hacia estos actores y compañeros de trabajo.

Gómez, a mediados de la década de los noventa del siglo pasado, durante las representaciones de *La sombra del Tenorio*, el actor andaluz relacionaba el criado o gracioso del Siglo de Oro con el cómico itinerante de posguerra y, a su vez, con el actor del Teatro Independiente, del que había formado parte, ya que, según confesaba en una entrevista con Sandra Tordesillas, la mayoría de las anécdotas que se incluyen en esta obra sucedieron cuando viajaba con Alonso de Santos y con Teatro Libre de Madrid representando *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (“Rafael Álvarez *El Brujo*” 30).

Con este estudio, queremos reconocer y analizar la labor de Rafael Álvarez *El Brujo* como actor cómico y creador sin limitarnos al testimonio o la anécdota biográfica. Según Luciano García Lorenzo, “En los últimos años, la preocupación por la puesta en escena de los textos clásicos ha dado un salto considerable y es un testimonio de los varios que podríamos citar y que se han sucedido a la hora de acercarse no solo al teatro clásico sino en general al fenómeno teatral de todos los tiempos” (“La presencia de los autores clásicos” 91). Nosotros también nos adentramos en el territorio de la práctica escénica siguiendo los pasos de investigadores como Manuel Muñoz Carabantes, Susan L. Fischer, Duncan Wheeler, María Fernández Ferreiro, María Bastianes o Purificació Mascarell, que se han interesado por el estudio de la puesta en escena de obras clásicas en España desde los inicios del periodo democrático, fundamentalmente en el ámbito público³. Sin desechar el material textual, analizaremos el trabajo actoral de *El Brujo* a partir de notas tomadas durante sus representaciones y las grabaciones de sus obras realizadas por el Centro de Documentación Teatral.

³ Además de algunos de los cuadernos de teatro clásico publicados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, entre las tesis doctorales y publicaciones de estos expertos, destaca *Diálogos sobre las tablas: últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, volumen coordinado por María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell. Además de tener en cuenta todos los elementos que forman parte de la representación, los trabajos de este volumen incluyen varias secciones dedicadas a entrevistas con los profesionales del teatro que han participado en el proceso de adaptación o puesta en escena de determinadas obras clásicas.

El Brujo mantiene una actitud flexible frente a los clásicos, en la línea de lo que ya defendieron Miguel Narros, Albert Boadella o Calixto Bieito⁴. El actor suele justificar sus particulares versiones aludiendo al proceso de minucioso estudio y documentación previo a la puesta en escena. Con el propósito de acercar y hacer accesible los textos clásicos al público mayoritario, el actor andaluz aprovecha sus aspectos y episodios más cómicos y explota su faceta más pedagógica deteniéndose a explicar y actualizar el lenguaje a través de comparaciones, anacronismos y expresiones cotidianas⁵. De hecho, el actor declara que “las transgresiones mal hechas en algunos casos, con acierto en otros, tan criticadas por críticos y eruditos, con el tiempo se han convertido en estilo, en un sello, en una poética” (“*El Brujo*: ‘¿La cultura es prescindible?’”). Asimismo, en su esfuerzo por evocar la atmósfera del Siglo de Oro y el Barroco, el actor contextualiza ampliamente este periodo y su teatro.

En una entrevista de 1994, *El Brujo* ya expresaba su deseo de cultivar “un teatro sencillo, directo, sin decorado”. A esto, el actor andaluz añadía: “Un actor que cuenta una historia. La esencia del teatro, ¿no?” (“Rafael Álvarez *El Brujo*. Un actor distinto” 32).

Durante algunas de sus representaciones, *El Brujo* utiliza la expresión “teatro del despojamiento” para referirse a la escenografía minimalista de sus obras, que remite tanto a la

⁴ Emilio de Miguel Martínez recoge las declaraciones de Boadella que aparecían el 2 de noviembre de 2005 en el periódico *El País* con motivo del estreno de *En un lugar de Manhattan*, su particular versión del *Quijote*. De Miguel Martínez dice: “ante las palabras con que el entrevistado recordaba sus atrevidos puntos de vista respecto al tratamiento de los clásicos: ‘Usted mantiene que a los clásicos hay que destrozarlos, ultrajarlos y violarlos para hacerlos más contemporáneos de lo que ya son’, [Boadella] asentía: ‘Hay que tener un espíritu libre para no hacer arqueología, que sería una traición al clásico. Si haces un teatro arqueológico estás realizando un acto de necrofilia. Hay que hacer un clásico que siga teniendo potencia a través de una mirada actual. No puedo murar como una persona del siglo XVI, es un acto imposible e inútil’” (“Teatro español” 32-33).

⁵ En este sentido, José Luis Alonso de Santos describía al actor como “cómico de la calle” (Entrevista personal). Por su parte, Fernando Fernán-Gómez le llegó a llamar “cómico de pueblo”, como bien indicaba el actor previamente al estreno del *Lazarillo* en Almagro 2017 (“Rueda prensa. *Lazarillo*. *El Brujo*”).

Por otro lado, cabe destacar que los textos que el actor incluye en los programas de mano de sus obras resultan bastante crípticos y complicados comparados con la representación de la obra. Quizá esta sea una manera de lucir sus conocimientos y atraer también a la facción académica o especializada.

puesta en escena del Siglo de Oro como a la idea de “teatro pobre” propuesta por Jerzy Grotowski durante la segunda mitad del siglo XX. De ahí que el actor califique su estilo teatral de “vanguardia”. A partir de esta puesta en escena anti-ilusionista, propia del monólogo, *El Brujo* construye sus obras sobre el aspecto poético o evocador de la palabra, propiciando la participación del espectador, que, convertido en cocreador del espectáculo, debe imaginar los personajes, los lugares y la acción que el actor describe y narra. En el intermedio de las últimas representaciones del *Lazarillo*, *El Brujo* destacaba esta idea reproduciendo las palabras del dramaturgo William Shakespeare: “¡El verdadero drama ocurre en la imaginación del espectador!”. En este sentido, sus representaciones se asemejan a una lectura en voz alta. Además de revelar la comicidad del texto clásico, el actor enfatiza la belleza del mismo a medida que recita, repite y se detiene en determinados fragmentos. De esta manera, anima al espectador a la lectura de los mismos, aludiendo especialmente a la función clarificadora de las notas a pie de página.

Según Andrés Amorós y José María Díez Borque, los asistentes al teatro “pasan de llamarse auditorio, oyentes, etc., a denominarse espectadores” durante el siglo XVIII, debido al “desarrollo de tramoya y de todo lo que no tenía que ver con el texto” (*Historia de los espectáculos* 80). Por el contrario, durante el siglo XX, Marina Sanfilippo afirma que se produjo “un progresivo redescubrimiento de la oralidad”, lo que la estudiosa asocia fundamentalmente a “un renovado impulso en los estudios sobre el folclore y la cultura popular” y al nacimiento de los medios de comunicación (*El renacimiento* 18). *El Brujo* encaja en este renacimiento, ya que elige, estudia y parte de textos que contienen una mayor presencia de oralidad para crear sus obras. Por otro lado, el periodo comprendido entre el estreno del *Lazarillo* y el de *Teresa o el sol por dentro* constituye un recorrido o escaparate del panorama escénico de los últimos veinticinco años y nos permite explorar y reconocer los recursos que garantizan la pervivencia del teatro de *El Brujo* a través del diálogo o análisis

comparativo con formatos de éxito como el monólogo cómico, el musical y, por último, otros espectáculos parateatrales o basados en la sonoridad de la palabra, tales como recitales, que se han popularizado en el panorama escénico español de finales del siglo XX y que, además de suponer un bajo coste de producción, priorizan la palabra frente a cualquier otro elemento espectacular. En el caso del teatro radiofónico, el protagonismo de la palabra es absoluto, puesto que la dimensión espectacular no existe. Formalmente, el teatro de *El Brujo* se asemeja a estas alternativas. De hecho, el actor dedicaba *Los misterios del Quijote* a la palabra hablada, dicha o recitada. Curiosamente, a pesar de su potencial visual, la televisión también ha acogido espacios similares desde el punto de vista formal, como es el caso de *El Club de la Comedia*, que nace como fenómeno televisivo y, posteriormente, pisa los teatros. En este sentido, Sanfilippo menciona brevemente la diversidad de actos unipersonales en la actualidad y la dificultad que encuentran los narradores desde la década de los ochenta del siglo XX al tratar de distinguir su labor de fórmulas como los monólogos cómicos descendientes del *stand up comedy* estadounidense⁶. Si bien los artistas integrantes del *teatro di narrazione* italiano forman un grupo más o menos definido, *El Brujo* ha de luchar en solitario, aprovechando el éxito de estos actos a través de semejanzas superficiales como el humor o la escenografía mínima.

Aunque la palabra es el elemento fundamental de sus espectáculos, *El Brujo* guía al espectador a través de la iluminación y del gesto con que acompaña su narración⁷. En una

⁶ Sanfilippo recoge el testimonio del narrador italiano J. Campari, que dice: “Reaparece el monólogo teatral, en muchos casos el monólogo de humor, el stand up comedy y el contador de chistes. Esta convivencia hace que muchas veces no se sepa qué es lo que hacemos los contadores de historias o narradores orales (*El renacimiento* 177).

⁷ Andrés Amorós describía la voz de el actor como “peculiarísima, con tartamudeos, cambios de velocidad y registros sonoros muy variados”(“Introducción” 34). Por otro lado, Juan Pablo Scott se refería a la “dicción hablada, engolada, cantada, chasquida, arrastrada, ahogada o rotunda” del actor en su trabajo en *Los misterios del Quijote* (“*El Brujo* juega con el *Quijote*”). El propio actor parece darle mucha importancia al entrenamiento de la voz y, en una entrevista reciente con motivo del estreno de *Teresa o el sol por dentro*, el actor se quejaba de que a los nuevos actores no se les enseña a proyectar la voz correctamente (“*El Brujo* nos extrae la esencia de Santa Teresa de Jesús”).

entrevista radiofónica de 1991 con motivo del estreno del *Lazarillo* en Barcelona, el actor aseguraba que sus instrumentos en el escenario son la voz y el cuerpo (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo* (1991)”). Junto con las alusiones a la teatralidad o artificiosidad del espectáculo, el gesto es un recurso habitual para la creación de humor durante la representación⁸. Asimismo, durante algunas de sus representaciones, menciona la influencia del mimo catalán. En algunas de sus obras más recientes, su trabajo gestual ha evolucionado hacia la combinación de gesto, palabra y música. No obstante, su característico juego de brazos y baile de pies (este último acompañado, en ocasiones, de retahílas y cánticos en un latín descuidado o provocados por la ruptura en sílabas de palabras y/o frases) aparecen ya en las primeras representaciones del *Lazarillo*. Lo mismo sucede con su excelente mímica facial, que el actor ha relacionado con la *commedia dell’arte*. Si bien esta forma teatral se identifica fundamentalmente con la improvisación, los personajes tipo de la *commedia* requieren de un fuerte trabajo corporal, que ha influenciado a creadores como Jacques Lecoq. De hecho, *El Brujo* dice haber aprendido las técnicas de este maestro francés de la mano de Juan Viadas, que había estudiado en París, mientras codirigen y preparan juntos el estreno del *Lazarillo* (“Rueda prensa. *Lazarillo. El Brujo*”). En el programa *Imprescindibles*, el actor hace un guiño a las máscaras de la *commedia*, especialmente al *zanni*, y a la mímica facial basada en las máscaras que Grotowski propondría posteriormente. Concretamente se refiere a su trabajo en *Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*, de Dario Fo, que estrenó con La Favorita en Barcelona en 1981. *El Brujo* relata que no encontraba estabilidad representando el papel de policía en esta obra, por lo que decidió salir a caminar y encontró una piedra en la que vio

⁸ El actor no duda en revelar la teatralidad o artificiosidad del espectáculo y ordena a Óscar, el técnico de sonido, que ponga en funcionamiento efectos de sonido e iluminación que disimulen las deficiencias del decorado.

una máscara con un gesto cómico. El actor decidió emular este gesto en la siguiente representación y el auditorio echó a reír.

El Brujo debe su dominio del gesto a su preparación en el Teatro Independiente, en el que se inicia a finales de la década de los años sesenta tras mudarse a Madrid desde Torredonjimeno (Jaén), donde pasa la mayor parte de su infancia. Aunque, en un principio, el actor llegaba a la capital española con la intención de estudiar derecho, entra en contacto con el Teatro Independiente mientras reside en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, llamado comúnmente “El Johnny”,. Así lo expresaba en una entrevista con Juanjo Guerenabarrena: “en el San Juan, por aquellas fechas, ensayaban todos los días los del T.E.I (Teatro Experimental Independiente) de Miguel Narros, William Layton y José Carlos Plaza ... Me colé un día y no dejé de ir” (“*El Brujo. Un gesto gallardo*” 14)⁹. A partir de este momento, el actor se forma actuando en los escenarios hasta que a los treinta y siete años de edad decide estudiar en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid.

En 1969, *El Brujo* participa en su primera obra teatral: un montaje que realiza Juan Margallo de *La escuela de los bufones*, de Michel de Ghelderode. El propio actor admitía que, después de esta obra, decidió abandonar definitivamente la carrera de Derecho para dedicarse al teatro, su verdadera vocación (“*El Brujo. Un gesto gallardo en el último momento*” 14-15). Poco después, trabaja por primera vez con el dramaturgo José Luis Alonso de Santos en la obra *El juego de los insectos*, de los hermanos Kappeck, que se estrenó en 1970 en el Corral de Comedias del Colegio Mayor San Juan Evangelista. En el programa *Imprescindibles*, el actor reconocía que, tras interpretar el papel de mosca en esta obra,

⁹ En esta entrevista, además, *El Brujo* repasa algunas de las historias que se ha inventado para explicar el origen de su apodo. El actor ha contado que se trataba de un apodo familiar o que se lo copió a un gitano de su pueblo. Asimismo, ha llegado a inventar que su apodo real era *El Bruto* y que, tras un error de imprenta, apareció en un cartel como *El Brujo* y decidió aceptarlo. No obstante, confesaba que, en realidad, fue uno de los estudiantes del San Juan quien le puso el apodo de *El Brujo*, y añade: “Se me ocurrió ponerlo en un cartel ... creo que lo hice por llamar la atención” (“*El Brujo. Un gesto gallardo*” 15-16).

asumió que estaba destinado a ser un actor cómico. Posteriormente, participó en las obras *Proceso a la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt, y *La sesión*, de Pablo Población Knappe, ambas puestas en escena por el T.E.I¹⁰. Según Alonso de Santos, también participó en el montaje de su primer texto original, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, que se estrenó en 1975 con Teatro Libre de Madrid (“Rafael Álvarez *El Brujo* en el corazón” 88).

Tras viajes, pequeños trabajos en televisión y variados empleos, *El Brujo* aterriza en París, donde vive por una temporada¹¹. Alrededor de 1978, Alonso de Santos, entonces director de Teatro Libre de Madrid, le ofrece el papel del Canelo en la versión que preparaba de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja, y decide regresar a España. Según el actor, su participación en esta obra le permite comenzar a vivir del teatro (“*El Brujo. Un gesto gallardo*” 15). En 1979, estrena en Barcelona la obra *Sopa de mijo para cenar*, de Dario Fo, con la compañía La Favorita, que recibió excelentes críticas. Dos años después también participaría, con la misma compañía, en otra obra de Fo, *Tenía dos pistolas con los ojos negros y blancos*, en la que comparte cartel con Pepe Rubianes, quien poco después comenzaría su carrera en solitario. En 1980, se pone a las órdenes de José Carlos Plaza para representar la versión que Juan Antonio Hormigón había realizado de *La mojigata*, de

¹⁰ En la primera obra, el actor dice que realizó una sustitución interpretando el papel de burro (“*El Brujo. Un gesto gallardo* 15). En la segunda, cuenta que interpretó un pequeño papel de enfermo catatónico, en que no hablaba (“Rafael Álvarez *El Brujo. Un actor distinto*” 28).

¹¹ En su entrevista con Paloma Pedrero, el actor confiesa que no logró ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía y que su encuentro con el cineasta Raúl Ruiz en París tampoco le abrió puertas (“Rafael Álvarez *El Brujo. Un actor distinto*” 29). Por otro lado, admite que no planeó su viaje a París. Tras viajar trabajando en barcos mercantes con un amigo, llegaron a Rotterdam con la intención de emigrar a México. No obstante, les robaron y tuvieron que dejar las maletas en consigna y viajar con lo puesto a la capital francesa (“*El Brujo. Un gesto gallardo*” 15).

Antes de aterrizar en París, el actor afirmaba que, durante la década de los setenta, trabajó como ayudante de dirección en la serie de televisión *Viaje por el escenario* y en un programa de magia con Juan Tamariz. También cuenta que, antes de desempeñar estos empleos, trabajó en una fábrica de Alemania, se casó, tuvo una hija y se metió en el mundo de las drogas (“*El Brujo. Un gesto gallardo*” 15). La periodista Ana Ramírez también menciona que trabajó como encuestador y vendedor a domicilio (“*Aquellos años de Rafael Álvarez El Brujo*). Asimismo, el actor confiesa haber escrito textos para algún que otro libro escolar (Entrevista personal).

Moratín, que se estrenó en el Festival Mundial de Teatro de las Naciones de Venecia y contaba con la colaboración del Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Cultura.

Su primer contacto con el monólogo le llega alrededor de 1983, con la obra *Alea iacta est*, también llamada *El romano*, en la que el actor interpretaba a un parado de pueblo que daba una conferencia sobre los romanos. Alonso de Santos escribió este monólogo para *El Brujo* a partir de su obra *El gran pudini* en un momento en el que el actor andaluz pasaba por dificultades económicas y, según el dramaturgo, inspiró en gran medida su posterior carrera en solitario (Entrevista personal). En esta época, el actor andaluz tuvo que subsistir actuando en todo tipo de establecimientos y garitos nocturnos en los que le esperaban como humorista todo tipo de públicos. De hecho, en una entrevista reciente con Jorge García Palomo para el programa *La sala*, de Radio Nacional de España, recuerda comenzar a representar *El romano* en el madrileño bar La Aurora, donde también actuaban el Gran Wyoming y el Reverendo (“¿Algún cómico en la sala?”). La periodista María Teresa San Andrés describía *El romano* como un *show* “cutre, tercermundista, distinto, y raro” (“Teatro de provocación” 33). El monólogo se presentó en 1984 en La Cúpula Venus de Barcelona, donde no tuvo mucho éxito. Haciendo un recorrido por su carrera, la periodista Beatriz Portinari indicaba que “De las tres semanas programadas sólo actuó dos veces: en el estreno y en la última función, cuando acudieron los mismos que al estreno para apoyarle” (“30 años de *El Brujo feroz*”). A finales de 1983, el actor participa en la última obra que acoge la sala madrileña Gayo Vallecano previamente a su cierre. Se trataba de un montaje de inspiración circense dirigido por Juan Margallo de *El retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca, en el que *El Brujo* muestra grandes dotes para la pantomima¹².

¹² La obra, que se emitió en Televisión Española, puede consultarse a través de este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=7wpE_bXtPU8

Tras sus difíciles e intermitentes inicios en el teatro, *El Brujo* cosecha éxito y popularidad con su papel como Rogelio en *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, por el que recibe el Premio El Espectador y la Crítica en 1986¹³. César Oliva afirmaba que su participación en esta obra le convertiría en “un actor que ocupará un importante puesto en el teatro de fin de siglo” (*La última escena* 163). *La taberna fantástica*, que se estrena en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1985 bajo la dirección del actor y director Gerardo Malla, se grabó y emitió en Televisión Española y fue llevada al cine en 1991 por el director Julián Marcos, que también contó con *El Brujo* en el papel de Rogelio. Durante una representación de la obra de Sastre, *El Brujo* fue descubierto por el actor Francisco Rabal, quien le ficharía para representar el papel de Búfalo, el limpiabotas, en la serie de Televisión Española *Juncal* (1989), de Jaime de Armiñán, por la que aún se le recuerda. Por su participación en esta serie, el actor ganó un TP de Oro al Mejor Actor. A partir de este momento, el actor compagina el teatro con una corta carrera en cine y televisión, que finaliza en los años noventa, y que solamente retomará en el año 2001 para protagonizar la película *Lázaro de Tormes* e interpretar un pequeño papel en la comedia *El furgón*, de Benito Rabal, en el año 2003¹⁴. El actor confesaba que solo acepta trabajar en cine y televisión cuando el papel se escribe especialmente para él o se siente imprescindible para un determinado proyecto (“Proyecto de largometraje *El embrujo del Quijote*”). Por otro lado, en la conferencia “Interpretar la lengua”, el actor declaraba su predilección por el teatro y,

¹³ Francisco Gutiérrez Carbajo desvela que, para representar este papel, el actor se inspiró en un gitano de su pueblo llamado *El Bule* (“Un discurso cómico” 213).

¹⁴ Además de *Juncal* (1989), entre sus trabajos en televisión destacan: *Visperas* (1987), de Manuel Andújar; *Brigada Central* (1989-1990), de Pedro Masó, y *Makinavaja* (1995), serie en que vuelve a coincidir con Pepe Rubianes. En cine, además de *La taberna fantástica* (1991) y *Lázaro de Tormes* (2001), destacan: *El Crack* (1981), de José Luis Garcí; *Don Juan mi querido fantasma* (1991), de Antonio Mercero; *La leyenda de la doncella* (1994), de Juan Pinzas; *Alma gitana* (1996), de Chus Gutiérrez; *Amores que matan* (1996), de Juan Manuel Chumilla; *La duquesa roja* (1996), de Francesc Betriu; *Niño nadie* (1996), de José Luis Borau; y *Pajarico* (1997), de Carlos Saura.

momentos después, se llamaba a sí mismo “un resentido del cine”. En sus palabras: “El cine no ha descubierto mi talento”.

En 1988, funda la productora Pentación con José Luis Alonso de Santos y Gerardo Malla, con quienes ya había trabajado con anterioridad¹⁵. Ese mismo año obtienen un gran éxito con la obra de Alonso de Santos titulada *Pares y Nines*, que dirigió Gerardo Malla e interpretaron *El Brujo*, el mismo Malla y Eufemia Román en el papel de Nines¹⁶. En 1990, el actor estrena la versión del *Lazarillo de Tormes* que había realizado Fernando Fernán-Gómez en forma de monólogo. Por su interpretación en esta obra, gana el Premio Asociación de Espectadores de la Ciudad de Alicante en el año 1994. En la línea de la temática picaresca, destaca también su papel principal en *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, también escrita por Fernán-Gómez, que se representa, bajo la dirección de Gerardo Malla, en la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

En 1994, *El Brujo* dirige y protagoniza *La sombra del Tenorio*, de Alonso de Santos, que se estrena en el Teatro Cervantes de Madrid. Por esta obra a modo de monólogo, en la que interpreta los tres únicos papeles, recibe el Premio Ercilla de Bilbao a la Mejor Interpretación en el año 1996. El actor continúa la gira con *La sombra del Tenorio* durante el año 1995, lo que coincide con la creación de su propia compañía, Producciones *El Brujo*. Por otro lado, el actor también protagoniza las versiones que realiza Alonso de Santos de las comedias plautinas *La dulce Cásina* y *Anfitrión*, estrenadas en el Festival de Mérida en 1995 y 1996 respectivamente. Por su interpretación en la última, el actor gana el Premio Meliá Parque al Mejor Actor. Según Alonso de Santos, *Anfitrión* resultó ser una de sus mejores

¹⁵ Los demás fundadores fueron Margarita Piñero, Tato Cabal y Jesús Cimarro. Este último sigue al cargo de la empresa en la actualidad.

¹⁶ *Pares y Nines* se estrena primero en Alicante en 1988. En Madrid, se estrena ya en el año 1989, en el Teatro Infanta Isabel. En el año 2003, la obra se reestrena y, en el año 2004, Televisión Española la emite en el espacio *Estudio 1*. El último reestreno data de junio de 2017 en el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid.

colaboraciones juntos a pesar de que, durante las representaciones, el actor ya mostraba su disgusto por no poder trabajar en solitario (Entrevista personal).

En el año 1997, *El Brujo* participa en el primer montaje producido por su compañía, *El avaro*, de Molière, que se estrena en la Sala Argenta del Palacio de Festivales de Cantabria bajo la dirección de José Carlos Plaza. Rosana Torres alababa la técnica personal de *El Brujo* en esta obra diciendo: “este popular actor ha triunfado en varios monólogos, siendo quizá el más popular de ellos su *Lazarillo de Tormes* versionado por Fernando Fernán-Gómez. En todos ellos incorpora un lenguaje de viejo comediante que entronca directamente con la comedia popular y el Molière más itinerante” (“*El avaro*, de Molière, se estrena mañana”).

En 1998, estrena *El contrabajo*, del autor alemán Patrick Süskind, por el que recibe el Premio Cadena COPE, Ilustres de Baracaldo, en el año 1999. A partir de este estreno, el actor andaluz decide dedicarse exclusivamente al monólogo trabajando con su propia compañía y asumiendo la dirección y el control de sus representaciones. En el año 2000, estrena la obra *Arcipreste*, basada en una versión que el dramaturgo Alberto Miralles había realizado del *Corbacho* del Arcipreste del Talavera, por la que recibe el Premio Canal Sur al mejor espectáculo teatral ese mismo año¹⁷. En el año 2002, estrena *San Francisco, jugar de Dios*, de Dario Fo, en versión española de Carla Matteini. Además de anticipar sus posteriores creaciones sobre los místicos, esta obra supone su primera aparición como narrador oral o *performer*. En el programa *Imprescindibles*, Herminia Pascual, la representante del actor, comentaba el encuentro que organizaron con el actor italiano para conseguir los derechos de

¹⁷ En el año 2000, el actor también participó en varios proyectos puntuales. El más importante sería el recital de sesión única titulado *Las mañanas del clásico*, que representó en el Teatro de la Comedia de Madrid en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por otro lado, el actor formó parte del elenco de la obra *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez, que se representó en el Teatro María Guerrero de Madrid con motivo del Día Mundial del Teatro. Por último, cabe destacar su participación en el ciclo de lecturas dramatizadas de la Asociación de Autores de Teatro, con la lectura *Bandolero y Malasangre*, de Gustavo Ott, que tiene lugar el 3 de diciembre en la Casa América de Madrid dentro del I Salón Internacional del Libro Teatral España e Iberoamérica.

la obra y aseguraba que *San Francisco, juglar de Dios* marca una nueva etapa en su carrera como actor solista. Por otro lado, en el 2002, tenemos constancia de las primeras representaciones de la obra *Una noche con El Brujo*, que el actor construye y desarrolla a partir de la recitación de fragmentos de sus monólogos y obras de su elección.

A excepción de la adaptación de *El testigo*, de Fernando Quiñones, (estrenada en el año 2009 en el Teatro Central de Sevilla), y de obras-recopilatorio como *Bululú y Cómico*, (estrenadas en 2012 en el Festival de Cáceres y el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid respectivamente), el actor andaluz se ha centrado en los textos clásicos. Desde el estreno de *Los misterios del Quijote* en Almagro 2005, que se reestrena en 2016, aparecen, en orden cronológico, *Mujeres de Shakespeare* (basada en los personajes femeninos de las obras de Shakespeare y estrenada en 2011 en el Festival de Cáceres), *La Odisea* (basada en el poema épico de Homero y estrenada en 2012 en el Festival de Mérida) y *El asno de oro* (basada en el relato de Lucio Apuleyo y estrenada en 2013 en el Festival de Mérida). En la misma línea, se han presentado sus creaciones de temática espiritual o basadas en la vida y obra de los místicos. Este es el caso de *El evangelio de San Juan* (estrenada en 2009 en el Festival de Mérida); *La luz oscura de la fe* (inspirada en la vida y obra de San Juan de la Cruz y estrenada en 2013 en el Convento de los Padres Carmelitas de Úbeda); *Teresa o el sol por dentro* (inspirada en la vida y obra de Santa Teresa de Jesús y estrenada en 2015 en el Festival de Cáceres) y *Autobiografía de un yogui* (basada en el *bestseller* homónimo escrito por Paramahansa Yogananda y estrenada en 2017 en el Teatro Alameda de Málaga)¹⁸.

Durante su carrera como actor solista, *El Brujo* ha asumido los títulos de bululú, rapsoda o juglar. En la actualidad, se presenta ante el público como narrador o *performer*, proclamándose seguidor de Dario Fo y acercándose a la tradición del *teatro di narrazione*

¹⁸ *El Brujo* también dirigió la obra *El tiempo es un sueño*, protagonizada por Asunción Balaguer, que se estrenó en el Teatro Español de Madrid en 2012. El actor escribió este monólogo a partir de conversaciones que mantuvo con la actriz y viuda de Paco Rabal sobre su vida.

italiano. Como indica la estudiosa María Bastianes, “este teatro de Fo, basado en la narración oral y con un importante ingrediente gestual ... sirvió de modelo para encontrar una fórmula escénica no mimética” en que el actor solista, como *performer*, asume el papel de otros personajes en momentos determinados de la representación (“Vida (escénica)” 143)¹⁹. En este sentido, *El Brujo* busca potenciar el contacto con el público. De hecho, el actor ha expresado que le interesa ante todo “lo que celebra, explica o intensifica el valor de la experiencia de la comunicación en sí misma” (“*El Brujo y Los misterios del Quijote*”).

Como *performer*, *El Brujo* toma el control de todos los aspectos de la representación y posee una mayor libertad para elaborar sobre ciertos aspectos de la obra, por lo que no se limita a adaptar un texto clásico al teatro. El propio actor ha denominado sus creaciones “adaptaciones creativas”, casi a modo de ponencia o conferencia (Entrevista personal)²⁰. El actor comienza sus representaciones con un prólogo contextual, en que expone una tesis personal a partir de la que desarrolla el resto del espectáculo. Estas tesis surgen de supuestas conversaciones que mantiene con amigos taxistas y sacerdotes, que, junto con Óscar, el técnico de sonido al que se dirige varias veces durante la función, se han convertido en personajes de su universo teatral propio. A medida que el actor integra anécdotas y episodios autobiográficos en la trama de sus espectáculos, su padre, el monasterio de Silos y don Antonio, el cura de su pueblo durante su infancia, se convierten en personajes recurrentes en sus obras. El intermedio o descanso del espectáculo desaparece de sus creaciones más recientes, por lo que, durante hora y media de espectáculo, el actor interrumpe y

¹⁹ Algunos teóricos tienen dificultades en aceptar la narración dramática de *El Brujo* como teatro. Por ejemplo, José Luis García Barrientos escribía: “el genuino narrador es incompatible con el modo dramático ... Si lo que vemos sobre un tablado son verdaderos personajes dramáticos, aquello será teatro, si es, en cambio, un narrador auténtico o varios, aquello será una narración, oral y todo lo espectacular que se quiera, pero no un drama. Así de claro” (“Teatro y narratividad” 522).

²⁰ Alonso de Santos advierte que *El Brujo* “no pasa las novelas al teatro” (Entrevista personal). En el programa *Imprescindibles*, el dramaturgo describía el teatro del actor andaluz como la combinación de monólogo, *show* personal y mítin.

complementa la narración dramatizada de la obra de su elección con su propia interpretación y visión de la obra en sí, la época en que se escribió y, en ocasiones, el tratamiento que su autor recibió durante el pasado reciente, concretamente durante el régimen franquista. Todo lo anterior, aderezado con chistes sobre determinados aspectos de la obra y la actualidad española, alusiones a la cultura popular y parlamentos sobre la situación actual del teatro en España y sobre su predilección por el teatro del Siglo de Oro²¹.

A primera vista, *El Brujo* pertenece a un grupo de profesionales que se formaron y comenzaron su carrera en el Teatro Independiente y, tras la dictadura franquista, supieron reubicarse y destacar en el nuevo panorama teatral. Entre ellos, Eduardo Pérez Rasilla menciona autores tan dispares entre sí como Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra o José Luis Alonso de Santos (“El teatro desde 1975” 2856). No obstante, Alonso de Santos advertía que la labor del actor andaluz solo puede compararse a la de Dario Fo. El dramaturgo añadía que, aunque trabajaron y triunfaron juntos en varias ocasiones, antes y después de la fundación de Pentación, *El Brujo* es “un creador muy particular” cuya obra no es comparable a la suya o a la de otros artistas del panorama español (Entrevista personal)²². Por su parte, Francisco Gutiérrez Carbajo comparaba el estilo del actor con la tradición de los monólogos escénicos de Pepe Rubianes (“Lo trágico y lo cómico” 22)²³. Parte de la

²¹ El intermedio solo se mantiene en el *Lazarillo* y ya no es la parte del espectáculo reservada para la reflexión metateatral. En las últimas representaciones de esta obra, *El Brujo*, como *performer*, aprovecha otros momentos a lo largo de la representación para explicar la función del gracioso o el entremés, identificarse con el bululú o simplemente contar sus anécdotas.

²² Alonso de Santos añadía que *El Brujo* “ha creado una especie de isla no repetible con facilidad. Hay poca gente que pueda hacer eso. Muy poca gente ... Rafa tiene que ver con poca gente porque tiene mucho que ver conmigo y tampoco tiene mucho que ver. Rafael es un ente muy particular. Tú estás trabajando en una isla. Rafa va por un mundo con muy pocos modelos de referencia ... Es un brujo, lo hace a su manera, es un creador a su manera” (Entrevista personal).

²³ Existen actores que, de vez en cuando, triunfan en monólogos y reciben la etiqueta de histrión, como es el caso de Juan Manuel Cifuentes (por su trabajo en *Defensa de Sancho Panza*, de Fernando Fernán-Gómez), Rafael San Martín (que lleva interpretando años el monólogo *Misterio Buffo*, de Dario Fo), Nancho Novo (que continúa triunfando con el monólogo *El cavernícola*) o, más recientemente, Alberto Castrillo-Ferrer (con su interpretación en *Ildebrando Biribó: El último*

singularidad de *El Brujo* se debe a que ha colaborado con figuras muy diferentes del teatro y/o del mundo académico, lo que complica su clasificación dentro de un grupo o movimiento determinado. En su caso, podemos hablar más bien de influencias tales como su formación en el Teatro Independiente, sus colaboraciones con cómicos como Fernando Fernán-Gómez y Francisco Rabal o sus trabajos con Alonso de Santos. De hecho, *El Brujo* hereda dos características del último: la preocupación metateatral y el componente tragicómico²⁴.

Además de una supuesta colaboración de Alonso de Santos y *El Brujo* en el intermedio del *Lazarillo*, la participación del actor andaluz en *La sombra del Tenorio* anticipaba su labor como *performer* y el trasfondo metateatral en sus obras²⁵. En este monólogo, que Alonso de Santos había escrito específicamente para *El Brujo*, el actor interpretaba el papel de un cómico de posguerra llamado Saturnino Morales, que, acostumbrado a representar exclusivamente el papel de Ciutti o criado de don Juan, se propone hacer el papel de don Juan antes de morir. Toda la representación transcurre ante la silenciosa mirada de Sor Inés, la monja que le cuida, y un público inventado que el actor confunde con el real. Como vemos en la grabación de la obra, *El Brujo* ya exponía ante el público la teatralidad o artificiosidad del espectáculo. Concretamente, el actor llamaba a Rufino, el técnico del espectáculo, para pedirle que esperara o que no se retrasara para activar

Cyrano, en que hace del apuntador de la obra *Cyrano de Bergerac* y de otros tantos personajes). No obstante, se trata de casos puntuales. En todo caso, la carrera y labor de Moncho Borrajo y Ángel Pavlovsky, en su calidad de *performers*, se asemejan un poco más a la de Pepe Rubiano o incluso a la de *El Brujo*.

²⁴ Estas dos características ya estaban presentes en *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, el primer texto original de Alonso de Santos, que estrena con Teatro Libre de Madrid en 1975, durante su etapa en el Teatro Independiente. La obra, ambientada a finales del siglo XVII, cuenta las dificultades y ensayos de un grupo de comediantes. Según Margarita Piñero, la mezcla de lo serio y lo cómico será una constante en su carrera (*La creación teatral* 15).

²⁵ La obra, como el *Lazarillo*, constaba de un intermedio, que aparece en el texto de Alonso de Santos. En este sentido, destaca la intención del dramaturgo de recuperar géneros menores como el entremés, lo cual Eduardo Pérez Rasilla señalaba como una de las características comunes a los dramaturgos de los años ochenta (“El teatro desde 1975” 2856).

el efecto correspondiente o incluso para felicitarle por su colaboración. Asimismo, señalaba los límites del texto teatral desafiando explícitamente a Alonso de Santos en escena, que posteriormente mencionará la dificultad para “fijar” el texto de *La sombra del Tenorio* (*Manual de teoría y práctica teatral* 503). Así, tras gritarle a Rufino para conseguir un determinado efecto, el actor indica: “¡Esto ponerlo luego en la redacción!”. En esta línea, Andrés Amorós describía a *El Brujo* como un actor relativamente “incontrolable” (“Introducción” 35)²⁶.

Por otro lado, el componente tragicómico en los espectáculos de *El Brujo* comienza por la elección de los textos en que se basa. El actor andaluz ha admitido en varias ocasiones que utiliza el humor como medio para captar la atención del espectador y poder desarrollar otros aspectos más interesantes, complicados, profundos o crudos de un texto concreto. En este sentido, concibe el humor como un mecanismo desvelador de la realidad, lo que comparte con Alonso de Santos y los dramaturgos de los ochenta que, según Wilfried Floeck, entendían que “la comicidad no tiene solamente una función de entretenimiento” (“Una aproximación panorámica” 35). En la misma línea, el actor andaluz, que ha utilizado esta característica para distinguir su teatro del monólogo cómico, ha reconocido recientemente la influencia de la “comedia ... enraizada en la tradición del *clown*, de Chaplin, de Buster Keaton” y de los disparates filosóficos de los bufones, defendiendo que la comedia es “una reflexión sobre la propia fragilidad” (“*El Brujo*: ‘San Juan de la Cruz y Chiquito de la Calzada’”).

Aunque ha recibido galardones tan prestigiosos como la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2002), el Premio Nacional de Teatro Pepe Isbert (2009), la Medalla de Andalucía (2012), el Premio Ercilla a la Trayectoria Artística (2014) y el Premio La Barraca

²⁶ Enrique Centeno expresaba una opinión similar en su reseña a *Pares y Nines*, en que describía a *El Brujo* como un actor “imprevisible” y “personalísimo”, que rompe “ritmos y discursos con jocosidad brechtiana” (*La escena española actual* 21).

a las Artes Escénicas (2015), entre otros, los trabajos académicos sobre el teatro o la técnica de *El Brujo* son más bien escasos²⁷. En el año 2010, Francisco Gutiérrez Carbajo publicó “Un discurso cómico: *El testigo*, de Fernando Quiñones y Rafael Álvarez *El Brujo*”, que formaba parte del volumen titulado *Tragedia y comedia en el teatro español actual*²⁸. En este ensayo, un tanto superficial, el estudioso exploraba la trayectoria del actor, centrándose fundamentalmente en los elementos cómicos de sus interpretaciones y la función del flamenco en *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* y *El testigo*. Recientemente, la estudiosa María Bastianes ha estudiado la labor del actor con los clásicos a través de la obra *Lazarillo de Tormes* en su artículo “Vida (escénica) de *Lazarillo de Tormes*. La adaptación de Fernán Gómez”, que se incluye en el volumen *Memorias de un honrado aguador: ámbitos de estudio en torno a la difusión de Lazarillo de Tormes (prosa, teatro, cultura)*, coordinado por Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz. Como en nuestro estudio, además de apoyarse en la novela picaresca y la versión de la obra de Fernando Fernán-Gómez, Bastianes analiza la evolución de la puesta en escena de la obra a través de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en 1992 y la observación directa de una de las representaciones de la obra en el año 2016.

Como hemos señalado, el trabajo de *El Brujo* no se ha tenido en cuenta entre los académicos. El propio actor ha señalado que, a pesar de los títulos y la temática de sus obras,

²⁷ Más allá de la crítica periodística, algunos estudios incluyen una breve mención a sus obras o comentarios sobre sus interpretaciones. En este sentido, destacan *Manual de teoría y práctica teatral* (2007), de José Luis Alonso de Santos, la introducción a *La sombra del Tenorio* (1995), de Andrés Amorós, y los estudios *La última escena: Teatro español de 1975 a nuestros días* (2004), y *Versos y trazas: Un recorrido personal por la comedia española* (2009), de César Oliva. En el último, Oliva incluye al actor en su capítulo dedicado al gracioso y le localiza, junto con Jesús Bonilla o Javier Cámara, entre otros, en una generación de cómicos que proceden del teatro independiente y que aún responden al fenómeno de identificación actor/personaje.

²⁸ En su reseña a este trabajo, Santiago Trancón advertía que, a pesar de ser “comparable, sin exageración, a los mejores actores del siglo XX, como Dario Fo o Victorio Gassman” y de “poseer una capacidad interpretativa y creativa extraordinaria”, no “ha recibido el reconocimiento merecido” en el terreno académico, quizá por trabajar sobre el monólogo (“Reseña”).

se le ha tildado de ser un actor comercial (“Rafael Álvarez *El Brujo* Úbeda”). Este aspecto se relaciona inmediatamente con la tensión que sigue existiendo entre el carácter cultural, artístico o “serio” de sus obras y su éxito comercial, asociado fundamentalmente al elemento humorístico de sus monólogos. En este sentido, como ya destacaban Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer, el teatro cómico o de humor apenas ha recibido atención a pesar de haber “tenido un fuerte arraigo en la tradición escénica española, desde sus más diversas formas y perspectivas” comenzando por el teatro del Siglo de Oro (“Introducción” 13). Con la llegada de la democracia, tanto Alonso de Santos como *El Brujo* fueron criticados por crear un teatro de éxito que coincidía con los gustos del público²⁹. En palabras del estudioso Felipe Pedraza Jiménez, se trataba de “un teatro que, pidiendo disculpas, buscaba que el público vibrara con la acción dramática, se riera con ella, se divirtiera” (“Teatro y antiteatro” 74-75). *El Brujo*, en particular, ha sido muy criticado, ya que ha admitido abiertamente haber alcanzado el éxito a partir de la observación del público, a quien considera su maestro. En el programa *¡Atención obras!*, admitía que trata de complacerlo en todo momento (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*”)³⁰. En mi opinión, la complicidad que *El Brujo* cultiva con el público durante sus representaciones merecía ser estudiada, especialmente los factores o mecanismos mediante los que el actor es capaz de conectar con un público heterogéneo. Juan José Sánchez de Horcajo recogía las palabras del empresario Jesús Cimarro, quien corroboraba que, además de contar con un público fiel, entre los seguidores del actor encontramos “desde chicos de catorce años hasta señores de setenta” y

²⁹ Mientras que *El Brujo* se muestra reticente a aceptar su tratamiento preferente en los festivales de teatro clásico y mantiene una complicada relación con el teatro institucional, Alonso de Santos acepta su posición como uno de los dramaturgos más importantes de las últimas décadas. Sánchez de Horcajo recoge sus palabras cuando declara que el teatro “siempre ha sido un instrumento del Estado para la cultura ... un instrumento, si no de propaganda, como acto representativo de la cultura” (*Los teatros madrileños* 94).

³⁰ En la grabación de *La sombra del Tenorio*, en que Alonso de Santos y *El Brujo* trabajaron juntos, podemos ver que se incluye una rifa de un jamón como parte del intermedio o descanso del espectáculo, lo que, para algunos, podría resultar un añadido exagerado y poco “teatral”.

equiparaba su carisma con actores como Lina Morgan o Charles Chaplin (*Los teatros madrileños* 126).

Además de tratarse de un teatro comercial, de éxito o de humor, que tiende a relacionarse con un teatro fácil, conservador y poco comprometido, el actor no produce textos. Él mismo declaraba: “Yo no escribo. Generalmente hago adaptaciones de obras ya hechas” (Entrevista personal). Asimismo, aseguraba que trabaja a partir de guiones que no descarta convertir en textos publicables en un futuro. En la mayoría de los casos, *El Brujo* toma como base un texto clásico y la versión del texto que realiza un colaborador. El propio actor explicaba el proceso de creación de sus obras en una entrevista con Liz Perales tomando como modelo su obra *Arcipreste*. Tras admitir que César Oliva propuso la idea de adaptar este texto al teatro, el actor dice: “Leí el texto, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, y Alberto Miralles ha hecho la versión. Yo he hecho otra sobre la de Miralles, una adaptación para la puesta en escena” (“*El Brujo* ensaya su nuevo monólogo, *Arcipreste*”). En lo que concierne a este trabajo, contamos con la versión del *Lazarillo* de Fernando Fernán-Gómez, publicada en 1994, y con la versión inédita que Emilio Pascual realiza del *Quijote* y que, posteriormente, el actor convierte en *Los misterios del Quijote*. En el caso de *Teresa o el sol por dentro*, siguiendo el método de documentación del actor, tuvimos en cuenta las biografías en que se basa para realizar su obra.

Por otro lado, la observación del trabajo actoral en el caso de *El Brujo* supone una dificultad extra debido a los cambios que estas sufren tras varias representaciones. El actor inserta chistes sobre aspectos concretos del texto en que se basa, que, en ocasiones, relaciona con las noticias de actualidad. En este trabajo, hemos recopilado los chistes y las fórmulas más frecuentes con las que se dirige al público, lo que demuestra que el actor posee la experiencia, los recursos y el entrenamiento necesarios para intervenir incluso en situaciones inesperadas durante el espectáculo, esto es, un repertorio o archivo bastante definido que

también utiliza durante las entrevistas, especialmente sus anécdotas personales. En otras palabras, sus morcillas son limitadas, ya que el actor reproduce los mismos comentarios o chistes de función a función, integrándolos en momentos concretos de sus obras. A través de este estudio, aportamos una muestra de la dinámica de trabajo de *El Brujo* y el resultado de sus obras. No obstante, la lista de sus intervenciones solo llega a reflejar la actualidad inmediata del periodo concreto en que estudiamos su obra, a excepción de aquellos chistes que se dilatan en el tiempo y aparecen en diferentes obras, bien porque se refieren a eventos que han calado en la sociedad española o porque interesan al actor. Un ejemplo significativo lo constituye el momento en que *El Brujo* reproduce ante el público una conversación mal avenida entre el actual presidente del gobierno, Mariano Rajoy, y el actual ministro de Hacienda, Cristóbal Montoro. A modo de queja, el actor propone que el ministro no logró entender las palabras del presidente debido a su pobre dicción y decidió añadir un 21% de IVA a los espectáculos teatrales. Ante este malentendido, el actor le pide al público que imaginen una conversación entre Rajoy y el anterior Rey de España, Juan Carlos I, mientras imita sus voces. Para terminar, propone a Ana Botella como intérprete, quien fue duramente criticada por su pobre dominio y pronunciación del inglés cuando, siendo alcaldesa de Madrid, leyó un discurso en este idioma para promocionar Madrid cuando la ciudad aún competía como candidata para albergar los Juegos Olímpicos del año 2020.

Por último, la recopilación de cifras ha sido una de las tareas más arduas de este estudio, junto con la recuperación de la trayectoria del *Lazarillo* entre 1990 y 2004. Como indica Alberto Fernández Torres, “no existen estadísticas realmente fiables sobre el mercado teatral” (“Reflexiones sobre teatro y economía” 106). Con el propósito de mostrar y evaluar el éxito de *El Brujo* en las cartelera de Madrid y/o Barcelona, al menos de manera aproximada, nos hemos basado fundamentalmente en las clasificaciones en función del número de representaciones, recaudación y/o espectadores. Como posible ventaja, hemos de

destacar que el actor ha desarrollado buena parte de su actividad en las dos grandes ciudades españolas, especialmente en Madrid. Asimismo, el tratamiento del conjunto de las artes escénicas en dichas clasificaciones nos ha permitido obtener una visión panorámica de los espectáculos de éxito entre el público, lo que ha resultado de gran ayuda a la hora de comprobar la resistencia de las obras de *El Brujo* ante los musicales y los monólogos cómicos de *El Club de la Comedia*.

Esta tesis se divide en tres capítulos. Cada uno de ellos está dedicado a una obra de *El Brujo*. Con vistas a la publicación de este trabajo, además de estos capítulos, consideramos necesario incluir un apartado sobre la actividad intelectual y cultural desarrollada en el Colegio Mayor San Juan Evangelista durante la estancia del actor andaluz y, a ser posible, un análisis pormenorizado de la recepción de la obra del actor andaluz, que ofrezca más información sobre el público que asiste a sus representaciones.

En el primer capítulo, analizaremos el *Lazarillo de Tormes*, la obra más icónica y longeva del repertorio de *El Brujo*, con el propósito de obtener una visión panorámica de la trayectoria de su teatro desde 1990 hasta la actualidad, sus contradicciones y características más notables, especialmente en lo que se refiere a los recursos y mecanismos del actor para la producción del humor en escena. Por otro lado, estudiaremos la popularidad del *Lazarillo* en el marco de la política cultural y teatral del gobierno socialista. Si bien comienza a darse un renacimiento de los clásicos durante la década de los años ochenta, los grandes acontecimientos de 1992 impulsaron la revaloración del teatro del Siglo de Oro o ambientado en esta época. Curiosamente, este teatro se convirtió en la carta de presentación ante el mundo de una España democrática y moderna. En este sentido, el *Lazarillo* y, posteriormente, la obra teatral *El pícaro*, escrita por Fernán-Gómez y protagonizada por *El Brujo*, conciben el personaje literario como una figura-puente entre el pasado y el presente, portadora del carácter típicamente español.

Teniendo en cuenta el texto inicial de la adaptación realizado por Fernando Fernán-Gómez y la novela picaresca, estudiaremos la contribución actoral de *El Brujo* a la obra ante su repetida puesta en escena durante los último veintisiete años y la evolución del actor hacia la tradición de los narradores orales o *performers*. También exploraremos la fascinación de Fernán-Gómez y *El Brujo* en torno al personaje del pícaro, que, tanto el monólogo como su posterior adaptación cinematográfica muestran como cómico o incluso como bufón, faceta que el actor andaluz explotará en el escenario mediante su apelación directa al público. Con el tiempo, la obra se ha convertido en una oda al teatro del Siglo de Oro, concretamente al personaje-tipo del gracioso, con el que el actor se identifica.

Aunque se estrena previamente a que el actor funde su propia compañía o se dedique exclusivamente al monólogo, el *Lazarillo* marca el comienzo de su carrera como actor solista y su repertorio dedicado a los clásicos. El estreno de la obra en Almagro en 1990 significó la incorporación de *El Brujo* al circuito del teatro clásico gracias a la temática de la obra y su interpretación a modo de bululú³¹. Asimismo, supuso su primera inmersión en el teatro institucional previamente a su estreno en coproducción con el Centro Dramático Nacional dos años más tarde. La obra, producida por Pentación, se alzaba como una alternativa desde el sector privado que aseguraba el éxito entre el público por tratarse de un montaje de corte humorístico, y como una apuesta de interés artístico basada en una novela canónica, lo cual también atraerá a públicos escolares, corroborando su posterior labor como adaptador de textos clásicos y el componente pedagógico de su teatro.

En el segundo capítulo analizaremos *Los misterios del Quijote*, el primer espectáculo original de *El Brujo* en calidad de *performer*, con el propósito de estudiar el trabajo del actor y la evolución de la obra en torno a la celebración de los centenarios del *Quijote* y Cervantes

³¹ En el programa *Imprescindibles*, Albert Boadella describía al actor andaluz con la reencarnación de un comediante del Siglo de Oro.

en 2005 y 2016. Para ello, tendremos en cuenta la versión que Emilio Pascual realizó sobre la novela cervantina, que *El Brujo* simplifica al máximo, y comprobaremos la influencia de este texto inédito, escrito exclusivamente para el actor andaluz, en la puesta en escena de la obra. En esta obra, la expresión corporal brilla en forma de danza y el juego con la sonoridad frente al significado de la palabra se impone en forma de cante flamenco. El actor se basa en el capítulo IX de la novela cervantina para trasladar la metaficción al teatro, como ya lo había hecho el director Manuel Gutiérrez Aragón en la televisión y el cine. Asimismo, desarrolla al máximo el aspecto autobiográfico a través de la figura de su padre y su relación con el monasterio de Silos, que le sirve, además, de punto de partida para exponer su tesis particular sobre la autoría del *Quijote*.

Tras la fundación de Producciones *El Brujo*, el actor andaluz continúa integrándose en el teatro institucional, adaptándose a la temática y propósito de festivales y otros eventos culturales. De hecho, el actor ha reconocido sin pudor que vive de estos aniversarios (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘El miedo’”). Purificació Mascarell advertía que, en la actualidad, la celebración de centenarios es “uno de los fenómenos teatrales a los que está sujeto el mundo contemporáneo de la práctica escénica para recibir subvenciones o asegurarse plazas de gira” (“El teatro clásico español” 46). En este sentido, también estudiaremos el papel de Almagro como festival impulsor de las conmemoraciones del *Quijote* y Cervantes, del teatro clásico y del teatro de *El Brujo*, presente en la programación de casi todas sus ediciones. Por otro lado, en la representación de *Los misterios del Quijote*, advertimos la introducción de comentarios sobre la organización y eventos de los centenarios y de otros espectáculos como el musical o el monólogo cómico de *El Club de la Comedia*, generalmente a modo de contraste con su teatro. Estas intervenciones demuestran la plena conciencia del actor ante sus competidores, con los que comparte cartelera, y convierten su teatro en un testimonio sobre las efemérides y la producción escénica actual.

En el tercer y último capítulo, analizaremos *Teresa o el sol por dentro*, que se presenta de forma extraoficial en el marco del V centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús. En esta obra, *El Brujo* luce su conocimiento sobre los hechos históricos acontecidos durante la vida de la Santa, confirmando su estatus como experto sobre la vida y obra de los místicos. El actor parte del *Libro de la vida* y la biografía posterior a 1982 para ofrecer la narración dramatizada de la vida de la Santa, centrándose principalmente en los episodios menos conocidos y más controvertidos de su niñez y adolescencia. No obstante, no se trata de una visión polémica, sino más bien benevolente e incluso conservadora. A la narración sobre su vida, el actor intercala los poemas más conocidos de la Santa. Por otro lado, la elección de este personaje obliga al actor a ofrecer una reflexión sobre el tratamiento de la Santa durante la dictadura franquista y, por supuesto, sobre la experiencia mística, que asocia con la belleza o el impacto estético. Además de las alusiones al arte del Barroco, la iluminación es un elemento clave para entender la obra, ya que los cambios de luz adquieren significados muy concretos y desvelan las inquietudes cinematográficas del actor. Ante estos cambios, *El Brujo* complementa su narración con referencias a determinadas técnicas cinematográficas, evocando ante el espectador imágenes muy personales de la vida de Santa Teresa.

A través del teatro de *El Brujo*, especialmente de estas tres obras, nos proponemos aportar un enfoque renovado de la adaptación de los clásicos y el panorama cultural y escénico en España, y explorar los motivos por los que los espectáculos de este actor singular tienen éxito y atraen a todo tipo de público. Aun partiendo del punto de vista académico, queremos dialogar con la práctica teatral y los profesionales del teatro a partir del estudio de la dramaturgia del actor solista y su capacidad creativa.

Capítulo 1

El *Lazarillo* a escena: los orígenes de *El Brujo*

1. Introducción

Durante una entrevista concedida a *Teatre Barcelona* en el año 2015, el actor Rafael Álvarez *El Brujo* se refería a los veinticinco años del *Lazarillo de Tormes* en escena con las siguientes palabras: “Es una obra que ha nacido con un sello especial y tiene esta fortuna de sobrevivir durante tanto tiempo a través de cambios en el teatro español, a través de cambios en la sociedad española y a través de cambios en mi vida personal y profesional. Yo no imaginaba que iba a durar tanto” (“Rafael Álvarez *El Brujo* celebra 25 anys d’el *Lazarillo de Tormes*”). La adaptación teatral de la novela picaresca, que el propio actor encargó al intelectual Fernando Fernán-Gómez, se estrenó el 26 de abril del año 1990 en el Teatro Infanta Isabel de Alcalá de Henares bajo la producción de Pentación. Desde entonces y hasta la actualidad, *El Brujo* ha representado con gran éxito por toda España y parte del extranjero este monólogo, que se basa y sostiene en la narración retrospectiva o caso del viejo pregonero Lázaro de Tormes.

El *Lazarillo de Tormes* marca el inicio de la fructífera carrera de *El Brujo* en la modalidad de actor y creador solista. Natalia Menéndez, la actual directora del Festival de Almagro, incluso ha afirmado que esta obra marcó un cambio en la manera de hacer un monólogo en España (“Rueda prensa. *Lazarillo. El Brujo*”). A pesar de haberse enfrentado a otros monólogos con anterioridad, el propio actor admitía en *La tertulia de César Vidal* que descubrió su faceta de gran monologuista haciendo gira con esta obra (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*”)¹. Prueba de ello es el Premio Asociación de Espectadores de la Ciudad de

¹ Como indicaba el dramaturgo José Luis Alonso de Santos, *El Brujo* ya había representado su monólogo *El romano*, o *Alea iacta est*, por varios garitos (Entrevista personal). Según María Francisca Vilches de Frutos, *El Brujo* interpretó este monólogo en el Molino Rojo durante el III

Alicante que recibe, por su interpretación, en el año 1994. Además, la adaptación de la novela picaresca también supuso su primera labor como director de escena. Aunque, en un principio, el actor compartió esta labor con Juan Viadas, su participación en la dirección del *Lazarillo* significó, según admitió en un entrevista con *El diario vasco*, un paso adelante para hacer lo que realmente quería hacer (“El *Lazarillo* no es un niño guapo con bucles que roba uvas a un ciego”).

El Brujo ya empieza a alternar el *Lazarillo* con otras obras durante su etapa en Pentación. A partir del año 1995, tras la creación de Producciones *El Brujo*, el actor sigue representando la obra junto con otros proyectos. Entre ellos, destaca la película *Lázaro de Tormes*, codirigida por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez y protagonizada por *El Brujo*, que se estrena en el año 2001 y es galardonada con dos Premios Goya al mejor guión adaptado y diseño de vestuario². Fernán-Gómez explica en una entrevista con *El Cultural* que la película es un encargo que le hizo *El Brujo* cuando comenzaba a representar el monólogo y que se trata de “la adaptación al cine de aquella adaptación al teatro” (“Fernando Fernán-Gómez: ‘He perdido mi afición al teatro’”). En el terreno teatral, el actor andaluz comienza a forjar su repertorio de monólogos, ajenos y propios, a partir del estreno de *El contrabajo*, de Patrick Süskind, en 1998. El *Lazarillo* se mantiene en este repertorio

Festival de Teatro Internacional de Madrid en 1983, evento por el que había pasado el año anterior la obra *Una noche con Vittorio Gassman* (“La temporada teatral 1982-1983 en España” 150-151). El actor andaluz admitía durante su entrevista en el programa *¡Atención obras!* que Gassman fue una influencia decisiva en su carrera (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*”). Además, como ya destacaba Alonso de Santos, *El Brujo* ha reconocido en varias ocasiones la influencia de Dario Fo, que será Premio Nobel en 1997 y que ya había presentado en Madrid su obra *Misterio buffo* en 1982. En una entrevista con María Bastianes, *El Brujo* admitía que la representación de esta obra, a la que asistió en el año 1983, le impactó. En palabras del actor andaluz: “me influyó mucho a la hora de encontrar una técnica y unos movimientos, una forma de contar” (“Entrevista con Rafael Álvarez *El Brujo*” 159). Posteriormente, en el año 2002, *El Brujo* se encargará de llevar a escena su obra *San Francisco, juglar de Dios*.

² Además de ser ganadora de estos dos Premios Goya, la película también estaba nominada en las categorías de mejor maquillaje y peluquería, mejor dirección artística y mejor dirección de producción.

hasta el presente convirtiéndose en una obra fundamental para entender la evolución de su estilo a través del tiempo.

A pesar de la longevidad del *Lazarillo* y de las excelentes valoraciones al arte escénico de Rafael Álvarez *El Brujo*, no existe ningún estudio sistemático sobre la adaptación de la novela picaresca. Asimismo, aparte de la crítica estrictamente teatral, tampoco existe ningún análisis de la obra en el contexto en que se produce. En esta introducción, exploraremos la trayectoria del *Lazarillo*, la compenetración entre Fernán-Gómez y *El Brujo* en la creación de esta obra en concreto, y las características del texto de la adaptación firmado por Fernán-Gómez y los de la puesta en escena que se desligan de dicha adaptación y que se deben fundamentalmente a la evolución del estilo de *El Brujo*. A continuación, con el propósito de estudiar la importancia de dicha adaptación teatral en la carrera de *El Brujo* y desde el punto de vista del desarrollo de las políticas culturales y teatrales en España, dividiré este capítulo en dos partes principales. En primer lugar, situaré la adaptación del *Lazarillo* en los años finales de la política cultural del gobierno socialista. Aunque, en ocasiones, me referiré al panorama teatral de los gobiernos posteriores, demostraré que la forma y el contenido picarescos de la obra y la labor de producción de Pentación se enmarcan en un proceso de exportación cultural y de renovación teatral, especialmente en lo que atañe al teatro público y la recuperación de textos clásicos, que es fundamental para entender las razones que propician su popularidad. En segundo lugar, analizaré en detalle la adaptación, especialmente desde el punto de vista del trabajo del actor, con el objetivo de recoger y estudiar los componentes principales y los cambios que el monólogo y el estilo de *El Brujo* han experimentado a lo largo de más de veinticinco años. Para ello, utilizaré las dos grabaciones disponibles de la obra que el Centro de Documentación Teatral realiza en los años 1992 y 2015 y las cinco representaciones de la obra a las que pude asistir personalmente en el Teatro Cofidis Alcazar de Madrid entre el 11 de enero y el 15 de febrero del año 2016,

todo ello sin perder de vista el texto de Fernán-Gómez, publicado por Castilla Ediciones en 1994, y la propia novela.

1.1. Un acercamiento a la trayectoria del *Lazarillo* (1990-2016)

A excepción de los años 2002 y 2011, *El Brujo* ha representado el *Lazarillo* al menos una vez por año entre 1990 y 2016, fundamentalmente en Madrid y Barcelona. Si bien las estadísticas proporcionadas por el Centro de Documentación Teatral muestran que el *Lazarillo* ya era parte de Producciones *El Brujo* en el año 1996, Pentación parece hacerse cargo de la explotación de la obra hasta el año 1998. Tal y como se indica en la publicación *Pentación Espectáculos, 10 años de teatro (1988-1998)*, el *Lazarillo de Tormes* fue la producción de la empresa teatral con mayor número de representaciones (522 representaciones) y de espectadores (367.950 espectadores de un total de 1.568.372 de espectadores que la productora tuvo en sus diez primeros años de existencia tras la puesta en escena de veintitrés obras) (32). Estos números demuestran el éxito del *Lazarillo* en comparación con las otras obras de la productora, pero no se especifican fechas para enmarcar estos datos ni se ofrece un desglosamiento por años. A continuación, trazaré la trayectoria del *Lazarillo* desde 1990 hasta la actualidad de la manera más rigurosa posible. Contamos con datos dispersos, poco precisos y, en ocasiones, contradictorios por lo que las estadísticas del Centro de Documentación Teatral y la Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya, los anuarios de *El Público*, *El País* y *El Mundo*, las hemerotecas de los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*, el libro *Los teatros de Madrid 1994-1998*, de Cristina Santolaria, y la tesis doctoral *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990-1994)*, de Valeria María Rita Lo Porto han sido de gran ayuda.

Durante los años 1990 y 1991, *El Brujo* emprende una larga gira de dos años por toda España en la que, solamente en el año de su estreno, actúa en el XIII Festival Internacional de

Teatro Clásico de Almagro, el I Festival de Teatro Clásico de Cáceres y una gran variedad de festivales y eventos de toda España³. En el año 1991, la obra aterriza por primera vez en los alrededores de Barcelona pasando, en la segunda mitad del año, por el Festival de Tardor y el Teatro Villarroel de la ciudad condal. En el Teatro Villarroel, *El Brujo* hace 32 funciones (17 funciones en septiembre y 15 en octubre). Según el *Anuario El Mundo* del año 1993, de las 150 obras estrenadas en Barcelona en la temporada 1991-1992 con más recaudación, el *Lazarillo* ocupaba la posición duodécima con 17.284.900 pesetas (8.528.025 pesetas recaudadas en septiembre y 8.756.875 en octubre) (333)⁴. Ante el estreno en este teatro el 12 de septiembre de 1991, la periodista Teresa Sesé asegura que el montaje ya contaba con más de doscientas cincuenta representaciones (“Al cómico siempre se le ha reconocido cualquier cosa menos dignidad” 40).

El *Lazarillo de Tormes* se estrena finalmente en el Teatro María Guerrero de Madrid, en coproducción con el Centro Dramático Nacional, el 23 de abril del año 1992 manteniéndose en cartel hasta finales de mayo del mismo año para después girar por la Comunidad de Madrid. La estudiosa María Francisca Vilches de Frutos señala que la adaptación de la novela picaresca fue “el montaje sobre textos clásicos que mayor interés

³ Como se puede observar en el *Anuario El Público* de 1990, el *Lazarillo* es parte de la programación los festivales de verano y otoño organizados por la comunidad autónoma de Aragón representándose en la provincia de Huesca, en la V Muestra de Teatro de Aragón (Huesca) y en el XI Festival de Teatro, Música y Danza de Zaragoza. Asimismo, la obra se representa en El verano del castillo de Utrera (Sevilla), las XI Jornadas de Teatro de Avilés (Asturias), la VII Muestra de Teatro de Hellín (Albacete), la VIII Muestra de Teatro Ciudad de Guadalajara, la XI Otoñada Cultura Félix Rodríguez de la Fuente (Burgos), la Muestra de Teatro de Ponferrada (León), el XI Festival de Teatro Ciudad de Palencia, la X Fira del Teatre al Carrer en Tárrega (Lleida), las Fiestas de San Mateo en el Teatro Bretón de Logroño, el X Festival de Teatro de Cieza (Murcia), el Ciclo de Teatro en Iruñea (Navarra), el Festival de Teatro de Otoño de Tudela (Navarra) y la V Campaña de Teatro de Basauri (Vizcaya) (271-274; 276-277; 279-280; 285-286; 288; 291-292; 297).

⁴ Por su parte, el *Anuario El País* de 1993 indicaba que el *Lazarillo* ocupaba el lugar vigésimo tercero entre las obras con más funciones estrenadas en Barcelona durante la temporada 1991-1992 (217). El mismo anuario muestra que el *Lazarillo* es la obra que más recauda en Barcelona en septiembre de 1991 ocupando la segunda posición en octubre del mismo año (213).

suscitó” (“La temporada teatral española 1991-1992” 443). Por otro lado, entre las críticas que avalaban la obra, destaca la del crítico de teatro Carlos Galindo, que dice que el *Lazarillo* llegaba a Madrid “tras dos largos años de gira y un arrollador éxito de público” (“La picaresca del *Lazarillo de Tormes* en el María Guerrero” 69). En esta línea, el periodista Juan Ignacio García Garzón se atreve a calcular que unos doscientos cincuenta mil espectadores de toda España ya habían presenciado el montaje antes de su llegada a Madrid (“Lázaro de Tormes resucita el placer por el texto” 93).

En el caso del año 1992, contamos con datos más precisos, especialmente en lo que se refiere al número de funciones y espectadores que la obra cosecha en la sede del Centro Dramático Nacional. Francisco López Gutiérrez dice que el *Lazarillo de Tormes* contó con 24 funciones en el Teatro María Guerrero durante la temporada 1991-1992 a las que acudieron un total de 8.948 espectadores. La obra es la tercera obra más vista de las quince programadas por el Centro Dramático Nacional por detrás de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán dirigidas por José Carlos Plaza (64 funciones y 26.609 espectadores) y el *Don Quijote* de Rafael Azcona dirigido por Maurizio Scaparro (17 funciones y 8.993 espectadores) (“Quince años de Centro Dramático Nacional” 96). Asimismo, el *Lazarillo* es la segunda obra más vista de los ocho espectáculos invitados al Centro Dramático Nacional esa misma temporada tan solo por detrás del *Don Quijote* ya mencionado y manteniendo una ventaja considerable de más de dos mil espectadores con la tercera obra más vista de los espectáculos invitados, *La señorita de Trévez* de Carlos Arniches dirigida por John Strasberg, que es también la cuarta obra más vista de las quince obras programadas (18 funciones y 6.639 espectadores). En cuanto a la recaudación, las estadísticas teatrales del *Anuario El Mundo* del año 1993 indican que la obra se sitúa en el lugar cincuenta y tres de las

ciento cincuenta obras con mayor recaudación que se estrenan en Madrid durante la temporada 1991-1992 con un total de 8.521.700 pesetas (331)⁵.

Tras el estreno del *Lazarillo* en Madrid, *El Brujo* se dedicará, hasta enero de 1993, a representar la obra *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, de Fernando Fernan-Gómez, de la que hablaremos con más detenimiento más adelante. No obstante, el actor inaugura el Festival de Amberes con el *Lazarillo de Tormes* a principios de mayo del año 1993 y regresa al Teatro María Guerrero de Madrid con esta obra desde el 6 de mayo hasta el 27 de junio del mismo año ofreciendo un total de 46 representaciones, según explica Valeria María Rita Lo Porto (*Cartelera teatral en ABC de Madrid 1492*)⁶. Durante el verano, *El Brujo* emprende una gira de gran éxito con el *Lazarillo y Pares y Nines* por Latinoamérica y, entre septiembre y octubre, hace 22 funciones en el Teatro Borrás de Barcelona⁷. El 2 de noviembre, como informan el periodista Octavi Martí y la estudiosa Nora Parola-Leconte, abre con el *Lazarillo* el II Festival Don Quijote de Teatro Hispano en París (“Siete montajes se presentan en el Festival de teatro español de París”; “II Festival Don Quijote de Teatro Hispano” 145). El actor termina el año representando el monólogo en Israel, con una función en la zona judía y otra en la zona palestina de Jerusalén. Como bien indica Carlos Galindo, estas funciones forman parte de la I Semana Cultural que organizó el gobierno español a

⁵ Aunque no es una diferencia especialmente significativa, tanto el *Anuario El Mundo* como el *Anuario El País*, ambos del año 1993, indican que son 26 las funciones que se hacen en el Teatro María Guerrero de Madrid en lugar de las 24 que López Gutiérrez propone en su informe. Asimismo, el *Anuario El País* menciona que el *Lazarillo* ocupaba el lugar número cincuenta y dos entre las obras con más número de funciones en Madrid en la temporada 1991-1992 (215).

⁶ Según el *Anuario El País* de 1994, *El Brujo* realizó solamente 33 funciones del *Lazarillo* recaudando un total de 10.916.885 pesetas. El monólogo se situaba en el lugar número cincuenta y siete de las obras con mayor número de funciones en Madrid (266).

⁷ Según el *Anuario El País* de 1994, el *Lazarillo*, con 22 funciones en el Teatro Borrás, ocupaba el puesto número sesenta y cuatro de las obras con mayor número de representaciones estrenadas en Barcelona durante la temporada 1993-1994 (269).

través del Ministerio de Asuntos Exteriores con motivo de los acuerdos de paz llevados a cabo en esos terrenos (“La escena al día” 85).

El 31 de enero del año 1994 se celebra la representación número quinientos del *Lazarillo de Tormes* en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares donde se estrenó con un acto oficial en el que representantes del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid y del Ayuntamiento de Alcalá de Henares hicieron entrega de dos placas conmemorativas a Fernando Fernán-Gómez y *El Brujo*. El periodista Javier Barrio, aludiendo a la popularidad de la obra en los últimos cuatro años desde su estreno, dice que, por estas fechas, ya ha sido vista por más de 400.000 espectadores (“*El Brujo* celebra su función número 500 como el lazarillo”)⁸. En febrero de 1994, tenemos noticia de que *El Brujo* representó una vez el *Lazarillo* en la Universidad de Sevilla y, tras el estreno en abril del monólogo *La sombra del Tenorio*, que el dramaturgo José Luis Alonso de Santos escribió para él, el actor emprenderá otra gira internacional por Argentina, Bélgica (Amberes) y Japón en la que alternará ambos monólogos y que el periodista José Olmo y Losada califica de “éxito rotundo”, al menos en Buenos Aires (“Argentina. *El Brujo* triunfa con *La sombra del Tenorio*” 78). Incluso con la creación de su propia productora, Producciones *El Brujo*, en el año 1995, tenemos constancia de que el actor andaluz continuó representando el *Lazarillo de Tormes* junto con *La sombra del Tenorio* en los alrededores de Madrid, en concreto en la localidad de Móstoles⁹.

⁸ Aunque me refiero al artículo periodístico publicado en *El País*, Cristina Ros Berenguer ya había mencionado este evento basándose a su vez en la información contenida en el Boletín Teatral número 5 del año 1994 editado por Pentación en Madrid (*Fernando Fernán-Gómez, autor* 247).

⁹ Como se ha dicho en anteriormente en esta introducción, *El Brujo* continúa colaborando en proyectos colectivos una vez funda su productora en 1995 y hasta dedicarse exclusivamente al monólogo en 1998. Además de alternar el *Lazarillo* con *La sombra del Tenorio*, el actor andaluz preparará *La dulce Cásina* y *Anfitrión*, dos obras de Plauto adaptadas por su maestro José Luis Alonso de Santos y producidas por Pentación para el Festival de Internacional de Teatro Clásico de Mérida de los años 1995 y 1996, respectivamente.

Destaca, en el año 1996, la única función del *Lazarillo*, a beneficio de Zaire, el 23 de diciembre en el Teatro Albéniz de Madrid, a la que asistieron 1.032 espectadores y en la que se recaudó un total de 2.166.000 pesetas que *El Brujo* entregó a la ONG Médicos Sin Fronteras. Si bien *El Brujo* solo hace esta función, la estudiosa Cristina Santolaria incluye el *Lazarillo* en el séptimo puesto entre los cien espectáculos de Madrid con más elevado índice de ocupación (98,29%) en la temporada 1996-1997 (*Los teatros de Madrid 1994-1998* 85). También tenemos pocos datos de la trayectoria de la obra en el año 1997, quizás por estar preparando el papel de Harpagón para la obra *El avaro*, de Molière, que se estrenó en mayo también de ese año ya bajo la producción de su propia compañía, Producciones *El Brujo*. Solo sabemos que *El Brujo* realizó un par de funciones en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en febrero y, como indica el periodista Fernando Neira, abrió el Encuentro de Teatro Clásico de Getafe (Madrid) en marzo (“El *Lazarillo* de *El Brujo* abre el Encuentro de Teatro Clásico de Getafe”).

A partir del año 1998, *El Brujo* decide centrarse exclusivamente en su carrera como actor solista y estrena el monólogo *El contrabajo*, del autor alemán Patrick Süskind, con el que inicia los estrenos de un nuevo repertorio de monólogos que él mismo dirige, produce y, en la actualidad, también escribe. No obstante, el *Lazarillo* se convertirá en una pieza constante en este repertorio. Así, este año el actor representa la obra al menos en la VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante y en el Festival de Teatro Clásico de El Chamizal, en Texas (Estados Unidos). En una entrevista con el periodista J.L. Montoya en octubre, asegura haber realizado unas mil representaciones del *Lazarillo de Tormes* (“*El Brujo*: ‘La mayor dificultad y el mayor reto de interpretar un monólogo es mantener la atención del público con continuidad’” 106). Los cálculos del actor parecen ser acertados puesto que, en septiembre del año 1999, su regreso al Teatro Borrás de Barcelona coincide con las 1.525 representaciones de la obra, según dice la redacción del

periódico *La Vanguardia* (“El incombustible *Lazarillo de Tormes* de *El Brujo* regresa al Teatro Borrás” 47). Tras nueve años desde su estreno, el *Lazarillo* sigue triunfando ya que, según el *Anuario El Público*, el monólogo ocupa el puesto decimoctavo de los cuarentaiún espectáculos estrenados en Barcelona vistos por más de diez mil espectadores con 94 funciones a las que acuden un total de 24.960 espectadores (66).

En el año 2000, *El Brujo* se dedica fundamentalmente a la obra *Arcipreste*, por la que se le nomina al Premio Max, pero el actor volverá a representar el *Lazarillo* en mayo de ese año, concretamente en el Festival Anual de Teatro Flamenco de Bruselas. A principios del año 2001, como ya se ha mencionado, se estrena la película basada en el monólogo teatral, *Lázaro de Tormes*, que, protagonizada por el propio actor y dirigida por Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez, recibió dos premios Goya, al mejor guión adaptado y diseño de vestuario. También a principios del 2001, el actor representa el monólogo teatral en la I Mostra de Teatro Clásico de Lugo, y, a continuación, llevará la obra a Ciudad Real en los meses de febrero y abril. Según los datos del Centro de Documentación Teatral, *El Brujo* hace una sola función en el mes de abril en el Teatro Victoria de Barcelona a la que acuden 932 espectadores recaudándose un total de 8.777,78 euros. En mayo, el actor hace dos funciones en el Teatro Alcázar de Madrid para terminar representando el monólogo en verano en el XXXIX Festival Internacional de la Porta Ferrada y el XXXII Festival de Teatro Clásico de Molina de Segura, según los datos recopilados por el *Anuario El Público* (234; 256).

El año 2002 es fundamentalmente el año del estreno de *San Francisco, Juglar de Dios*, obra original de Dario Fo. Aunque no he podido hallar ninguna representación del *Lazarillo* durante el año 2002, el actor lleva su obra, *Una noche con El Brujo*, al Festival de Teatro Clásico de Sevilla y al Festival de Niebla. Como bien indica el periodista Eugenio Camacho, en esta obra, que contiene fragmentos del *Lazarillo*, *San Francisco, Juglar de*

Dios, El contrabajo, La sombra del Tenorio y Arcipreste, tiene una especial importancia el *Lazarillo de Tormes* (“*El Brujo* llenó el Festival de Niebla” 76)¹⁰. Tendremos que esperar al año 2003 para volver a ver una representación del *Lazarillo* en el Festival de Teatro Clásico de Olite.

A partir del año 2004 contamos con el calendario de actuaciones de *El Brujo* en la página web de Producciones *El Brujo*, lo que ha facilitado enormemente la tarea de trazar la trayectoria de la obra. Hasta el año 2003, solamente contamos con algunos datos específicos de Madrid y Barcelona en lo que se refiere al número de funciones, espectadores y/o recaudación de la obra. Teniendo en cuenta estos datos, podemos afirmar que el mayor número de representaciones del *Lazarillo* se registra efectivamente en las ciudades de Madrid y Barcelona.

Entre los años 2004 y 2016, la obra cuenta con 145 representaciones en la Comunidad de Madrid, 133 de las cuales tienen lugar en Madrid capital, lo que significa que el 60% de representaciones del *Lazarillo* en los últimos trece años tiene lugar en la Comunidad de Madrid. Cataluña ocupa el segundo lugar con 31 representaciones de la obra, 30 de las cuales se realizan en Barcelona (véase figura 7). En el caso de Barcelona, podemos afirmar que, según las estadísticas expuestas previamente, el número de funciones del *Lazarillo* en Barcelona en el año 1991, 1993 o 1999 iguala o supera significativamente el número total de funciones en la misma ciudad entre los años 2004 y 2016. Aunque el *Lazarillo* está siempre presente en el calendario de actuaciones de *El Brujo*, el actor realiza relativamente pocas funciones de esta obra en Barcelona en los últimos trece años, que se concentran en los años 2005 (14 representaciones) y el 2015 (15 representaciones). Por otro lado, la obra sigue una

¹⁰ Seguramente resultado del tiempo y la experimentación con la obra en escena el propio actor añade en el texto que escribe sobre la obra para la página web de Producciones *El Brujo* los siguientes autores: “En *Una noche con El Brujo* también recito y comento mis lecturas favoritas, una selección de textos de Fray Luis de León, Quevedo, Santa Teresa de Jesús y Cervantes” (“*Una noche con El Brujo*”).

trayectoria bastante irregular en lo que se refiere al número de representaciones entre los años 2004 y 2016, pero, en general, sabemos que el número de representaciones de la obra ascendió en el año 2004 y, más recientemente, en el 2015 (véase figura 8).

Entre los meses de noviembre y diciembre del año 2004 y parte de enero del 2005 destacan las representaciones de la obra en el Teatro Infanta Isabel de Alcalá de Henares como parte de un programa que celebra los veinticinco años del actor en el mundo del teatro¹¹. Según las estadísticas del Centro de Documentación Teatral, en el mes de noviembre del año 2004 el actor hizo 22 funciones del *Lazarillo* a las que acudieron 6.228 espectadores y en las que se recaudó un total de 154.632 euros. El mes de diciembre se registraron 24 funciones a las que acudieron un total de 7.332 espectadores y en las que se recaudaron 168.436 euros. Por último, también figuran los datos de enero del año 2005, cuando tuvieron lugar 8 funciones a las que acudieron un total de 2.000 espectadores recaudándose 54.570 euros. Según datos del *Anuario El País* 2006, con un total de 54 funciones a las que acuden 15.560 espectadores y una recaudación de 377.638 euros, la obra ocupa el puesto número treinta y nueve entre las obras con más funciones representadas en Madrid durante la temporada, el puesto número veintitrés de las obras con mayor número de espectadores y el décimo octavo entre las obras con más recaudación (209). En mayo del 2005 *El Brujo* regresa al Teatro Villarroel de Barcelona con 14 funciones del *Lazarillo* a las que acuden un total de 3.632 espectadores y con las que se recaudan 39.063,4 euros, según estadísticas del Centro de Documentación Teatral y los datos en la página web de la Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya. No obstante, el número de representaciones del *Lazarillo* en el año 2005 experimenta un descenso de alrededor de veinte representaciones en comparación con el año 2004.

¹¹ Como indica Carlos Galindo, antes de las representaciones del *Lazarillo*, tuvieron lugar las de los monólogos *San Francisco*, *Juglar de Dios*, de Dario Fo, y *El contrabajo*, de Patrick Süskind (“Rafael Álvarez *El Brujo*: Tres monólogos para 25 años en escena”).

El número de representaciones del *Lazarillo* es aún menor en los años 2006, 2007 y 2008. El reducido número de representaciones del *Lazarillo* en el año 2006 se debe a que la obra *Los misterios del Quijote* (por aquel entonces llamada *Los misterios del Quijote o El ingenioso caballero de la palabra*), que ya se había estrenado en el Festival de Almagro en el año 2005, sigue siendo la protagonista en la cartelera de *El Brujo*; lo mismo sucede en el año 2007 cuando dicha obra comparte también protagonismo con *El contrabajo* y *Una noche con el Brujo*, y, en el verano del año 2008, se añade a este repertorio el estreno de la obra *De místicos y pícaros*.

A pesar de los estrenos de *El testigo* y *El evangelio de San Juan*, en el año 2009 se registran 21 funciones del *Lazarillo* que, en su mayoría, tienen lugar en Andalucía, concretamente en pequeñas localidades parte del circuito andaluz de teatro (véase figura 9). A este aumento del número de representaciones de la obra le sigue un considerable descenso en los años 2010 y 2012. El *Lazarillo* comparte cartel en el año 2010 con *El testigo* y *El evangelio de San Juan*, que entonces se estrenaba en el Centro Dramático Nacional. Junto con estas dos obras, *El Brujo* también vuelve a representar *San Francisco, Juglar de Dios*. Por otro lado, en el año 2011 no se registra ninguna representación del *Lazarillo*, seguramente por la explotación del estreno de su obra *Mujeres de Shakespeare*, al que se añaden los estrenos de *La Odisea* y *Bululú*¹².

En el año 2013, *El Brujo* realiza un total de 11 representaciones. A partir de este año, el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid, perteneciente al Grupo Smedia, incluye el *Lazarillo* en su programación habitual, lo que ha contribuido a un aumento de representaciones de la obra en los últimos años. Efectivamente el número de representaciones aumenta en el año 2014

¹² Como dice la periodista Mar Sáez, *El Brujo* ya representa *La Odisea* en mayo del año 2012 junto con *El Evangelio de San Juan*, *El testigo* y *Mujeres de Shakespeare* en el espectáculo llamado *Las cuatro caras de El Brujo*, que se desarrolla dentro de la Semana Grande de Cajamurcia y que permite a los murcianos ver una obra diferente cada noche durante cuatro noches consecutivas (“*El Brujo* mostrará sus cuatro caras”).

con 44 representaciones del *Lazarillo*. En este caso, *El Brujo* comparte publicidad con Jacobo Dicenta, que escenifica un monólogo de la novela picaresca *El buscón* en el Teatro Infanta Isabel de Madrid¹³. Aunque la mitad de estas representaciones tienen lugar en el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid, *El Brujo* lleva la obra a varios pueblos gracias al programa PLATEA, tal y como se anuncia en la publicidad y prensa para las actuaciones en varios pueblos de Navarra¹⁴. El año 2015 se alza como el año con mayor número de representaciones del *Lazarillo* desde el año 2004 con 54 representaciones. La mayor parte de estas representaciones se lleva a cabo en Madrid y en Barcelona. En el caso de Barcelona, a las 18 funciones que se registran en el Teatro Villarroel acuden un total de 5.189 espectadores, según datos de la temporada 2014-2015 de la Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya. En Madrid, la obra se lleva a escena unas 27 veces en el Teatro Cofidis Alcázar. También será en el Teatro Cofidis Alcázar donde se lleven a cabo 20 de las 23 funciones del *Lazarillo* en el año 2016, antes de dedicarse casi exclusivamente a su gira con *Los misterios del Quijote*, *Teresa o el sol por dentro* y, a partir de marzo de 2017, *Autobiografía de un yogui*, su último monólogo hasta la fecha.

¹³ El periodista J. Beltrán firma el artículo “La picaresca española, entre Jacobo Dicenta y *El Brujo*”, publicado en marzo de 2014 en el periódico *La Razón*, en el que se liga la coincidencia de estos dos monólogos, ambos basados en novelas picarescas (49).

¹⁴ PLATEA es el Programa Estatal de Circulación de Espectáculos de Artes Escénicas en Espacios de las Entidades Locales, organizado por el INAEM en colaboración con la FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias). La finalidad del Programa es impulsar la programación conjunta de compañías profesionales de danza, teatro y circo, por espacios escénicos de titularidad de entidades locales públicas, para reactivar y enriquecer su programación cultural, facilitar la comunicación entre las Comunidades Autónomas y garantizar a los ciudadanos el acceso a la cultura. El Programa fue incluido en el Informe de la Comisión para la Reforma de la Administración, aprobado por el Consejo de Ministros el 21 de junio de 2013 (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/destacados/platea.html>).

1.2. Entre pícaros y cómicos: Fernando Fernán-Gómez y *El Brujo*

El gran éxito del *Lazarillo* entre el público ha garantizado la larga trayectoria de la obra que acabamos de repasar. Gran parte de este éxito se debió a la compenetración entre Fernán-Gómez y *El Brujo*, que se reconocen en su calidad de cómicos. El periodista Emilio Arjona no duda en calificar la adaptación de “traducción actoral,” añadiendo que “Fernán-Gómez siempre sintió una especial predilección por el personaje de Lázaro más que por el libro en sí. Quizá en ello influyó siempre su calidad de actor” (“Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*”)¹⁵. Por su parte, el crítico Haro Tecglen destaca la experiencia de Fernán-Gómez como cómico y cómo ésta se refleja en la adaptación de la novela picaresca: “hay una teatralidad que no está, naturalmente precisa en el *Lazarillo*-relato y sí en esta dramatización ... La insistencia en alguna palabra, la colocación escénica de una frase, la comicidad de efectos verbales y prosódicos no se consiguen más que con un instinto natural dentro o con una profesión tan sabia que es ya instinto” (“Vive Lázaro de Tormes”)¹⁶.

En el programa de mano de la obra que se distribuye durante el estreno del *Lazarillo* en 1990 se incluyen dos textos: “*Lazarillo* sube al escenario”, de Fernán-Gómez, y “El hechizo del *Lazarillo*”, de *El Brujo*. En ellos, adaptador y actor discuten la importancia del la novela picaresca y su significado. Hasta la actualidad, ambos textos aparecen, bajo el mismo título y sin modificación alguna, al comienzo de la grabación del Centro de Documentación Teatral del año 2015 y en los programas de mano de la obra distribuidos en el Teatro Cofidis

¹⁵ La fijación de Fernán-Gómez y *El Brujo* con el personaje del pícaro en el ámbito del teatro es coherente desde el punto de vista de la novela puesto que, como dice Francisco Rico en el prólogo al *Lazarillo*: “No hay acción ... sino contemplación de un personaje, de una actitud” (126).

¹⁶ A pesar de ser considerado un hombre polifacético e intelectual y el autor que firma este monólogo, Fernán-Gómez nunca se olvida de recordar su vocación de cómico, que hereda de sus padres. Por ejemplo, en su alabado discurso de entrada en la Real Academia Española, titulado “Aventura de la palabra en el siglo XX” y presentado ante los académicos el 30 de enero del año 2000, se presenta fundamentalmente como cómico. Será en esta faceta en la que *El Brujo* le recuerde y rinda homenaje, a modo de imitación, cada vez que se meta en la piel de los varios personajes de sus funciones, y muy especialmente en el de ciego en el *Lazarillo*. Algo similar hará para homenajear al también actor Paco Rabal.

Alcázar de Madrid en el año 2016¹⁷. En “*Lazarillo* sube al escenario”, Fernán-Gómez identifica las cualidades del pícaro para fingir con los atributos del cómico refiriéndose a Lázaro de la siguiente manera: “Ahora el pregonero abandona por poco tiempo plazas y calles de Toledo y se encarama al escenario para emular a tantos parientes suyos, los cómicos. Me he limitado a echarle una mano, pues él nació dotado para fingir y más le enseñó la vida”. A partir del personaje de Lázaro, que se convierte en cómico al narrar su propia historia en el escenario, Fernán-Gómez asocia el pícaro con el antiguo comediante. Esto no es sorprendente, ya que, según Bruce Burningham, ambos “would –and justifiably could– be considered interchangeable members of the same underclass” (*Radical Theatricality* 94)¹⁸.

Para Fernán-Gómez, ser cómico es sinónimo de ser pícaro y así también lo concibe el crítico Francisco Umbral en su crítica al *Lazarillo* (“Un genio”). Por otro lado, el estudioso Francisco Rico se refiere al adaptador del *Lazarillo* de la misma manera durante la presentación de la novela *El viaje a ninguna parte*, tal y como relata el propio Fernán-Gómez (*Historias de la picaresca* 17). Tras el estreno del *Lazarillo* en Madrid, *El Brujo* recibirá una crítica similar por parte de la periodista Luisa Sara Gómez que dice que su estilo actoral está “repleto de picaresca” (“*Lazarillo de Tormes*” 9). Más tarde, esta identificación entre pícaro y cómico se enfatizará en la película basada en el monólogo, *Lázaro de Tormes*, ya que varias escenas muestran a Lázaro, interpretado por *El Brujo*, recibiendo limosna por entretener a vecinos y al mismísimo Tribunal de la Inquisición contando las peripecias de su infancia con sus amos.

¹⁷ El texto de Fernán-Gómez también se publicará el 17 de abril de 1992 en la sección de teatro del periódico ABC, previamente al estreno de la obra en el Teatro María Guerrero de Madrid (69).

¹⁸ José Ramón López García relaciona las obras de Fernán-Gómez *Viaje a ninguna parte*, *El pícaro*, *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* y *Los domingos, bacanal* para terminar afirmando que, el autor, “a la vez que recupera la tradición de su oficio, no hace sino vindicar la moral de estos cómicos que, al igual que la de los pícaros, es tan semejante en muchos de sus comportamientos” (“Los veranos perdidos de Fernando Fernán-Gómez” 106-107).

El personaje de Lázaro venido a cómico va a permitir a *El Brujo* explorar e incidir en la idea del auténtico cómico con la que se identifica, esto es, un cómico itinerante dedicado al teatro e influido por éste, histrión, que está lejos de ser una estrella del celuloide. En otras palabras, el personaje de Lázaro, a través de su narración en parte dramatizada, es también la figura síntesis del cómico o juglar que el actor trata de encarnar y dignificar. Aunque Fernán-Gómez, hacia el final de su vida, dice que prefiere otros medios al teatro, el intelectual usará el cine para desarrollar la figura de cómico de la legua, por ejemplo en la adaptación cinematográfica de su novela *El viaje a ninguna parte* (1986) que, curiosamente, *El Brujo* menciona durante el intermedio de la grabación del *Lazarillo* del año 2015.

La centralidad de la figura del cómico, que se encuentra solo ante un público, remite a una forma de hacer teatro que enfatiza lo que el dramaturgo José Sanchis Sinisterra ha llamado la “fraternidad espontánea entre lo narrativo y lo dramático, en la medida en que lo dramático, en el teatro, ha sido considerado hasta tiempos muy recientes, como una forma de contar” (*Dramaturgia de textos narrativos* 18). Según José Luis García Barrientos, esta forma se inserta en la tradición rapsódica de la narración oral o dramatizada cercana a los orígenes del drama (*Drama y tiempo* 192). El estilo juglaresco de *El Brujo*, que requiere de la destreza para narrar e interpretar escenas y personajes sin llegar a zambullirse de lleno en ninguno de ellos, encaja con la descripción del cómico, en este caso bululú, que el adaptador tiene en mente. Quizá esta fuera la única manera que el adaptador concibió para enfrentarse a un personaje eminentemente narrativo¹⁹.

La aportación de *El Brujo*, que no esconde la teatralidad o artificiosidad del espectáculo, culmina en una creación de su propia cosecha que no se encuentra en el texto de Fernán-Gómez, el llamado descanso o intermedio, que se estudiará detenidamente más

¹⁹ Refiriéndose a la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*, Rico dice, en *La novela picaresca y el punto de vista*, que incluso “cuando el pícaro asoma de verdad a las tablas, no se le identifica por el planteamiento dramático, sino por el regusto narrativo” (107).

adelante. Este momento de distensión, a modo de entremés, le sirve al actor para presentarse ante el público como el actor que hace el papel de Lázaro y entablar, o más bien continuar, contacto con el público. La confusión y el desdoblamiento entre actor y personaje, que se acentúa y extiende al resto de la obra a medida que *El Brujo* se alza como narrador en las representaciones de los años 2015 y 2016, destaca la interacción y continuidad entre las esferas de la vida y el teatro, tanto para el actor como para el público.

Si durante las primeras representaciones de la obra *El Brujo* se identifica miméticamente con el personaje de Lázaro, en las últimas funciones el actor cordobés se alza como narrador, similar a los artistas del *teatro di narrazione* italiano; así, en una de las representaciones de enero del 2016, *El Brujo* representa los primeros fragmentos de la obra y, antes de comenzar con el episodio del ciego, le dice al público: “A partir de este momento, ya no voy a volver a ser el personaje del todo. Ya he demostrado que sé interpretar al personaje durante veinticinco años”. Esta evolución se muestra, por un lado, en la caracterización del personaje: si en un principio el actor sale al escenario tal y como aparece en las fotos del primer programa de mano y de la grabación de 1992, es decir, sin dientes y maquillado para dar efecto de suciedad, y sigue las instrucciones que Fernán-Gómez indica en el texto de la adaptación vistiendo “un traje gastado, de mediados del siglo XVI” (13), en las últimas representaciones sale al escenario con una camisa blanca, unos pantalones de calle y unos zuecos cómodos. De hecho, en una de las representaciones a la que pude asistir en enero de 2016 en el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid, el actor decidió ponerse el abrigo porque, dijo, tenía frío²⁰. Por otro lado, el texto de la novela se convierte en un mero pretexto y se sitúa en un segundo plano en las últimas representaciones. Así, *El Brujo* se permite bromear sobre el

²⁰ Durante el intermedio de las más recientes representaciones, el actor muestra, además, los pantalones de Lázaro que solía usar durante las primeras representaciones, lo que supone una prueba más de la evolución de la obra y su estilo. En la actualidad, dicho pantalón se exhibe en el Museo del Teatro de Almagro.

escenario cuando, tras varias morcillas, le dice al público: “Esto no es del *Lazarillo*, ¿eh?” En otras palabras y usando la terminología del narratólogo Gérard Genette, el actor propicia, para después aclarar, la confusión entre el hipotexto original y el hipertexto o adaptación resultante en las tablas.

La progresiva expansión del intermedio y el comentario metatextual o improvisado a lo largo de los más de veinticinco años del *Lazarillo* en escena permite a *El Brujo* llevar al extremo la reflexión metateatral y la *autoperformance*, práctica que se convierte en una verdadera oda al teatro clásico del Siglo de Oro y a toda una época, y que, en la exaltación de las formas auriseculares, concretamente el bululú, y el regreso a la fiesta del teatro resulta sorprendentemente vanguardista. El propio actor, en las últimas representaciones del año 2016, define su teatro como minimalista, conceptual, innovador y vanguardista, ya que, debido al escueto decorado, el actor es el responsable de evocar objetos y efectos visuales con sus palabras, gestos y movimientos en determinados momentos de la función. Algunos de estos momentos, como veremos en el análisis de la obra, aportan gran comicidad al relato y provocan la risa general. No obstante, esta vanguardia es accesible al público y queda en un segundo plano debido a la presencia del humor. En la actualidad, el espectador asiste al teatro con la idea de ver un monólogo al estilo de *El Club de la Comedia* esperando un humor familiar, evasivo o comercial, lo que, en un principio, empaña el humor reflexivo y la seriedad e intención puramente teatrales del espectáculo de *El Brujo*, tanto a nivel temático como formal.

Como bien dice Francisco Umbral en su crítica tras el estreno de la obra en Madrid, “Rafael Álvarez es un genio solitario y Fernán-Gómez le ha brindado su recital sagrado, consagratorio y delirantemente español.” (“Un genio”). Aprovechando su predisposición a interpretar personajes tragicómicos y considerándose un digno continuador del ideario de Fernán-Gómez en lo que se refiere a la fascinación por el pícaro y el cómico, *El Brujo*

imprime y practica, en el montaje que Fernán-Gómez le brinda, su propia concepción del teatro.

1.3. La versión de Fernando Fernán-Gómez

Partiendo del texto de Fernán-Gómez, *El Brujo* ha interpretado y hecho suya la obra hasta el día de hoy hasta el punto de asegurar que representa “la versión de la versión de Fernán-Gómez”, tal y como apunta en la grabación del Centro de Documentación del año 2015. Aunque el actor andaluz menciona, ensalza e incluso imita a Fernán-Gómez varias veces durante el espectáculo con la intención de homenajearle, su particular estilo y protagonismo en escena terminan por eliminar casi por completo la presencia del adaptador. Así lo demuestran las estadísticas teatrales de publicaciones como *Los teatros de Madrid 1994-1998*, de Cristina Santolaria, o el *Anuario El País* del año 2006, que eligen omitir que Fernando Fernán-Gómez fue el adaptador de la obra, indicando tan solo que se trata de un texto anónimo y obviando el papel fundamental que Fernán-Gómez tiene en la creación de la obra y la trayectoria de Rafael Álvarez *El Brujo*. Si ya he notado la simbiosis que se produce entre Fernán-Gómez y *El Brujo* con esta obra, en esta sección destacaré la historia y los aspectos más distintivos del texto de la adaptación del *Lazarillo* junto con el texto del programa de mano titulado “*Lazarillo* sube al escenario”, ambos firmados por Fernán-Gómez, y analizaré las coincidencias y diferencias con la representación de *El Brujo*²¹.

²¹ El propio Fernán-Gómez se encarga de decir en el texto “*Lazarillo* sube al escenario” del programa de mano de la obra que su labor como adaptador no fue demasiado ardua. En sus palabras: solamente se trataba de “actualizar algo el lenguaje, precisamente para que no pierda fluidez y ritmo al ser escuchado, para que conserve su claridad y su transparencia”. Aunque, en un principio, María Bastianes reconoce que “escasos son los cambios para modernizar el lenguaje del original”, la estudiosa termina por explorar en detalle las diferencias entre la novela picaresca y la versión teatral de Fernán-Gómez, (“Visión escénica” 150-154). Por otro lado, Diego Galán recoge que el adaptador reconocía haberse quedado entre el público la noche del estreno de la obra y dice que, aunque no era habitual para el autor, le daba “apuro salir en lugar del ‘Anónimo’” (*La buena memoria de Eduardo Haro Tecglen y Fernando Fernán-Gómez* 224). En esta línea, en su artículo titulado “Monólogos”, el adaptador incluye una pequeña lista de monólogos que eran populares allá por el año 1992, con sus respectivos autores y actores. A la hora de hablar del *Lazarillo*, bien por ser de sobra conocido que él

Fernando Fernán-Gómez admite que realizó, por encargo de *El Brujo*, la adaptación del *Lazarillo de Tormes (Historias de la picaresca 17)*. Según el periodista Carlos Galindo, dicha adaptación ya se contaba como futuro proyecto de Pentación en el acto de inauguración de la empresa teatral que tuvo lugar en septiembre de 1988 (“Pentación, un ambicioso proyecto teatral” 88). Dos años más tarde, tras el estreno del *Lazarillo*, tanto Galindo como el periodista Pedro Valiente decían que, efectivamente, Fernán-Gómez ya tenía terminada la versión a finales de 1988, con más de cuarenta folios y casi tres horas de espectáculo (“El *Lazarillo de Tormes*, ejercicio para un solo actor” 103; “*Lazarillo de Tormes: pícaro y brujo*” 35).

La estudiosa Francisca Vilches de Frutos ya analizaba la recepción del *Lazarillo* en sus inicios diciendo que tanto *El Brujo* como Fernán-Gómez habían recibido excelentes críticas por sus respectivas labores como actor y adaptador (“La temporada teatral 1991-1992” 443). Entre las críticas a Fernán-Gómez, destaca la del escritor Francisco Umbral, que admiraba la manera en la que el adaptador reforzaba las posibilidades teatrales del texto literario hasta hacer olvidar al espectador que estaba “‘viendo’ un libro y no una comedia” (“Un genio”). Este trabajo será reconocido en la primera edición de los Premios Max, en 1998, cuando, ocho años después del estreno del *Lazarillo*, Fernán-Gómez recibe el premio a la mejor adaptación.

En el año 1994, Castilla Ediciones publicó el texto de la adaptación escrito por Fernán-Gómez. El texto contaba con cuarenta y dos páginas en las que se dramatizaba la novela en su totalidad. Se trataba de un monólogo, de acto único, en el que un Lázaro de Tormes maduro recuerda su infancia y sus andanzas con diversos amos antes de convertirse en pregonero de Toledo al servicio de su último amo, el arcipreste de San Salvador. Fernán-

era el adaptador de la obra, bien porque *El Brujo* ya había impregnado el monólogo de su peculiar estilo, Fernán-Gómez no se menciona a sí mismo, señalando únicamente la interpretación de *El Brujo* (3).

Gómez ya mencionaba en “*Lazarillo* sube al escenario” la ayuda de eruditos como José Antonio Maravall, Lázaro Carreter y, especialmente, de Francisco Rico, para incidir en que “lo que narra Lázaro es un ‘caso’”²². Por su parte, *El Brujo* alaba la labor de Fernán-Gómez como adaptador del *Lazarillo* diciendo que la adaptación en forma de monólogo o narración “Enlaza con la juglaría, y eso es algo a lo que sólo puede llevar un hombre de letras” (“*El Brujo* arremete contra la ‘incultura teatral’ de los empresarios”). El actor andaluz también parece querer ser visto como un hombre de letras e integrarse en un determinado círculo intelectual o académico, concretamente en aquél formado por Fernán-Gómez y los estudiosos del *Lazarillo* en cuyos trabajos el intelectual se basa para la escritura del monólogo. En mi opinión, no es casualidad que *El Brujo*, especialmente en las representaciones de 2015 y 2016, incluya un comentario clarificador que se corresponde con un pie de página en el trabajo de Francisco Rico titulado *La novela picaresca y el punto de vista*; así, el actor exclama hacia el final de la representación, “¡Un empleo de la corona! ¡Soy funcionario!”, lo que coincide con la nota a pie de página número 59 de Rico en su trabajo, que advierte al lector: “nótese que Lázaro aspira a un “oficio real” (a ser, diríamos hoy, ‘funcionario’)” (47).

El hecho de que la adaptación resultara en un monólogo también implicaba que otros aspectos del montaje se desviarían de la estética realista-naturalista que tanto el propio

²² Como ya se ha mencionado, Fernando Fernán-Gómez codirige la adaptación cinematográfica de este monólogo teatral en el año 2001. La película *Lázaro de Tormes* también estará concebida tomando el caso como eje central del relato puesto que la película empieza con Lázaro siendo juzgado y continúa con varios *flashbacks* de su infancia. Como bien señala el estudioso Fernando Rodríguez-Mansilla, *Lázaro de Tormes* difiere de la película basada en la novela realizada por César Fernández en 1959 porque “nos brinda una interpretación del libro que se sitúa en el marco ideológico crítico contemporáneo y recoge las ideas de la crítica lazarillista vigentes al momento de su producción” (“*Lázaro de Tormes* de Fernando Fernán-Gómez: Hacia una lectura postnacional del *Lazarillo de Tormes*” 81). En la misma línea, la estudiosa María Bastianes dice que “en los noventa se decide cambiar el foco de atención y las aventuras del niño se cuentan, como en la obra original, a través de los ojos del adulto ... el núcleo del libro no estuvo ya en las historias que se narraban, sino en el presente de la narración ... el narrador es protagonista de los hechos que cuenta” (“Vida (escénica)” 142; 144).

adaptador como Pentación profesaban²³. Por ejemplo, Fernán-Gómez señala al comienzo del texto de la adaptación que, debido al carácter unipersonal de la obra, Lázaro de Tormes será el único personaje al que se verá en escena. A continuación, enumera una lista de personajes “A los que no se les ve” (12). Tras esta relación de personajes, el adaptador propone en la primera acotación del texto las indicaciones para representar la obra: “Un escenario sin decorar. Diseminados en él, algunos útiles que Lázaro empleará para ilustrar su narración” (13)²⁴. Dichas indicaciones advierten que la obra dependerá enteramente de la imaginación de un público centrado en los gestos y palabras de un único actor anticipando lo que *El Brujo* denominará durante las últimas representaciones de la obra “teatro del despojamiento”, que primará en sus creaciones posteriores.

Con este término, el actor se acerca al concepto de “teatro pobre” que el director polaco Jerzy Grotowski propuso en su obra *Hacia un teatro pobre*, publicada en el año 1968. Grotowski trató de despojar al teatro de todo lo que pudiera resultar accesorio impulsando únicamente el trabajo del actor y la comunicación con el público. Algo muy semejante defendía el director británico Peter Brook, que también teorizó esta idea en su trabajo *El espacio vacío*, cuya primera edición también se publicó en 1968. De hecho, en *El espacio*

²³ Clare Wallace afirma que “monologue dramas and performances rarely maintain the conventions of a naturalistic stage space” (*Theater, Performance, Subjectivity* 5). Esta afirmación contrasta con la visión de la productora que unos de sus fundadores, Jesús Cimarro, defiende y que Santiago Trancón parafrasea diciendo que la productora “tiene una línea estético-artística bien definida”, y, además, “Quiere un teatro que interese al público hoy, especialmente joven: que trate de temas e historias ‘actuales’, contemporáneas; que utilice, además, un lenguaje vivo y realista, a una estética cercana al naturalismo” (*Pentación Espectáculos, 10 años de teatro (1988-1998)* 13; “Pentación, la búsqueda de nuevos caminos” 87). Así lo demuestran la puesta en escena de *Bajarse al moro* o *Pares y Nines*, entre otras obras. Asimismo, el mismo Fernán-Gómez, tras el estreno de *Las bicicletas son para el verano* en 1982, realiza una entrevista con Santiago Trancón en la que el autor defiende una “línea... realista-naturalista, cercana a la tradición en la que ... se formó” (“Reconciliarse con el público” 15).

²⁴ Entre los útiles de escena, el adaptador enumera: una corneta, un arca, un cayado y un poyete o banco de piedra. Por otro lado, entre los personajes a los que no se verá en escena menciona al morito, el padrastro, el ciego, la madre, el clérigo, el vecino, la ensalmadora, la beata, el escudero, el escribano, el alguacil de Toledo, el vecino de Toledo, la vecina, el bulero, el cura, el alguacil, el pueblerino, la pueblerina, el arcipreste y la mujer (12).

vacío, Brook escribió la famosa frase que resume su pensamiento en lo que a la materia teatral se trataba: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (9).

El Brujo seguramente recibió y practicó las enseñanzas de estos directores durante sus comienzos en el Teatro Independiente. Además, en una entrevista con la dramaturga Paloma Pedrero, el actor admite haber leído todos los libros y entrevistas de Peter Brook (“Rafael Álvarez *El Brujo*. Un actor distinto” 32)²⁵. No obstante, desde su punto de vista y como reconoce en el escenario, lo que pudiera parecer fruto de las investigaciones y entrenamiento actoral de los años sesenta y setenta del siglo pasado, se remonta a las técnicas del bululú del Siglo de Oro y, más atrás, a las de los antiguos juglares y rapsodas, en las que también se basan los actores-narradores del *teatro di narrazione* italiano.



Figura 1. Fotografía de la grabación del *Lazarillo de Tormes* realizada por el Centro de Documentación Teatral en 1992 en el Teatro María Guerrero de Madrid en la que se aprecia la sobriedad del escenario.

²⁵ En palabras del actor: “He leído todos sus libros. Leo todas sus entrevistas. Me parece el gran maestro del teatro ahora mismo. Me fascina la luz que tienen sus espectáculos ... su sentido sobre la utilidad que tiene hoy en día el teatro. Me parece un chamán, sí, un maestro”.

El crítico de teatro Haro Tecglen destacaba que “En este tipo de obras es muy difícil ... saber qué corresponde a cada uno: qué de este autor, qué del director, qué es el propio Rafael Álvarez unido a Juan Viadas y qué añade el propio cómico” (“Vive Lázaro de Tormes”). *El Brujo*, junto con su equipo en Pentación, respeta las anteriores indicaciones en lo que se refiere a la desnudez del escenario y la interpretación de la obra. No obstante, teniendo en cuenta el texto de la adaptación, se introducen una serie de cambios en la representación que se desvían de las direcciones pautadas por el adaptador y que son, en su mayoría, modificaciones prácticas resultado de la puesta en escena a lo largo del tiempo.

En primer lugar, si el texto de la adaptación dramatiza todos y cada uno de los tratados de la novela, la representación de *El Brujo* se centra en los tres primeros, esto es, en las andanzas de Lázaro con el ciego, el clérigo de Maqueda y el escudero, por ser estos los más representativos, y especialmente explota la dramaticidad de los dos primeros, que constituyen más de la mitad de la representación. En esta línea, la representación de *El Brujo* ratifica el argumento que proponía la estudiosa María Rosa Lida de Makiel, quien señalaba que el episodio del escudero en la novela ya supone un avance en la técnica novelística reduciéndose la dramaticidad (“Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*” 355). Es cierto que, en sus inicios, *El Brujo* recita, antes del final de la obra, una pequeña reflexión o resumen sobre los amos de Lázaro tras su estancia con el escudero, como podemos observar en la grabación del Centro de Documentación del año 1992. Este pequeño resumen terminará por desaparecer por completo como vemos en la grabación de 2015 y las representaciones del 2016 en las que *El Brujo* decide centrarse en los dos primeros tratados acortándose el del escudero. En las últimas representaciones, encontramos la misma música de flautín del montaje de 1992 para caracterizar el episodio del escudero, pero el actor ya apenas interpreta este personaje o reflexiona sobre su pobreza. *El Brujo*, en el personaje de Lázaro, solamente comenta al espectador que la casa del escudero era todo paredes para

proseguir directamente a la escena final. Asimismo, a pesar de tratarse de una obra de acto único, como indica Fernán-Gómez en el texto de la adaptación, se introducen transiciones entre cada tratado en la representación de manera que el espectador pueda diferenciarlos. Estas transiciones consisten fundamentalmente en los cambios de iluminación que, en las representaciones más recientes, van acompañados de los comentarios clarificadores de *El Brujo*.

Por otro lado, mientras que Fernán-Gómez dice en “*Lazarillo* sube al escenario” que en su monólogo Lázaro “declara, se confiesa –dice que se declara y se confiesa– a unos cuantos señores a los que el espectador del teatro no ve, pero que están ahí, también como espectadores”, *El Brujo* se desmarca de las indicaciones del adaptador y entabla un *tête-à-tête* con el público identificando el público invisible al que se refiere Fernán-Gómez con el público real²⁶.

Fernán-Gómez se refiere a un público invisible que se sitúa al mismo nivel que el público real sin llegar a identificarse con éste último; así lo demuestra el inicio del texto de la adaptación:

Mas ¿a qué seguir, si vuestras mercedes lo saben igual que yo?: pregonero, pregonero de esta imperial ciudad. (Se ha dirigido a varias personas que, supuestamente, le están escuchando, y a las que dirige su relato.) Eso es lo que soy, y con ello me gano honradamente la vida, aunque las lenguas envenenadas van diciendo de mí cosas peores. (De nuevo se calla, como si alguno de los que escuchan le hubiera interrumpido. Su silencio no dura más que un instante, porque él, a su vez, no deja hablar al otro.) Ya, ya sé... Eso... eso bien lo sé ... Pero recuerde que no hay criatura humana que no haga faltas. (Ha hablado Lázaro en singular, porque se supone que de los que le escuchan solo uno le ha interrumpido). (13-14)

En la grabación de 1992, *El Brujo* respeta, al menos en un principio, el texto e indicaciones de Fernán-Gómez; así, el actor sale al centro del escenario y, tras tres toques de corneta,

²⁶ Para estudiosos como Ángel Abuín González y José María Díez Borque, el público invisible coincide siempre con el público real en el monólogo puesto que, para ellos, el narratorio implícito en el propio texto al que el narrador se dirige equivale siempre al receptor de la representación, es decir, al espectador (*El narrador en el teatro* 102; “Presencia-ausencia escénica del personaje” 55).

comienza su pregón recitando el fragmento anterior y perpetuando esta idea de público invisible. No obstante, el actor termina por romper la cuarta pared y dirigirse directamente al público como “vuestras mercedes” ficcionalizándolo y emprendiendo un juego, a medida que avanza el espectáculo, entre el público ficcionalizado y el real que culminará en el descanso o intermedio del espectáculo.

Con el uso de “vuestras mercedes”, el actor, por un lado, traslada el respeto que dicho título inspira al público real, incidiendo así en la importancia que éste adquiere en su teatro y, por otro lado, insiste en la teatralidad del espectáculo oscilando entre el público ficcionalizado y el público real. Por ejemplo, *El Brujo*, en el papel de Lázaro, recuerda a los espectadores, de manera socarrona, que han quedado convertidos en el tribunal que debe juzgar su caso: “mas ya sé que son ustedes, vuestras mercedes, quienes deben juzgarme”. Inmediatamente después, con el propósito de superar este momento cercano a la ilusión dramática, el actor sobreactúa el personaje y, como si de un pregón se tratase, añade: “¡Lázaro! ¡Pregonero! ¡Toledo!”.

Además de aportar dinamismo a la narración, *El Brujo* repite las características principales del pícaro con el propósito de facilitar la comprensión de los elementos básicos de la obra al público y propiciar la complicidad con el mismo, lo que, a su vez, denota el profundo estudio de la obra literaria. Como se puede observar en la grabación de 1992, antes de comenzar la narración sobre el agujero que Lázaro hace para poder beber vino del jarro del ciego, *El Brujo* exclama el nombre, profesión y residencia de su personaje para, inmediatamente después, paralizar la función unos segundos mientras mira directamente al público con una mueca de complicidad que provoca su risa.

El Brujo potencia en todo momento durante el espectáculo el efecto dramático y cómico y la comunicación con el público. No obstante, algunos de los momentos de mayor complicidad con el público se corresponden con aquellos en los que el actor despliega su

conocimiento de la obra literaria. Por ejemplo, cuando el actor, en el papel de Lázaro, añade partes de la novela que no se encuentran reflejadas en el texto de la adaptación de Fernán-Gómez. Como podemos ver desde la primera grabación de 1992, el actor interpreta, ayudándose de su dominio de la onomatopeya, la escena en la que Lázaro destapa de noche, cual ratón, los agujeros del arca que el clérigo tapa de día, para terminar añadiendo la referencia mitológica a la tela de Penélope que solo se encuentra en la novela: “tal prisa nos dimos que parecíamos tener a destajo la tela de Penélope, pues cuanto él tejía de día rompía yo de noche... sin duda por eso se debió decir que donde una puerta se cierra, otra... se abre”. Ante el silencio, *El Brujo*, con mirada y mueca de complicidad, invita al público a continuar el proverbio haciendo un parón antes de pronunciar las últimas dos palabras del mismo y terminar la sección con los brazos abiertos y un convincente “...se abre” que provoca el aplauso del público. Manteniendo el significado y oscilando entre la novela y el texto de Fernán-Gómez, y a través de las elucubraciones sobre la obra, el teatro y la época del Siglo de Oro en las últimas representaciones, *El Brujo* luce su conocimiento de la novela propiciando la complicidad con el público.

Por último, otro aspecto importante a tratar en la comparación entre el texto de la adaptación de Fernán-Gómez y la representación de *El Brujo* es la manera en la que se concibe la picaresca y la figura del pícaro. Aunque el periodista S.E. aseguraba que tanto el protagonista como el adaptador coincidían “en que hoy día no quedan resquicios del mundo que se describe en la obra” (“Presentación en Madrid del *Lazarillo* de Fernán-Gómez” 96), la estudiosa Francisca Vilches de Frutos indica, tras el estreno de la obra, que *El Brujo* la representa “buscando constantes paralelismos entre las costumbres de la época y el momento presente” (“La temporada teatral 1991-1992” 443). Mientras que Fernán-Gómez declara en una entrevista con Nuria Azancot que “el personaje del pícaro, en España, ha sido siempre ... una figura literaria” (Fernando Fernán-Gómez: ‘He perdido mi afición al teatro’), el actor

andaluz lo considera un personaje real que supera su carácter literario y sobrevive en el presente. Así lo demuestra en sus más recientes representaciones del *Lazarillo* cuando, en el papel de Lázaro de Tormes, comienza su narración confesando ante el público: “¡Lázaro de Tormes! ¡El insigne pícaro! Aunque hoy día algunos me han dejado como un aficionado...”²⁷. No obstante, Fernán-Gómez parece permitirse ciertas libertades a la hora de concebir el pícaro que se alinean con las ideas de *El Brujo*. Así lo parece al menos en la obra *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, como veremos en el siguiente apartado, que se estrena y queda enmarcada en el contexto de la Exposición Universal de Sevilla del año 1992.

2. Los inicios del *Lazarillo*: la integración en el panorama teatral y sociopolítico

Anteriormente al estreno del *Lazarillo de Tormes*, Fernando Fernán-Gómez ya reconocía haberse convertido en “un especialista en la picaresca” (*Historias de la picaresca* 17)²⁸. Sin embargo, la adaptación de la obra picaresca adquiere un matiz particular si se tiene en cuenta el contexto sociopolítico en que se produce y desarrolla.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu afirmaba que “the work of art does not exist as a symbolic object endowed with value unless it is known and recognized ... as such”. Ante

²⁷ *El Brujo* también se refiere a Lázaro como una “criatura de ficción” en el programa de mano del espectáculo, lo que contrasta, en la práctica, con la representación. Quizá el actor descubriera, tras varias representaciones, que la manera de llegar al público era presentar al pícaro como una realidad contemporánea, lo que no significa que no supiera de su naturaleza literaria.

²⁸ El tema picaresco ya era una constante en la obra de Fernán-Gómez cuando se estrena la adaptación del *Lazarillo*. En 1974, dirige la serie de televisión *El pícaro*. Más adelante, en 1983, aparece como actor en la también serie de televisión *Las pícaras*. Además, ya en 1985, según el propio Fernán-Gómez, el crítico Francisco Rico había clasificado como novela picaresca su novela, y posterior película, *Viaje a ninguna parte* (*Historias de la picaresca* 17). Entre otros trabajos destacados, además del *Lazarillo*, se encuentran: el ensayo *Historias de la picaresca* (1989), la obra de teatro *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, protagonizada por *El Brujo* y estrenada en la Exposición Universal de Sevilla en 1992, como veremos más adelante, o la novela-ensayo *Oro y hambre* (1999) cuyo final recicla el de la obra de teatro *El pícaro*.

esto, añade que “the science of works takes as object not only the material production of the work but also the production of the value of the work or, what amounts to the same thing, of the belief in the value of the work. It must therefore take into account not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer, etc.), but also the ensemble of agents and institutions which participate in the production of the value of the work” (*The Rules of Art* 229). Más recientemente, basándose en la anterior afirmación, la estudiosa Lucina Jiménez considera que el campo teatral “no se limita solo al hecho artístico, al resultado de la puesta en escena, al producto artístico, sino que se constituye por la acción de diversos agentes o actores sociales cuya actuación influye en la suerte misma del hecho teatral, en la manera como éste se produce, difunde y consume e influye, en ese sentido, en la posibilidad de un encuentro entre el espectador y la obra de teatro” (69). Para Jiménez, estos agentes o actores sociales que conforman, intervienen y establecen relaciones dentro del campo teatral pueden ser instituciones públicas, privadas o civiles e incluso individuos y añade que “el resultado de la puesta en escena ha de ser analizado en el contexto de las políticas culturales ... en el marco de la intervención deliberada de instituciones y grupos que inciden en la organización de la producción y circulación de los bienes simbólicos, en este caso, el teatro” (*Teatro y públicos* 70). Teniendo en cuenta esta concepción del campo teatral y antes de realizar el análisis de la obra en escena, situaré la adaptación del *Lazarillo* en el contexto de la política cultural del Partido Socialista para desentrañar tanto la función que la obra, el actor y Pentación cumplen en relación y con respecto al Estado como los factores que disparan su popularidad.

Durante la segunda y más reciente grabación del *Lazarillo* en el año 2015, *El Brujo* se muestra plenamente consciente de que le graban y comenta explícitamente a los espectadores este hecho, refiriéndose, con tonillo burlón, al Ministerio de Cultura y a personajes de la vida intelectual y política española en varias ocasiones, y expresando, con ironía, que la grabación

es “un momento histórico”. Con la excusa, que deja patente durante el descanso o intermedio de esta representación, de que su estilo requiere hacer “teatro con lo que pasa”, y enfatizando así su dominio de la escena y la improvisación, *El Brujo* justifica su comportamiento y concepción de la obra ante el público y las cámaras y aprovecha para hacer una reflexión sobre su teatro y el teatro en general, que normalmente siempre está presente haya o no haya cámaras. No obstante, esta vez el actor se refiere a los inicios del *Lazarillo*, mencionando el estreno de la obra en coproducción con el Centro Dramático Nacional durante el último gobierno socialista presidido por Felipe González, especialmente la grabación que el Centro de Documentación Teatral realizó en 1992 en el Teatro María Guerrero. A continuación, invita a que se coteje dicha grabación con la que se está llevando a cabo en esos momentos.

Si como clásico de la literatura y, tras más de veinticinco años en escena, ya del teatro, el *Lazarillo de Tormes* parece mantener un mensaje de actualidad a lo largo de los años, *El Brujo* parece estar indicando simultáneamente la especificidad histórica del contexto de producción de la obra teatral. Podríamos decir que, en caso de que el actor cordobés no fuera totalmente consciente del panorama español en los días del estreno del *Lazarillo*, su intervención en la grabación del 2015 supone una visión retrospectiva del recorrido de la obra que, a su vez, denota plena consciencia de su participación en el proyecto cultural socialista de la mano de Pentación. Ante esto, cabe destacar que, recientemente, el actor ha reconocido que, durante el periodo socialista, evitaba hacer críticas sobre el escenario, puesto que se trataba de una etapa de “explosión de la cultura” (“Rueda prensa. *Lazarillo. El Brujo*”).

Pentación es una productora privada que fue fundada en 1988 por los profesionales del Teatro Independiente José Luis Alonso de Santos, Gerardo Malla y Rafael Álvarez *El Brujo* junto con Margarita Piñero, Tato Cabal y, por último, Jesús Cimarro, que se encarga de la empresa en la actualidad. Alonso de Santos me explicaba que Pentación se creó sobre la base de que él sería el dramaturgo, Gerardo Malla el director y *El Brujo* el actor (Entrevista

personal). No obstante, los tres miembros podían intercambiarse estas funciones o asumir varias. Este fue el caso de su primer estreno y éxito en 1988, la obra *Pares y Nines*, de Alonso de Santos, en la que Gerardo Malla asumía el papel de director y también el de intérprete junto con *El Brujo* y Eufemia Román.

Debido a la falta de medios, el economista Alberto Fernández Torres dice que las empresas o compañías privadas de finales de los años ochenta tendían a centrarse en monólogos u obras de muy pocos personajes que no necesitaban de un alto presupuesto y que aprovechaban el gancho, especialmente de cara al público, de su actor protagonista (“Mapa teatral, cartelera y público” 10). Este era el caso de *Pares y Nines* y del mismísimo *Lazarillo*, que se estrenará dos años más tarde y, como sabemos, se basará únicamente en la actuación y la vis cómica de *El Brujo*. El dramaturgo José Alonso de Santos se encarga también de dar testimonio de los inicios de Pentación en el programa *Imprescindibles*, que, según el autor, coinciden con una fuerte crisis económica y un panorama teatral en el que era muy difícil mantener una empresa privada.

Efectivamente Pentación emerge en un periodo en que la escisión entre el teatro público y el privado se había agudizado notablemente. Como bien admitía Eduardo Pérez Rasilla, además de la creación de instituciones especializadas, el gobierno socialista había logrado grandes avances en materia teatral tales como: “La recuperación del gusto por los clásicos, el descubrimiento de nuevos creadores, la llegada a Madrid de algunos de los grandes espectáculos producidos en Europa, la posibilidad de ver sobre los escenarios en las mejores condiciones los textos de Valle o de Lorca y de otros creadores preteridos por la Dictadura, la indiscutible mejora de calidad en lo que a las escenificaciones se refiere o la dignificación del teatro” (“Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate” 543-535). No obstante, el estudioso también señalaba que se había llevado a cabo una política que beneficiaba y apoyaba decididamente al teatro público, y que, según María Francisca Vilches

de Frutos, “había supuesto una competencia desleal hacia la iniciativa privada” (“Creación autorial y gestión teatral” 21). Entre las medidas que fortalecían el teatro público, destaca la Orden del 27 de mayo de 1985 por la que se establecía la normativa de ayudas al teatro que, según Muñoz Carabantes, negaba la subordinación del arte escénico a las leyes de la oferta y la demanda, considerando el teatro como patrimonio cultural de toda la sociedad (*Puesta en escena y recepción* 388)²⁹.

Ante la progresiva desaparición de empresas privadas y la pronunciada disociación entre teatro privado y teatro público, Pentación, que combinaba la iniciativa comercial con el interés artístico, sobrevive y prospera recibiendo además el respaldo de las administraciones. En el año 1993, tan solo cinco años después de su fundación, Pentación ya era una compañía concertada con la Comunidad de Madrid, lo que explica el acto oficial que tiene lugar en enero de 1994 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares (provincia de Madrid) para celebrar las quinientas representaciones del *Lazarillo* y rendir homenaje tanto a Fernán-Gómez como a *El Brujo*. También en 1993, el entonces ministro de Cultura, Jordi Solé Tura, incluye a la productora privada entre un grupo reducido de empresas que supieron sintonizar con un nuevo público (*La cultura en España y su integración en Europa* 129). En este mismo informe, además, Solé Tura anima al gobierno a replantearse la forma de intervención en el ámbito teatral y parece empezar a concebir el teatro como una industria o negocio, al menos en teoría. La llegada al poder del Partido Popular no supone gran cambio para Pentación ya que, en el año 1998, el entonces ministro de Educación y Cultura Mariano Rajoy alaba los esfuerzos de la empresa argumentando que “Sus diez años de existencia habían contribuido a mejorar la realidad teatral en España” (“Diez años de Pentación” 9).

²⁹ Según el dramaturgo Fermín Cabal, el presupuesto del Ministerio de Cultura para teatro asciende de 547 millones de pesetas en 1982 a 2.887 en el año 1985, año en el que también se crea el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Sin embargo, la Dirección General de Teatro en 1985 lleva a cabo una política de enterrar el teatro privado y potenciar el patronazgo directo del Estado, lo que ocasiona tremendas pérdidas en el sector privado (*La situación del teatro en España* 38).

Si bien Pentación pasó por las dificultades del periodo en sus inicios hasta consolidarse, el éxito de la productora privada venía anunciándose desde su creación en 1988. Así lo expresaba el periodista Carlos Galindo, que aseguraba que la empresa contaba, desde su nacimiento, “con las bendiciones de todos los estamentos oficiales y profesionales” (“Pentación, un ambicioso proyecto para el teatro español” 88). Seguramente, el hecho de que el dramaturgo José Luis Alonso de Santos fuera uno de los fundadores de Pentación favoreció la aceptación, el impulso y, probablemente, la propia creación de la empresa. Alonso de Santos ya era un autor vivo consagrado a finales de la década de los ochenta gracias a sus obras *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985), que contaron, además, con sus adaptaciones cinematográficas en 1987 y 1989 respectivamente. Asimismo, el dramaturgo conocía y se había integrado en el funcionamiento del teatro público, ya que había estrenado su obra *El álbum familiar* con el Centro Dramático Nacional en 1982 y había participado en las jornadas del Festival de Mérida en el año 1984³⁰.

Por otro lado, el éxito de la productora se basaba en reconocer que la iniciativa pública era necesaria, siempre y cuando no supusiera un obstáculo para la privada. El dramaturgo Fermín Cabal criticaba, como la mayoría de profesionales del teatro, el excesivo intervencionismo del estado en materia teatral que, según él, había desembocado en un “teatro estatalizado”³¹. No obstante, defendía que el estado tenía la obligación de intervenir

³⁰ Alonso de Santos se incluye en el pequeño porcentaje de autores españoles vivos que habían podido estrenar en los Teatros Nacionales. El dramaturgo Alberto Miralles, basándose en las investigaciones y los datos que Fermín Cabal expone en *La situación del teatro en España*, afirma que se trata de tan solo un 16% (“Presentación” 10).

Cabe destacar el esfuerzo del Centro Cultural de la Villa en Madrid que, según Cabal, “mantuvo una presencia significativa de autores españoles vivos en su programación, con 178 representaciones” en la temporada 1990-1991 (*La situación del teatro en España* 58).

³¹ Ante la llegada al poder del Partido Popular en 1996, el dramaturgo Eduardo Galán y José María Aznar, presidente del gobierno de 1996 a 2004, mencionarán y criticarán duramente la mala gestión cultural y teatral del gobierno socialista, concretamente el clientelismo y el excesivo intervencionismo, en sus respectivos ensayos *Reflexiones en torno a una política teatral* (1995) y *Cultura y política* (1996).

ante las limitaciones del sector privado (*La situación del teatro en España* 36; 44). En palabras de Carey Kasten, “while no one in the industry denied the importance of state promotion of theater as a democratic necessity, questions of how to assure evenhandedness and artistic freedom persisted” (*The Cultural Politics* 100). El fundador de Pentación Jesús Cimarro comparte esta opinión e insiste en que el ejercicio de la coproducción propicia la verdadera unión o colaboración entre la producción pública y la privada (*Producción, gestión y distribución teatral en España* 258).

El *Lazarillo* supone la primera coproducción de Pentación con el Centro Dramático Nacional³². Como ya hemos visto en el apartado sobre su trayectoria, la obra se estrena por primera vez en Madrid el 23 de abril de 1992 en el Teatro María Guerrero en el contexto de la capitalidad cultural europea de la ciudad y, posteriormente, se repone el 6 de mayo de 1993 en el mismo teatro. No obstante, como podemos observar en el *Anuario El Público* del año 1990, la adaptación teatral de la novela picaresca contaba, desde su estreno en 1990, con la colaboración del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura (164). De hecho, como indica Luciano García Lorenzo, de 75 montajes teatrales estrenados en 1990, el espectáculo protagonizado por *El Brujo* era una de las siete obras clásicas españolas que habían recibido la subvención del Instituto para su gira y puesta en escena (“La recepción del teatro clásico en la España última” 440).

Desde sus comienzos, el *Lazarillo de Tormes* ocupaba una posición privilegiada en el panorama teatral convirtiéndose en un caso significativo de adaptación a las circunstancias que problematizaba la escisión y relaciones entre el teatro público y el privado. Por un lado, era una obra de interés cultural puesto que se trataba de la adaptación al teatro de una obra

³² Tras el *Lazarillo*, Pentación estrenará dos obras de Alonso de Santos en coproducción con el Centro Dramático Nacional: *La sombra del Tenorio* en 1995 en el Teatro María Guerrero de Madrid y, el año siguiente, *Yanquis y yonquis* en la entonces Sala Olimpia de Madrid (ahora Teatro Valle-Inclán) en 1996 (*Veinte años del Centro Dramático Nacional* 250; 278).

canónica y representativa de la literatura española que, además, firmaba Fernán-Gómez, un autor de sobra consagrado por aquel entonces. Simultáneamente, se trataba de una obra comercial de corte humorístico, que al teatro público le interesaba promocionar y mantener en cartelera por ser un éxito seguro entre el público. *El Brujo*, de la mano de Fernán-Gómez, usa abiertamente el humor como medio para presentar, explorar y llegar a comprender el mensaje y las enseñanzas del *Lazarillo* y, de esta manera, acercar la novela al público mayoritario³³.

El *Lazarillo* supone también un triunfo y una respuesta ante el intervencionismo del gobierno que, a imitación del gobierno francés, había llevado a cabo importantes inversiones en el terreno cultural y una reforma en el sistema teatral que garantizaba a los ciudadanos españoles el acceso a espectáculos teatrales sin éxito puesto que éstos se creaban y ofrecían al margen de los gustos del público. Según el informe de Emmanuel Négrier, a pesar de medidas como el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos y Auditorios (1985), la descentralización o la gran oferta cultural, no se facilitó la participación social en la cultura ni se elevó la calidad de la creación artística (*La política cultural en España* 5). En el caso de Madrid, esta situación se reflejaba en una disminución realmente preocupante del número de espectadores. Si bien, según Cabal, la recaudación global del teatro español se mantiene creciente a lo largo de los años ochenta, se produce un descenso preocupante en el número de espectadores (*La situación* 31). Andrés Amorós corrobora lo anterior y afirma que a finales de los años ochenta asistían al teatro un total de 2.400.000 espectadores mientras que en 1995 solo asistían 1.200.000 (“¿El teatro va bien?” 460)³⁴. En este sentido, la participación de la

³³ Gabriela Cordone denomina el tipo de obras de Pentación como “obras mixtas con argumento atrayente y divertido, pero no exento de profundidad” (*El cuerpo presente* 133).

³⁴ Según Amorós, esta situación no mejorará hasta aproximadamente el año 1999, ya bajo el gobierno del Partido Popular, en el que se calculan unos dos millones y medio de espectadores, “la segunda cifra más alta desde la llegada de la democracia”. Amorós menciona “la informatización de las taquillas y la venta de entradas por teléfono, el aumento de la publicidad sobre espectáculos teatrales

obra en el XIII Festival de Almagro de 1990 significaba la conciliación de la intención comercial y cultural de Pentación ya que, sin sacrificar los gustos de los espectadores, demostraba la defensa del teatro clásico como necesidad o bien cultural y, por tanto, la importancia de las subvenciones para obras clásicas. Dicha participación, además, confirmaba el estatus del *Lazarillo* como obra de teatro clásico puesto que, a pesar de tratarse de la adaptación de una novela, tanto las indicaciones del texto como la técnica escénica de *El Brujo* remiten a la vigente en la época de publicación de la novela picaresca.

En las palabras de José Manuel Garrido, Director General de teatro entre 1983 y 1989, el Festival de Teatro Clásico de Almagro “se convertiría en la década de los ochenta en uno de los instrumentos más importantes de la política teatral del Ministerio de Cultura (“Festivales, sí. Gracias” 13-14). Según Muñoz Carabantes, tras superarse, en los años setenta, la identificación del teatro clásico con las manifestaciones de cultura oficial del régimen de Franco, se produce una breve crisis, que no se resolverá hasta los años ochenta, bajo el gobierno socialista (*Puesta en escena y recepción* 114; 268; 339)³⁵. En esta década, se abre una nueva etapa para los clásicos en la que aumenta su popularidad y también los debates que se concentraban en la manera o modos de recuperarlos, ya que, como bien indica Duncan Wheeler, “Spain did not have an uninterrupted tradition of performing its classics” (*Golden Age Drama in Contemporary Spain* 54). Purificació Mascarell asegura que la recuperación de clásicos en la escena se inicia aproximadamente en el año 1979, paralelamente a la creación del Festival de Almagro, y afirma que la celebración del III

o la promoción de teatro en TVE” como factores responsables de la mejoría (“¿El teatro va bien?” 460-461).

³⁵ Además de “la desaparición de los motivos ideológicos que hicieron de los clásicos la médula de un teatro oficial”, Muñoz Carabantes añade como causas fundamentales de la crisis del teatro clásico en los años setenta el declive de los festivales y el incendio del Teatro Español en Madrid. Asimismo, destaca la ponencia “Política general. Política teatral”, que José Monleón presentó en las II Jornadas del Festival de Almagro en la que el estudioso también señalaba la fuerte impregnación ideológica de los clásicos y los intentos frustrados de renovación de directores como Tamayo, Marsillach, Vergel o Martín Recuerda previamente a su recuperación en los años ochenta (338-339).

centenario de la muerte de Calderón en 1981 contribuirá decisivamente a dicha recuperación (*El Siglo de Oro en la escena pública contemporánea* 75-76).

En relación con Almagro, se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986 por iniciativa del Adolfo Marsillach y bajo el auspicio del Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música³⁶. Su misión consistía en la puesta en escena y difusión de textos del Siglo de Oro. Aunque el *Lazarillo* se inserta en este renacimiento del teatro clásico, *El Brujo* propone con esta obra una alternativa a los costosos y espectaculares montajes de la Compañía que, según Enrique Linde Paniagua, no superaban los cincuenta mil espectadores produciéndose “una subvención importante a un grupo reducido de ciudadanos” (“Nuevos y viejos retos de la política cultural” 35).

Como vimos en la trayectoria de la obra, tras el éxito de la obra en España, *El Brujo* emprende una gira internacional entre 1993 y 1994 con el *Lazarillo* en la que recorre Latinoamérica, inaugura el Festival Europeo de Teatro en la ciudad belga de Amberes y el II Festival Don Quijote de Teatro Hispano en París y llega hasta Israel o Japón. Quizás, como juzga Andrés Amorós, “el teatro no desempeña un papel relevante” en la sociedad española de 1993 (“La vida teatral en España” 393), pero sí supone la representación española en el extranjero, al menos en este caso particular.

En una época en que la principal línea de actuación implicaba normalizar las relaciones con el exterior y exportar una imagen moderna del país como nación democrática, plural e integrada en la entonces Comunidad Económica Europea, la política cultural del Partido Socialista había orientado sus esfuerzos, ya desde principios de los ochenta, a la renovación del sistema teatral convirtiéndose el teatro en una cuestión de Estado³⁷. Sharon

³⁶ Según José Manuel Garrido, la Compañía “nace el Almagro y por Almagro” (“Festivales, sí. Gracias” 14).

³⁷ Jorge Luis Marzo señala que, en esta época, se produjo “una reactivación del sentido ‘internacionalista’ de la creación española, que es esencial tener presente para cualquier política cultural que haya podido darse después” (*¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?* 227). Marzo

Feldman y Ángel Abuín destacaban los esfuerzos que el director Lluís Pasqual había realizado como director del Centro Dramático Nacional a principios de los años ochenta y señalaban que, con la renovación teatral, se quería alcanzar el nivel y la calidad artística del teatro europeo (“Nationalism, Identity and the Theatre” 396). Asimismo es relevante la acción de los festivales de teatro clásico, especialmente el de Almagro, que “ya tenía un puesto bien definido en los Festivales de Teatro” por el año 1984, como se indica en el informe *Dos años de política cultural del Ministerio de Cultura: 83-84* (85). Por otro lado, los esfuerzos del gobierno socialista en el ámbito teatral coincidían con y se veían favorecidos por los impulsos desde Europa. Según el informe de Lluís Bonet, Manuel Dueñas y Ramón Portell, “Los ministros de Cultura reunidos en el Consejo, aprobaron el 7 de junio de 1991 una resolución con el objetivo de estimular y consolidar la dimensión europea del teatro ... el 25 de octubre el Parlamento Europeo hizo suya la resolución de los ministros de Cultura y propuso medidas más concretas ... Por otra parte, tras firmar el tratado de Maastricht, la Unión Europea apoyó la propuesta italiana de proclamar 1993 ‘Año Europeo del Teatro’” (*El sector cultural en España ante el proceso de integración europea* 202)³⁸.

A principios de los años noventa, los acontecimientos masivos de 1992 –Madrid como Capital Europea de la Cultura, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona– suponen un canal ideal para la promoción de una España

habla de los posteriores gobiernos del Partido Popular argumentando que las acciones de la política cultural española se confunden con y redirigen hacia la política exterior y el Ministerio de Asuntos Exteriores (cabe destacar la “marca España”). Asimismo, la situación parece no haber cambiado en el año 2008 bajo el gobierno socialista, ya que, aunque no tenemos constancia de ello, *El Brujo* asegura en una entrevista para *El diario vasco* que el Ministerio de Asuntos Exteriores quería que hiciera una gira por Iberoamérica con el *Lazarillo* (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Estoy solo en el teatro español ¡qué suerte!’”).

³⁸ Entre los apoyos que ofrecía la Unión Europea para impulsar el teatro y las actividades artísticas y culturales durante los años noventa, Jesús Cimarro, uno de los fundadores y actualmente el empresario al frente de Pentación, mencionaba el programa Caleidoscopio, que ayudaba a financiar los proyectos de las pymes del sector privado que comenzaran en el año 1997 y tuvieran, de alguna manera, una dimensión europea (*Producción, gestión y distribución teatral* 264; 386).

modernizada y europea. Paradójicamente, más allá del énfasis en la arquitectura, la promoción del turismo, el desarrollo de infraestructuras y la proyección internacional del mundo hispánico, el propósito de dichos acontecimientos es el de ofrecer una imagen distintiva y propia del país. Para ello, se produce un acercamiento a la producción literaria y artística del Siglo de Oro, por considerarse esta época un reflejo o repositorio de los rasgos específicos de la identidad española. Así lo demuestran la presencia del *Lazarillo* en el Teatro María Guerrero de Madrid durante la capitalidad cultural europea de la capital española y también la obra *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, escrita por Fernán-Gómez y protagonizada por *El Brujo*, en la Exposición Universal de Sevilla.

La exposición “Cuatro siglos de teatro en Madrid”, que se monta en el Museo Municipal de Madrid en mayo y junio de 1992 con motivo de la capitalidad cultural europea de la ciudad, se centra especialmente en el teatro del Siglo de Oro. En su catálogo, la directora del Museo, Carmen Priego, realiza un recorrido por el teatro español desde el siglo XVI al siglo XX, enfatizando la importancia del teatro del Siglo de Oro en las celebraciones de la capital española: “No es un azar que, en este año de la capitalidad cultural europea, Madrid ponga de relieve una de sus aportaciones más hondas a la cultura universal, el teatro, especialmente el del Siglo de Oro, comparable al de Shakespeare o al de la antigua Grecia” (“Introducción” 13)³⁹. Asimismo, cabe destacar la aportación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con *Fiesta barroca*, gran espectáculo teatral basado en textos de Calderón de la Barca y Luis Quiñones de Benavente que se estrena en julio de 1992 en la Plaza Mayor de Madrid dentro de la celebración Madrid Capital Europea de la Cultura⁴⁰. Por otro lado, el programa de la Exposición Universal de Sevilla incluye el ensayo de Antonio Gala titulado

³⁹ Cabe destacar que, en el prólogo a la exposición, Andrés Pélaez Martín destaca el teatro madrileño del siglo XIX, denominándolo el “otro Siglo de Oro del teatro” (“Prólogo” 16).

⁴⁰ Según Carey Kasten, *Fiesta barroca* “recreated the spectacular Corpus Christi celebrations of the seventeenth century” (*The Cultural Politics* xi).

“Autorretrato español” en el que el escritor utiliza las figuras de don Quijote y Sancho como estandarte, del todo carnavalesco, de la experiencia y personalidad españolas:

el máximo idealismo cerca del máximo realismo (con qué naturalidad vemos, junto al Quijote, a Sancho). Dos salidas de tono y dos espléndidas aportaciones al acervo europeo: por abajo, por la vía de la materia, la picaresca; por arriba, por la vía del espíritu, la mística. En el fondo, las dos buscan lo mismo: sobrevivir (sobrevivir en ésta o en la otra vida). Las dos incluyen ingredientes unificadores de lo apolíneo y de lo dionisiaco; las dos echan de menos lo que tienen contiguo –lo que es, pero no es–, y eligen el arduo vivir sin vivir en sí mismo⁴¹. (117)

En el programa de la Expo también se señala que el teatro tiene reservado un lugar de honor junto con la ópera y el cine (179). Gala también presentará en el ciclo de autores de teatro español contemporáneo su obra de inspiración picaresca *La truhana*, ambientada en el Siglo de Oro y protagonizada por Concha Velasco. La mayoría de estas obras que se presentan durante este ciclo estaban ambientadas en el Siglo de Oro y/o se basaban en relatos y personajes de la literatura picaresca y en un profundo estudio del contexto de producción de la misma, de manera que la realidad histórica en la que nace la picaresca se confunde con la misma literatura picaresca. Ante esta selección, César Oliva se preguntaba si el hecho de que cinco de las seis obras tenían temática histórica era simplemente una casualidad (*La última escena* 173). Además de *La truhana*, las demás obras que pisaron la Expo fueron *La Trotsky*, de Martín Recuerda, *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras, *Los españoles bajo tierra*, de Francisco Nieva, *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre, *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro*, de Salvador Távora, y, por último, *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, de Fernán-Gómez.

El pícaro se estrenó en el Teatro Central Hispano de Sevilla el 8 de septiembre de 1992, protagonizada por Rafael Álvarez, Emma Cohen, Vicente Parra, y hasta un total de

⁴¹ Teniendo en mente estas palabras, es imposible no relacionarlas con el proyecto de monólogos de *El Brujo*, de pícaros a místicos.

diecinueve actores, bajo la dirección de Gerardo Malla. Según Ros Berenguer, el montaje fue producido por Pentación, Expo 92 y la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares (*Fernando Fernán-Gómez, autor 573*). La obra, que Fernán-Gómez denomina “teatro novelesco”, tiene como objetivo entretener y, como el propio autor afirma en el programa de mano, “trasladar ese género de las páginas del libro al ámbito del escenario” (“Aventuras y desventuras” 91). Más tarde, el montaje sería acogido en Madrid durante el Festival de Otoño, concretamente en el Teatro Albéniz, el 26 de noviembre. Durante una de las funciones en este teatro madrileño, *El Brujo*, fiel a su estilo, interrumpe la función para dirigirse al público y, rompiendo la ilusión y proporcionando un momento de distensión, anunciar, con tono socarrón, que *El pícaro* es “teatro europeo largo”, lo que pone de manifiesto que el actor es consciente del contexto sociopolítico en y para el que la obra de tema picaresco fue concebida y su participación en el mismo⁴².

En un periodo de apertura que se basa, en gran medida y paradójicamente, en la búsqueda y (re)presentación de España y la identidad española, la picaresca, y toda una época, adquieren, a través del teatro que se representa en los acontecimientos de 1992, un matiz definitorio⁴³. *El Lazarillo*, en el programa teatral de Madrid como capital europea de la cultura, y *El pícaro*, en la Expo, funden y confunden los aspectos y personajes de la literatura picaresca con los de toda una época y, en el caso del *Lazarillo*, con los de toda una tradición

⁴² No será la primera vez que *El Brujo* interrumpa el espectáculo a pesar de no trabajar solo. Lo mismo hará en la versión de Benito H. Páez de *El avaro*, de Molière, dirigida por José Carlos Plaza, con el que ya había trabajado en sus años del Teatro Independiente, que se estrena en la Sala Argenta del Palacio de Festivales de Cantabria en 1997. También en la grabación que el Centro de Documentación Teatral realiza en 1998, *El Brujo*, esta vez en el papel de Harpagón, interrumpe el espectáculo para reconocer la presencia del público mientras los demás actores se mantienen inmóviles.

⁴³ Manuel Pérez Jiménez denomina el monólogo del *Lazarillo* y *El pícaro* obras denominación de origen. Aunque lo dice para destacar el carácter comercial de estas obras, este término no podría ser más adecuado en el contexto que se estudia (“Historia y democracia. Veinte años de convivencia en la escena española” 288).

y técnica teatral. Se cree hallar en ambas obras, especialmente a través del personaje del pícaro, un componente castizo, decisiva y exclusivamente español e inextinguible hasta nuestros días. Así lo demuestra un entrevistador en la radio en el año 1991 cuando, previamente a entrevistar a *El Brujo* sobre el *Lazarillo*, le presenta con las siguientes palabras: “Pues dicen, y así lo demuestra parte importante de nuestra literatura, que España es un país de pícaros ... que hoy, en nuestra propia idiosincrasia, nos queda una parte del alma de aquéllos que en el siglo XVI y XVII fueron la inspiración de escritores como Quevedo, Góngora o Lope de Vega o el propio Calderón. Y, aunque Rafael Álvarez no sea un pícaro en su vida real, su imagen se acerca más a la de un personaje de esa estirpe”⁴⁴. Esta postura parece mantenerse en la actualidad por medio de la televisión y, más concretamente, a través de la serie *El ministerio del tiempo* que, emitida durante el año 2015 en Televisión Española, sigue los pasos de otras series de revisión de la historia nacional como *Isabel* o *Cuéntame cómo pasó*. Según Fernando Rodríguez-Mansilla, el episodio número seis de dicha serie, titulado “Tiempo de pícaros”, corrobora “la plena vigencia de la picaresca como fenómeno literario, hecho social y rasgo de identidad” en tiempos de crisis y corrupción de la clase política (“Tiempo de pícaros” 75; 82; 93)⁴⁵.

Como *El Brujo*, Fernán-Gómez concibe al pícaro como un personaje mediador entre el pasado y el presente, que es conocedor y espectador de nuestra época y, por ello, tiene la posibilidad de transgredir el mundo de la ficción para dirigirse al público. A pesar de que *El pícaro* se representa en un escenario realista y espectacular y consta de una gran variedad de

⁴⁴ La entrevista es parte del Archivo de Radio Televisión Española y se puede consultar a través de este enlace: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/personajes-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-rafael-alvarez-brujo-1991/1139823/>>.

⁴⁵ Rodríguez-Mansilla destaca que *El ministerio del tiempo* presenta una visión conservadora y nacionalista de la historia de España ya que las prácticas picarescas se reconocen como típicamente españolas. Asimismo, indica la alta carga didáctica de la serie. Por otro lado, el estudioso explica que el episodio “Tiempo de pícaros” se crea a partir de la oposición del amable pícaro literario (Lázaro de Tormes), que se presenta como víctima, y el pérfido pícaro actual, llamado Alberto Díaz Bueno (81).

personajes, Haro Tecglen ha calificado la obra de “monólogo ilustrado” puesto que comienza con un discurso de Lucas Maraña que, dirigiéndose al público, explica las circunstancias de su época estableciendo un puente entre pasado y presente (“*El pícaro. Hambre y melancolía*”).

En el caso del *Lazarillo*, el hecho de que esta obra es una adaptación ya implica, según la definición de Patrice Pavis, la dramatización o el paso de la novela al teatro en una primera instancia y, en segundo lugar y atendiendo a su calidad de teatro clásico o bululú, una refundición o actualización del lenguaje que acerca el significado de la obra al espectador (*Dictionary of the Theatre* 14). No obstante, el personaje de Lázaro (y *El Brujo*, en representaciones recientes), que ya se presentó como un tipo que supera su naturaleza literario-teatral y pervive en la realidad del espectador, también será el encargado de destacar, a través de su narración, ciertas situaciones y actitudes que perviven en el presente del espectador y que se reconocen como intrínsecamente españolas. Lázaro, que se dirige directamente al público durante toda la obra, introduce e instruye al espectador en y sobre el siglo XVI, que se presenta en un principio como una realidad desconocida o lejana al público del presente. A medida que el personaje (o el actor) instruye al público, las semejanzas entre presente y pasado emergen o se enfatizan abiertamente⁴⁶. Un ejemplo se produce cuando

⁴⁶ Para reforzar ese rol que el pícaro cumple entre pasado y presente, *El Brujo* también va a traducir o actualizar al lenguaje de los espectadores algunos vocablos o expresiones de la novela y la adaptación que al espectador le parecen lejanos, especialmente a medida que se distancia del personaje de Lázaro y se convierte en el narrador de las últimas representaciones. Es interesante notar que los comentarios clarificadores del actor solo pueden efectuarse en el escenario, pero no en el medio cinematográfico. Por ejemplo: las penas que se aplicaban a los diferentes delitos (en las últimas representaciones el actor explica cómo el echar tocino derretido sobre las heridas aumentaba el castigo en el caso del padrastro de Lázaro) o los tipos del teatro del Siglo de Oro. En otros casos, el actor va a añadir palabras o expresiones familiares al espectador para explicar el significado de otras que se encuentran en desuso o de escenas que podrían resultar de difícil comprensión: así, cuando habla de “una armada contra los moros” explica que se trata de “la yihad de la época”; cuando habla de “bienaventurados” añade “ahora sería imputados”; en el caso del cambiazo que Lázaro le hace al ciego con el nabo, el actor explica que se trata de “ingeniería financiera”; el momento en el que el calderero abre el arca y Lázaro le da un bollo, el actor llama a este bollo una “comisión”; por último, cuando Lázaro le roba al ciego las monedas de mayor valor y el ciego reacciona acortando las oraciones, el actor añade que el ciego “hacía un recorte del producto”.

Lázaro cuenta cómo se vengó del ciego llevándole por los peores caminos después de que éste le golpeará con el jarro de vino; el pícaro dice que le alegraba que su amo lo pasara peor que él y añade, “virtud muy española ésta”.

Hasta ahora, hemos analizado tanto las maneras en las que *El Brujo* participó e intervino en la política cultural del gobierno socialista, fundamentalmente a través de la temática y el personaje picaresco, como las formas en que el actor deja constancia de ello durante las representaciones. Por un lado, podemos decir que Pentación se convierte en un paradigma del impulso de la industria teatral en España y de la colaboración con el teatro público. Con el *Lazarillo*, la productora también participa del debate en torno a la recuperación de los clásicos: Fernán-Gómez recicla la novela picaresca por excelencia y *El Brujo* se encarga de comentar y dar forma a la técnica teatral y la realidad del siglo XVI proponiendo una manera propia de representarlos. Además, la colaboración posterior entre estas dos figuras para la Expo con la obra *El pícaro* corroborará su especialidad en picaresca, la conceptualización del personaje del pícaro como un puente entre pasado y presente y la participación en un proyecto destinado a modernizar la imagen del país en el exterior. Sin embargo, como ya notaba César Oliva en *La última escena*, es curioso que la imagen que se exporta con estas obras no es solo la de un teatro dinámico y comercial sino la del pícaro y, por tanto, la de la necesidad, miseria y pobreza de la época en que este personaje se concibe⁴⁷. Recientemente, la estudiosa María Bastianes proponía una explicación argumentando que, durante las década de los años setenta y ochenta del siglo pasado, el rechazo entre algunos intelectuales hacia la comedia barroca de autores como Lope o Calderón, asociados con la cultura franquista, “a menudo se combinó con un interés por otro

⁴⁷ En un sentido similar, Carey Kasten señalaba la contradicción y controversia que supuso la elección del espectáculo *Fiesta barroca*, “a seventeenth-century ritual”, para representar a Madrid como Capital Europea de la Cultura en 1992. Kasten dice que este hecho “seems retrograde” e incluso “anachronistic” (xi-xii; xv).

tipo de clásicos, en especial aquellos que habían resultado incómodos durante el franquismo”, que incluían personajes marginales, como es el caso de *La Celestina* o el propio *Lazarillo* (“Vida (escénica)” 141)⁴⁸. Por otro lado, la pobreza de Lázaro y el periodo en que vive y crece se refleja en la manera de hacer teatro de *El Brujo*, que el actor desarrolla desde el estreno del *Lazarillo* en adelante, y denomina “teatro del despojamiento”, cuya riqueza reside en la imaginación del espectador.

3. Análisis de la obra

Hasta ahora he explicado cómo *El Brujo* y la adaptación del *Lazarillo*, como obra canónica y de teatro clásico, participan y se benefician de la acción cultural y exterior del gobierno socialista. Si a nivel de contenido la adaptación teatral pudiera parecer conservadora por su temática y fidelidad a la novela, su forma, de reminiscencias renacentistas, resulta sorprendentemente vanguardista y determina la manera de interpretarla. La adaptación, que está marcada por un alto grado de narrativización por estar basada en la novela picaresca y, en concreto, en el personaje del pícaro, es un *theatre solo* o *monologie* tal y como lo describe Hans Lehmann, ya que se trata de “a theatre form constructed like a monologue” en la que *El Brujo* “single-handedly play[s] or speak[s] all the roles” (*Postdramatic Theater* 125). En el caso del *Lazarillo*, la adaptación es comparable a la narración oral o *storytelling* puesto que, según Clare Wallace, el monólogo supone “a stripping away of dramatic illusion” debido al escenario desnudo anti-ilusionista, el protagonismo de la palabra y el gesto del actor y el

⁴⁸ En su entrevista con María Bastianes, *El Brujo* desmiente la teoría de la estudiosa y relaciona la propuesta de llevar al teatro el *Lazarillo* con la popularidad de la novela picaresca, como texto canónico, la presencia del humor en la misma y el desarrollo de su estilo como actor solista. No obstante, el actor sí reconoce “cierta tendencia general a mostrar ... personajes marginales en el cine y el teatro”, con los que, como veremos, se le identifica (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*” 158).

papel fundamental del espectador como constructor del espectáculo (*Theater, Performance, Subjectivity* 6)⁴⁹.

El Brujo se convierte en una herramienta al servicio de la imaginación del espectador, hace presente lo que materialmente no existe sobre el escenario condensando el modo diegético y mimético, esto es, siguiendo el modelo de la novela, el actor, en el papel de Lázaro, es simultáneamente el narrador de las aventuras de juventud del pícaro y el intérprete de las escenas y personajes más representativos⁵⁰. No obstante, a pesar de que en esta obra se produzca aún la identificación mimética con un Lázaro maduro, el actor ya practica las entradas y salidas de texto y personaje, empezando por el propio personaje que interpreta. El hecho de que Lázaro es, en el teatro, el cómico o narrador de su historia en primera persona, propicia la confusión y coexistencia del actor y el personaje, como se estudiará en el descanso o intermedio de la función más adelante, especialmente en las últimas representaciones en las que *El Brujo* opta por empezar el espectáculo presentando a Lázaro en tercera persona alzándose como narrador del mismo.

La teórica Anne Ubersfeld se refiere al texto teatral como “a twofold experience”, puesto que éste precede y acompaña a la representación teatral (*Reading Theatre* 8). En este sentido y teniendo en cuenta la importancia de la palabra en el teatro de *El Brujo*, el texto de la adaptación de Fernán-Gómez se tendrá en cuenta en el análisis de la representación. No obstante, este análisis se centrará en el resultado de la puesta en escena y en discernir, en la

⁴⁹ Como Wallace, trataré el monólogo y la narración como sinónimos, ya que no existe gran diferencia entre estos dos términos en el teatro de *El Brujo*. De manera similar, Tom Maguire, Michael Wilson y Joseph Sobol incluyen las obras teatrales en forma de monólogo en la categoría de narración oral (*storytelling*) y viceversa. Sanfilippo se limita a argumentar que la búsqueda de “un teatro esencial y despejado de oropeles” en las últimas décadas favorece el encuentro entre teatro y narración oral. No obstante, tampoco proporciona una distinción entre los mismos (*El renacimiento de la narración oral* 104).

⁵⁰ *El Brujo* explica en el programa *Imprescindibles* que él concibe y realiza sus obras como si fueran romances: es en la palabra, la prosodia y la narración donde él sustenta la totalidad de la obra, mientras que, de vez en cuando, da voz a una serie de personajes y escenas.

medida de lo posible, la contribución de *El Brujo* en lo que se refiere a la construcción de los personajes, la producción del humor, la creación del intermedio, la improvisación y los públicos populares y escolares. Es decir, la aportación de *El Brujo* al texto de la adaptación que le permite desmarcarse de la misma hacia la creación personal. Dicha contribución, verbal y/o no verbal, que se debe a la concepción que el actor tiene del teatro como espectáculo vivo, preserva el significado de la novela y, por consiguiente, del texto de Fernán-Gómez, clarificándolo, complementándolo o utilizándolo como plataforma para la defensa de su idea del teatro y la introducción de chistes sobre la actualidad española, y va creciendo a medida que el actor va desplazándose, en la última etapa de su carrera, desde su faceta como actor de teatro a merced del director u otros actores hacia la de narrador o *storyteller* de la tradición de Dario Fo y el *teatro di narrazione* italiano adquiriendo un estatus de creador total en la grabación del 2015 y las últimas representaciones del 2016.

3.1. La construcción de los personajes: entre el gracioso y el bufón

Ya desde sus comienzos en el teatro independiente y antes de interpretar a Lázaro, se asociaba a Rafael Álvarez *El Brujo* con personajes marginales y tragicómicos que le permiten explotar su vis cómica. Entre los más conocidos destacan, por orden cronológico, el Canelo en *El horroroso crimen de Peñaranda* (1978), el protagonista vestido de romano del monólogo *Alea iacta est* (1983), Rogelio en *La taberna fantástica* (1985) y, Búfalo, el limpiabotas de *Juncal*, en televisión (1989). En este sentido, y teniendo en cuenta el estilo a modo de bululú del Siglo de Oro que el actor desarrollará desde el *Lazarillo*, *El Brujo* entronca con la figura del gracioso o donaire⁵¹.

⁵¹ César Oliva menciona al *Brujo* en el capítulo que dedica al gracioso en su libro *Versos y trazas*. Oliva le sitúa, junto con Jesús Bonilla o Javier Cámara, entre otros, en una generación de cómicos que proceden del Teatro Independiente a los que se identifica solamente con un determinado tipo de personajes. Como dice Alonso de Santos, esta identificación es muy poco frecuente en la actualidad puesto que los actores desean hacer papeles totalmente opuestos (Entrevista personal).

En la adaptación del *Lazarillo*, el actor andaluz muestra su interés por el gracioso y su esfuerzo por ser reconocido como tal en su trabajo de creación actoral. Así, selecciona los personajes de origen humilde que se mencionan o intervienen brevemente en la novela y el texto de la adaptación y potencia su comicidad asignándoles un papel destacado en la obra teatral y reforzando la cercanía entre los personajes de la novela picaresca y los del teatro prelopista y el entremés del Siglo de Oro⁵². Asimismo, apoyándose en dichos personajes, *El Brujo* aprovecha la libertad que le brinda la narración retrospectiva de Lázaro para entrar y salir del texto y del personaje intercalando comentarios sobre los componentes del teatro del siglo XVI, especialmente sobre sus tipos.

Por ejemplo, al vendimiador solamente se le menciona antes del episodio de las uvas entre Lázaro y el ciego tanto en la novela como en el texto de la adaptación y Fernán-Gómez, fiel a la novela, ni siquiera le menciona entre los personajes que no se ven en escena. *El Brujo*, sin embargo, muestra a dicho vendimiador en el escenario a través de movimientos torpes y una risa exagerada, como se observa en las últimas representaciones del año 2016 y en la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015. Con la interpretación de este personaje, el actor toma el control de la representación desviándose de la novela y del texto de Fernán-Gómez; inmediatamente después, el actor retorna a su propia voz y le llama ‘tonto’ admitiendo: “le tengo rabia a este personaje; en la novela solo tiene una línea y en mi obra ha ido creciendo, creciendo”. Finalmente, le relaciona con el gracioso con el propósito de explicar al público la función de este personaje tipo en la comedia aurisecular:

⁵² Si ya en el prólogo a la novela en la edición de Cátedra Francisco Rico advierte sobre la presencia de la pareja formada por el ciego y su mozo en el teatro de raíz medieval (97) o los arquetipos del marido, la mujer y el amante cura en el teatro primitivo (121), el mismo Rico, en *La novela picaresca y el punto de vista*, señala que “Varios estudiosos han advertido, certeramente, la coincidencia de la novela picaresca con el teatro prelopista y el entremés del Siglo de Oro a propósito de innumerables tipos y motivos”. Asimismo añade, aludiendo al trabajo de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, una lista de personajes que incluye “otras variedades de bobos” y que Rico dice “Son, sin duda, las mismas genticillas que pueblan la novela picaresca...” (106-107).

“¡El gracioso del teatro del Siglo de Oro! El galán salía a escena y recitaba unos versos y no le entendía ni Dios, pero luego salía el gracioso con él y, con unas cuantas muecas, todo el mundo aplaudía”. La manera de interpretar al vendimiador y la reflexión que sigue le sirven a *El Brujo* para destacar la importancia del personaje cómico y el humor en el teatro y su concepción de un teatro para todo tipo de públicos.



Figura 2. Los gestos y muecas exagerados de *El Brujo* en el papel de vendimiador o tonto. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid en el año 2015.

Otro personaje con el que el actor toma las riendas de la obra a través de su contribución al texto es el vecino, que avisa al clérigo de que el motivo de la desaparición de sus bollos podría deberse a una culebra. Al contrario que el vendimiador, el personaje tiene una pequeña intervención tanto en la novela como en la adaptación de Fernán-Gómez y forma parte de la lista de personajes que no se ven en el escenario. No obstante, el texto de Fernán-Gómez carece de acotaciones o direcciones para la interpretación de personajes lo que se debe, seguramente, a que la obra y el papel de Lázaro fueron escritos concretamente para *El Brujo* dándole al actor un gran margen en lo que se refiere a la introducción y

construcción de los personajes, incluyendo el del vecino⁵³. Una vez el actor termina su interpretación de este personaje, la voz del vecino vuelve a asomar en la narración de Lázaro exclamando varias veces: “¡Eso es culebra!”. A juzgar por las risas del público en las dos grabaciones, la interpretación de este personaje supone uno de los momentos más cómicos de la representación. Si bien en este momento el público es cómplice de Lázaro puesto que ha asistido, a través de su narración, al enrevesado desarrollo de los acontecimientos en casa del clérigo y conoce de la culpabilidad del pícaro, el cambio de voz, el movimiento torpe y el cuerpo encorvado junto con la repetición casi obsesiva de la palabra ‘culebra’ serán los elementos que propicien el efecto cómico y que permitan la comparación de este personaje con el gracioso⁵⁴.

El personaje del calderero será el último que *El Brujo* utilice para ganar control sobre la representación y acercarse a la figura del gracioso. Como el vendimiador, este personaje solo se menciona en la novela y en el texto de la adaptación y no se incluye en la lista de personajes que no se ven en escena en el último. *El Brujo* le dará voz ya desde las primeras representaciones, como se puede ver en la grabación de 1992, tras advertir al público:

“¡Vean! ¡Vean vuestras mercedes al calderero!”. El actor visualiza al calderero como un hombre viejo, encorvado, que, con voz cansada y pobre dicción intenta abrir el arca murmurando: “Hay llaves que sí y hay llaves que no; hay llaves que no pero hay llaves que sí...”.

La interpretación de este personaje prácticamente abre el episodio del clérigo, que se corresponde con el tratado segundo de la novela, y, por lo tanto, con las peripecias de Lázaro

⁵³ Si bien las acotaciones brillan por su ausencia en el texto de Fernán-Gómez en lo que se refiere a la manera de interpretar los personajes, Juan Viadas, el codirector del espectáculo en sus inicios, señalaba en una entrevista para *El público* con Pedro Valiente que, desde el principio, habían trabajado “en blanco... sin ningún tipo de acotaciones o pautas que seguir” (“*Lazarillo de Tormes*: pícaro y brujo” 35), lo que destaca aún más la confluencia entre la novela y el texto de la adaptación.

⁵⁴ En las últimas representaciones, *El Brujo* inserta la reflexión sobre los tipos del teatro del Siglo de Oro tras la interpretación del vendimiador o tras la del vecino, dependiendo de la función.

con el arca. *El Brujo* concibe este episodio como uno de los momentos de mayor comicidad para la representación y, por ello, cambia el orden o ignora buena parte del texto de Fernán-Gómez concentrándose en mostrar y alargar los hechos más atractivos. Mientras que Fernán-Gómez indica en el texto de su versión que Lázaro ha de mostrar el arca en el centro del escenario previamente a que el calderero pruebe sus llaves, el actor desobedece esta acotación y pospone enseñar el arca hasta los momentos finales del episodio del clérigo, de manera que su trabajo interpretativo a modo de bululú quede en primer plano. Tras la aparición del clérigo, el actor construye la escena de la extremaunción, apenas presente en la novela o el texto de la adaptación, a partir del uso concienzudo de onomatopeyas, gestos violentos y vocablos que surgen como resultado de añadir prefijos a una serie de palabras latinas y que recuerdan a las bendiciones recitadas en misa; así, el actor, en el papel de Lázaro, llama al enfermo que está a punto de recibir el sacramento “requetepeccatorum” a la vez que lanza una patada al aire en el lugar que dicho enfermo debiera encontrarse. Estos vocablos, que aparecen en estas retahílas o cánticos junto con otras palabras en español, son importantes en la escena en la que aparece el calderero: Lázaro le muestra al público cómo barría antes de la llegada de este personaje y, simulando que tiene una escoba entre las manos, canta y baila una canción que comienza con “padre nostrum quotidianum... misererere nobi”. Por otro lado, entre los cánticos que tienen tanta importancia en estas escenas, destaca la manera en la que *El Brujo*, en el papel de Lázaro, llama al calderero entonando una canción similar a la anterior, que también explota el recurso del latín: “veni quo, veni quo, calderero, veni quo...”. Puesto que el espectador es plenamente consciente del uso cómico y descuidado estos vocablos, la retahíla sin sentido del calderero, previamente mencionada, aporta comicidad y ritmo a esta escena. Asimismo la intervención del calderero,

que facilita la llave, permite codificar, mediante la onomatopeya “cris, cras, ras”, los momentos de apertura del arca sin necesidad de mostrarla en el escenario⁵⁵.

Desde la escena de la extremaunción donde destaca la onomatopeya de la campana imaginaria, “tilín, tilín”, acompañada del gesto que indica el movimiento de la misma y pasando por la apertura del arca, *El Brujo* también explota la onomatopeya en las escenas que describen, más adelante en el episodio, la batalla con el arca en la que Lázaro (los supuestos ratones) deshace de noche lo que el clérigo tapa de día con tablillas; así *El Brujo* se ayuda de la onomatopeya y los gestos pertinentes cuando dice: “él de día, clas, clas... y yo de noche ra, ra... y así, ra, ra, clas, clas... tanta prisa nos dimos que parecíamos tener a destajo la tela de Penélope...”. Asimismo, cabe destacar que ciertas escenas durante el episodio del ciego anticipan este festival de onomatopeya y gesto; por ejemplo, la escena posterior al jarrazo de vino en la que Lázaro explica cómo se vengaba del ciego llevándole por los peores lugares, *El Brujo*, en el papel de Lázaro, interpreta al ciego basándose exclusivamente en gestos acompañados de onomatopeyas que denotan la incomodidad de su amo y entre los que solamente se distingue un “¡me cago en la leche!” entrecortado. Por último, la escena del nabo y la longaniza está plagada de momentos casi puramente basados en el gesto y la onomatopeya, desde que el ciego trata de comerse el nabo entre dos panes pasando por el mismo personaje introduciendo su nariz en la boca de Lázaro y la posterior vomitona. Destaca la escena en la que *El Brujo* recrea la persecución del ciego a Lázaro puesto que el primero sospecha que ha sido el pícaro el que se ha comido su longaniza; así, *El Brujo*, en el papel de Lázaro, describe y muestra cómo va escapando del bastón del ciego hasta que éste le alcanza: “si él tití, yo tatá, si yo tatá, él tití”.

⁵⁵ En las últimas representaciones, además, el actor suele introducir tras estas escenas un comentario sobre el mimo o el teatro catalán en referencia a la importancia de la onomatopeya y la gestualidad en su teatro.

La escena que sigue al calderero se inserta en el ritmo del episodio puesto que Lázaro, ya con la llave en su poder, regresa a sus cánticos y bailes para expresar el conflicto que siente ante la tentación de abrir el arca: mediante movimientos de cabeza a uno y otro lado, Lázaro emite variaciones de una misma melodía acompañadas de expresiones faciales que muestran su desquiciamiento y provocan la risa del público. Minutos más tarde, abre el arca y, acompañándose de movimientos exagerados, le canta a los bollos afirmando que “todo era un bollum”⁵⁶.



Figura 3. Con la llave en su poder, *El Brujo* es un Lázaro desquiciado que continúa barriendo. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015.

⁵⁶ Destacan, también, otros elementos cómicos en estas escenas; por ejemplo, el comentario anacrónico que *El Brujo*, en el papel de Lázaro, añade en las últimas representaciones sobre la canción “padre nostrum quotidianum” con el que, además, se produce un acercamiento a la realidad del espectador: “yo cantaba lo que le oía al clérigo... me gustó ésta y me la bajé”. Por último, destacan los rezos que Lázaro entona con el propósito de conseguir que los enfermos se mueran y que el clérigo quede ciego en las escenas de la extremaunción y del primer asalto al arca respectivamente. *El Brujo* decide, además, que Lázaro interprete en primera persona estos rezos, mientras que en el texto de Fernán-Gómez se conservan en la narración del personaje.

La interpretación del calderero, que le permite al *Brujo*, en el papel de Lázaro, ejercer control en escena e incidir en la figura del gracioso, forma parte de toda una exhibición de habilidades interpretativas durante el episodio del clérigo, fundamentalmente hasta la aparición del arca en escena, esto es, momentos antes de que el vecino proponga la tesis de la culebra y de que Lázaro sea descubierto. Aunque *El Brujo* utiliza todo su cuerpo prácticamente durante toda la representación, en este episodio el actor actúa como verdadero juglar explotando su vis cómica al máximo; en sus propias palabras, hace “de todo su cuerpo... palabra”⁵⁷. No obstante, la creación o contribución actoral en este episodio no altera el significado del texto de Fernán-Gómez ni de la novela en que éste se basa sino que lo descubre ante el público conservando el tono socarrón y la descripción pseudo-religiosa de los bollos y empleando el humor como elemento revelador del hambre de Lázaro.

Si bien ya hemos estudiado las maneras en las que *El Brujo* expresa su preferencia por el gracioso del teatro del Siglo de Oro a partir de la selección e interpretación de personajes menores y la contribución actoral al texto de la adaptación, especialmente durante el episodio del clérigo, la calidad tragicómica del personaje de Lázaro hace que éste se identifique con el bufón. Francisco Ruiz Ramón señalaba que el gracioso encerraba un contraste entre “los chistes, burlas y juegos de palabras de que está trufado su discurso cómico, y... la gravedad y la trascendencia del significado de su palabra y de su función dramáticas” (*Celebración y catarsis* 62)⁵⁸. Las características del bufón coinciden en gran medida con la anterior afirmación sobre el gracioso. Si desde la novela el personaje de Lázaro presenta este contraste en su narración, puesto que alterna momentos trágicos y cómicos revelando, a

⁵⁷ Así describe y entiende la figura del juglar en *San Francisco, Juglar de Dios*, obra adaptada de Dario Fo, de la que aparece un fragmento en el programa *El ventilador* tras su actuación en Benidorm en el año 2002 (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*”). El vídeo está disponible en *YouTube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3Xrt6LGB0Y>>.

⁵⁸ El autor Albert Boadella, que se llama a sí mismo ‘bufón’, coincide con esta descripción y explica la función del bufón de la siguiente manera: “tras la comedia y la risa, tras la bufonada de sal gorda, late la tragedia y la poesía” (*Adiós Cataluña* 219).

través del humor, la miseria en la que vive, en el teatro, Lázaro y también *El Brujo* se convierten en bufones puesto que son, en palabras del actor, “locos cuerdos a los que se le permite todo”⁵⁹.

Victoriano Roncero López ya señalaba la estrecha relación entre la literatura bufonesca y la literatura picaresca en lo que se refiere al humor y la risa comparando la burla que los bufones hacen de sí mismos con el propósito de hacer reír o conseguir ganancia con la que hace Lázaro sobre su origen y cuitas en su narración (*De bufones y pícaros* 43; 70). En el teatro, y también en la película *Lázaro de Tormes*, encontramos a un Lázaro que, convertido en cómico, le cuenta sin censura al público, al tribunal o a sus vecinos los detalles más cómicos y escabrosos de las historias con sus amos, algunos de los cuales encierran una fuerte crítica social que ya aparece en la novela. Ante la risa de sus oyentes, al pícaro, como al bufón, se le permiten ciertas licencias. *El Brujo*, en el papel de Lázaro, trata de hacerlas visibles por ejemplo cuando hacia el final de la obra muestra su atrevimiento ante el arcipreste; así, adhiriéndose al texto de la adaptación, *El Brujo* recrea, en el papel de Lázaro, la escena en la que el pícaro le comenta al arcipreste los rumores que dicen que su esposa “había parido tres veces, hablando con reverencia” de él (25). No obstante, el actor, durante la representación, añade un “¡se lo dije, hombre...!” dirigiéndose al público, que denota las intenciones del personaje de echarle en cara dichos rumores y demuestra plenamente su atrevimiento ante un miembro de la Iglesia. En este sentido, *El Brujo* comparte el título de bufón con el personaje puesto que, además de contar durante el intermedio los momentos más

⁵⁹ Con estas palabras describe *El Brujo* la figura del bufón, especialmente en la obra de Shakespeare, durante la conferencia que da en la Fundación Comillas como parte del ciclo “Interpretar la lengua”. El vídeo está disponible en *YouTube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=7plhOz-4UfQ>>. Asimismo la desinhibición con la que el actor caracteriza al bufón coincide también con la del juglar, con el que *El Brujo* también se identifica; así, en la entrevista en *El ventilador* ya mencionada, el actor se refiere a “honrar la dignidad de la palabra ‘juglar’” a partir de practicar la “desinhibición y liberación en el escenario y fuera de él”.

cómicos e incómodos que vive como actor en las representaciones del *Lazarillo*, se le permite emitir palabras malsonantes e interrumpir la función saliendo del personaje y del texto para reflexionar sobre el texto, actualizarlo, explicarlo o comentarlo y hacer chistes sobre asuntos de la actualidad española. Al actor también se le permite todo ante la risa de sus oyentes, pero *El Brujo* deja patente su atrevimiento al nivel extraescénico con expresiones tales como “disculpen las molestias”, “perdonen la interrupción” o “se me va el texto... me he perdido... ¡y estoy mejor!” que el público acepta.

Asimismo, aprovechando su actitud bufonesca, el actor, que en muchas ocasiones se distancia del personaje, adopta el papel de Lázaro en los momentos que le son más convenientes; así, por ejemplo, *El Brujo* hace un chiste sobre el primer encuentro entre Lázaro y el clérigo y la supuesta pobre dicción del último, de manera que Lázaro entiende “¿quieres una salchicha?” en lugar de “¿sabes ayudar a misa?”. Tras el chiste, el actor explica que ciertos eruditos le han reprochado el chiste puesto que las salchichas no existían en el siglo XVI, a lo que él responde: “¿Quién sabe más, el erudito o el personaje? Sabré yo más que soy el personaje, y tenía tanta hambre que, si no había salchichas, pues me las inventaba...”⁶⁰. Otro ejemplo de este tipo se da ya en el intermedio de la grabación de 1992 cuando el actor le cuenta al público que una vez le dio de beber vino durante el intermedio a una personalidad política que él supuestamente no reconoció; ante ello, le dijeron que no lo volviera a hacer cosa semejante porque le iban a cortar la subvención, a lo que *El Brujo* contesta: “¿Qué subvención ni que nada? Pero, ¿qué me estás contando? ¡Yo soy Lázaro de Tormes! ¿Se imaginan al lazarillo repartiendo una subvención con el ciego?”. Quizá sea también su faceta bufonesca la que le permita la licencia de moverse entre el ámbito privado

⁶⁰ El primer encuentro entre Lázaro y el clérigo también incluye un chiste sobre la forma hablar del político y presidente del gobierno Mariano Rajoy, que el actor compara a la pobre dicción del clérigo, y otro sobre la introducción de las salchichas en España de la mano del emperador Carlos V puesto que éste venía de Frankfurt.

y el institucional, entre el mundo del espectáculo y del teatro convirtiéndose en una figura polivalente.

3.2. La producción del humor: entre el gesto y la teatralidad

Como en la novela, el humor es un elemento unificador y constante en la adaptación del *Lazarillo*. De hecho, la puesta en escena se basa fundamentalmente en el bululú acercándose a las prácticas y postulados teatrales del Siglo de Oro, en especial, a la intención de deleitar y divertir al público⁶¹. Para *El Brujo*, el humor es un medio o una herramienta dramática para hacer llegar el significado del texto clásico al espectador. Así lo hace saber en varias entrevistas cuando describe su teatro como la conjunción de diversión y conocimiento. Para el actor andaluz, lo serio y lo cómico son dos caras de una misma moneda, lo que remite al concepto de risa renacentista de Mikhail Bakhtin. Según el crítico ruso, la risa renacentista “has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of the truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint” (*Rabelais and His World* 66). En una entrevista con el sociólogo J.J. Sánchez de Horcajo, el director Juan Antonio Hormigón propone una idea muy similar a finales de los años noventa cuando dice que “la comicidad es un mecanismo de desvelamiento impresionante de la realidad, y no podemos reducir lo serio a lo importante y lo cómico a lo irrelevante” (*Los teatros madrileños* 93). Esta visión también la comparten dramaturgos tan diferentes como Alfonso Sastre, Fermín Cabal y, por supuesto, el maestro de *El Brujo*, José Luis Alonso de Santos. Si bien *El Brujo* está trabajando con una novela

⁶¹ Muñoz Carabantes decía que “las necesidades de evasión y deleite estaban en la raíz de buena parte del teatro que denominamos clásico, y era preciso que tal intención fuera también expresada adecuadamente, tal y como Luciano García Lorenzo (“Teatro clásico y público actual”) y Fernando Fernán-Gómez (“Actitud del público ante el teatro clásico”) declararon en las I Jornadas de Almagro, en septiembre de 1978” (*Puesta en escena y recepción* 369).

picaresca en la que el carácter tragicómico es constante, los anteriores dramaturgos se inspiran en tragedias contemporáneas a las que añaden el elemento humorístico.

3.2.1. El gesto

El humor en la representación del *Lazarillo* tiene mucho que ver con el estilo actoral de *El Brujo* puesto que se genera, en muchas ocasiones, a partir de la destreza gestual que acompaña a la palabra. El gesto es un elemento esencial en un teatro que apenas consta de decorado u objetos. Por un lado, además de aportar comicidad, puede clarificar significados, como sucede con el que acompaña a la palabra “sangría” o a la expresión “trabar conocimiento” al principio de la representación. Así, entre los gestos clarificadores también destaca, entre las últimas representaciones, el que acompaña a la palabra “paz”, o en ocasiones, a las palabras “torpes pensamientos” al final del espectáculo; mientras el actor pronuncia dicha palabra o palabras, que se refieren al silencio ante la supuesta infidelidad de su mujer, el actor realiza dos gestos, uno que indica el acto de comer y otro que se refiere a los cuernos del pícaro, de manera que *El Brujo* también se decanta por una determinada interpretación de la novela⁶². Asimismo también ha de notarse el gesto que acompaña a las palabras ‘confesó y no negó’ puesto que denota el castigo físico que el padre de Lázaro sufre. Destacan también otros gestos que, si no clarificadores, son ilustrativos. Por ejemplo, el momento en que *El Brujo*, en el papel de Lázaro, usa sus manos para “mostrar” el morral de lienzo del ciego con su llave y candado. También el momento en que el actor representa gestualmente la paja de centeno con la que Lázaro se ayudaba en un principio para beber vino del jarro del ciego; esta escena del vino, a su vez, se acompaña en muchos momentos de un

⁶² Asumiendo abiertamente una determinada interpretación, el actor también participa de los debates académicos sobre la novela. Además de posicionarse en lo que respecta al caso y el triángulo amoroso, *El Brujo* también incluye comentarios sobre el carácter erasmista de la obra y su autor durante la presentación del personaje del clérigo y también sobre la popularidad de la obra en el momento de su producción. La película *Lázaro de Tormes*, como el monólogo, se decanta también por estas interpretaciones.

pequeño baile de pies característico del actor similar al de las escenas en las que Lázaro barre durante el episodio del clérigo.

El gesto puede incluso añadir matices a la descripción de personajes, lo que corresponde exclusivamente a la visión subjetiva de *El Brujo*; el ejemplo más destacado se produce cuando el actor se refiere a la madre de Lázaro, Antona Pérez, como “Antona de carnes” acompañando dicha mención con un gesto que denota las anchuras de la mujer. Por otro lado, hay un gesto que no aclara ni añade sino que, tras acompañar a la palabra, actúa independientemente como propiciador de la risa y la complicidad con el público; así, cuando *El Brujo*, en el papel de Lázaro, demuestra al público cómo hace el agujerillo en el jarro de vino del ciego se mantiene inmóvil en el escenario con un brazo alzado mientras mueve únicamente el dedo meñique y prosigue en silencio con este movimiento, mirando atentamente al público.



Figura 4. *El Brujo*, en el papel de Lázaro, haciendo el agujerillo en el jarro de vino con el meñique en el aire y mirada cómplice hacia el espectador. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015.

3.2.2. La palabra invita a la reflexión

Como dice el periodista Antonio Arco, el humor en la representación del *Lazarillo* es también “un humor muy filosófico y muy irónico... Un humor muy distante, muy reflexivo” (“*El Brujo*: ‘Del *Lazarillo de Tormes* me gusta su valor para sobrevivir en condiciones adversas”). *El Brujo*, dentro o fuera del papel de Lázaro, deja claro que el hambre es el causante de todas sus fechorías; así lo demuestra y se justifica con la repetición de la frase “¡Qué hambre, señor, qué hambre!” que intercala indistintamente en momentos de gravedad y reflexión o de ascendente comicidad durante la interpretación de escenas. Asimismo la seriedad de este humor se refleja en las explicaciones que el actor añade, especialmente en las últimas representaciones, sobre lo que él denomina “la filosofía de la obra”. En este sentido destacan las escenas con el ciego cuyo humor carnavalesco y escatológico contrasta con el comentario reflexivo después de los golpes; por ejemplo, la escena de la calabazada que el ciego le propina a Lázaro contra el toro de piedra: tras la interpretación de un Lázaro-niño que provoca la risa en el espectador debido al tono agudo y el dinamismo gestual con que *El Brujo* concibe este personaje, el actor se detiene en la antítesis de la frase “a pesar de ser ciego, me alumbró” para explicar al espectador la belleza literaria de la misma y la importancia del ciego en la vida del pícaro. La interpretación de Lázaro-niño y del otro personaje infantil de la obra, el hermano negro de Lázaro, se caracteriza por la voz aguda, el dinamismo en la expresión facial y el movimiento de un lado a otro del escenario. Los momentos en los que el actor interpreta a los personajes infantiles coinciden con los de más risa entre el público y, en varias ocasiones, con los momentos que *El Brujo* dice explícitamente son “la filosofía de la obra”. Así, anteriormente al episodio del ciego, destaca la escena en la que el hermano negro de Lázaro huye de su padre llamándole coco; la interpretación de este personaje contrasta finalmente con las palabras del Lázaro adulto: “cuántos ha de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos”.

Durante las escenas del ciego, la interpretación de Lázaro-niño produce un mayor efecto cómico porque incluye momentos en los que este personaje anticipa los golpes o se resiste a confesar su engaño; así, en el caso del calabazazo contra el toro, el actor, en el papel de Lázaro-niño, repite “me va a dar, no me va a dar, me va a dar, no me va a dar... me dio”. Por otro lado, en la escena en la que este personaje aprovecha para comer más uvas de las que le corresponden, el actor interpreta el enfrentamiento con el ciego como si éste cogiera a Lázaro de una oreja de manera que el propio actor echa la cabeza hacia atrás y, gritando con el tono agudo y la exagerada expresión facial que caracteriza a Lázaro-niño, expresa el dolor que Lázaro siente a medida que el ciego aprieta cada vez más fuerte su oreja con la repetición de sílabas o palabras: “¿por qué sospecháis eso, tío... sospecháis eso... tío...sospecháis e-so, tí-o?”.

3.2.3. La presencia de la novela

Si bien *El Brujo* incide en el teatro del Siglo de Oro y la calidad de teatro clásico de la obra en las últimas representaciones, especialmente en las reflexiones que tienen lugar antes de y durante el intermedio, el actor recurre progresivamente a la novela y a la materialidad de la novela con el propósito de aportar comicidad a la representación. Por ejemplo, cuando, en el papel de Lázaro, comienza a relatar cómo descosía y cosía el morral de lienzo del ciego termina diciendo “y así me demediaba”; en este momento, el actor sale del personaje e incide en la pronunciación de la palabra “demediar” frente a la palabra “remediar” para advertir al espectador de que el uso de la primera palabra no se trata de un error a la vez que invita al público a comprobar la presencia de dicha palabra en la novela y a consultar el pie de página en la misma. Otro ejemplo significativo se da con el uso de la palabra “cabrón”, que en la novela se menciona en referencia al ciego al final del primer tratado cuando se dice que éste “se abalanza ... como cabrón” ante el poste (45). *El Brujo*, que ya había usado el insulto en

momentos anteriores refiriéndose al ciego, por ejemplo al hablar de su astucia con las oraciones, justifica ante el lector su uso reiterado afirmando que “lo dice la novela” y que, ya que él ha leído la novela y sabía que el insulto se decía al final del tratado, es posible usarlo para referirse al ciego desde el principio de su narración: “si lo dice la novela en la página veinticinco, eso es que ya era un cabrón desde la página seis”.

3.2.4. Tragicomedia y teatralidad

El tono tragicómico se refleja en los mismos elementos de la representación, concretamente a través de los contrastes en la iluminación. El elemento trágico subyace al inicio y final de la representación: en ambos momentos se nos presenta un Lázaro suplicante, que, en la oscuridad del escenario, deslumbra bajo un foco que destaca el blanco de su camisa, contrastando esta imagen con el tono humorístico de lo que el espectador está a punto o acaba de presenciar. Asimismo, durante toda la obra, las escenas más dinámicas, de un aparente humor ligero, se presentan bajo una luz ámbar en contraste con la oscuridad o la luz azulada con la que se presentan las escenas que incluyen una reflexión o se localizan en el terreno de lo trágico. Así, por ejemplo, el contraste entre la luz ámbar durante el discurso de presentación de Lázaro y la posterior oscuridad del escenario durante la despedida de su madre, que es acompañada por una música de violines; entre la luminosidad que caracteriza las escenas de las peripecias de Lázaro con el arca del clérigo y la oscuridad que acompaña la posterior reflexión sobre el hambre ante el arca de un Lázaro expulsado y derrotado minutos antes del descanso o intermedio, reflexión que, en las últimas representaciones, le corresponde a *El Brujo* y se centra en el teatro y la época del Siglo de Oro en una defensa de su “teatro del despojamiento”.

Por último, *El Brujo* se basa en la artificiosidad o teatralidad del espectáculo que implica el monólogo o narración para provocar el efecto cómico y la risa en el espectador.

Por el término artificiosidad me refiero a lo que Edward Wright, siguiendo la línea de pensamiento de John Gassner, denomina “theatrical reality”, esto es “making the most of all the theatre’s elements rather than trying to hide them or deny them” (8-9). Así, el hecho de que *El Brujo* sea la herramienta al servicio de la imaginación del espectador animándole a ver lo que materialmente no está en escena es, a su vez, un conducto para el humor. En las últimas representaciones, la manifestación explícita de la teatralidad se da antes de que Lázaro y el ciego emprendan su viaje desde Salamanca; así, *El Brujo* se sitúa en un extremo del escenario y dice: “pongamos Salamanca aquí y Toledo en la banqueta”. Esta manera de situar las dos ciudades le servirá también en el episodio del clérigo, concretamente en la escena de la extremaunción, cuando dice: “el enfermo tenía la cabeza en Salamanca y los pies en Toledo”. Asimismo, el actor situará a los personajes del relato en el escenario de manera similar momentos antes de interpretarlos; así, en la escena anterior al golpe del ciego contra el poste, *El Brujo* dice: “pongamos el ciego aquí”.

Nos centraremos ahora en las escenas previas al golpe del ciego contra el poste que, en la novela, se corresponden con el final del tratado primero. En primer lugar, *El Brujo*, en el papel de Lázaro, hace aún más patente la falta de decorado cuando comienza a correr en círculo a la vez que dice: “redonda era la plaza”⁶³. A continuación, repite que llovía mucho mientras acompaña sus palabras de gestos con las manos que imitan la caída de la lluvia; mientras hace estos gestos, se mueve de un lado a otro del escenario y dice: “por aquí llovía mucho... y por aquí también”. Para finalizar, da una palmada a la voz de “¡el poste!”, presentándose dos focos blancos cuya luz se proyecta de arriba a abajo en el medio del escenario asemejando el poste contra el que Lázaro enviará al ciego.

⁶³ En las últimas representaciones, *El Brujo* añade a la escenificación de la plaza: “lo han pillado porque hoy hay nivel en el público... un día en un pueblo alguien dijo que estaba calentando”.

Anteriormente a la del poste, también destaca la escena en la que Lázaro bebe vino desde el agujero que él mismo había hecho momentos antes de recibir el jarrazo del ciego. En primer lugar, *El Brujo*, fiel a su dominio del gesto, recrea mediante movimientos de manos y brazos el fuego sobre la banqueta; no obstante, en las últimas representaciones, el actor añade: “¿Qué?, ¿a qué está bien resuelto?”, para proseguir con una imitación del científico Eduard Punset. La anterior pregunta enfatiza la falta de objetos y decorado en el escenario y, por tanto, la teatralidad (y, para *El Brujo*, la vanguardia) del espectáculo. Asimismo esta escena sigue el modelo tragicómico en lo que se refiere a la iluminación puesto que comienza con una luz ámbar y continúa con una luz azulada que representa el calor del fuego y la noche y que anticipa el jarrazo que Lázaro recibe. Tras el jarrazo, se produce una oscuridad total en el escenario que *El Brujo* explicará, en las últimas representaciones, como un efecto que indica que, tras el golpe, “Lázaro lo vio todo negro”. Tras dicha explicación y asegurar al público que es la primera vez que desvela el significado del ‘oscuro’, el actor culpa al técnico, Óscar, que “estudió en los jesuitas y ésa es su manera de ser creativo”.

La insistencia en la pobreza del escenario y los medios teatrales para remediarla se hace aún más presente en las últimas representaciones puesto que *El Brujo*, fuera del personaje, aprovecha estos momentos para reflexionar sobre el carácter vanguardista de su teatro y poner a prueba y dar órdenes directamente a Óscar, el técnico del espectáculo y de Producciones *El Brujo*, que termina por convertirse en un personaje más de la obra. En la última escena del episodio del ciego, el actor pone a prueba al técnico pidiéndole desde el escenario que haga el ‘efecto lluvia’ desde el escenario; así dice: “a ver qué luz pone ahora para esto porque ya se ha gastado todas... pues la que quede...”. Ante el cambio de iluminación, el actor le pide al técnico que haga un ‘efecto luna’ y, ante la falta de respuesta por parte del técnico, *El Brujo* enfatiza aún más la teatralidad sustituyendo el efecto

propriadamente dicho con sus palabras, lo que, a su vez, resume su idea de teatro: “escondida tras las nubes hallábase la luna”.

En las últimas representaciones, esta escena cambia mínimamente: *El Brujo* ya no realiza los gestos que simulan la lluvia, sino que ya se dirige a Óscar desde el escenario para que éste active la iluminación necesaria. Asimismo, también se dirige al técnico cuando el poste se requiere en el escenario: ¡Óscar, el poste!”. Las llamadas a Óscar se anticipan en las últimas representaciones desde el comienzo del episodio del ciego, cuando tras la presentación de este personaje en escena, el actor grita: “¡ah, ah, luz, luz!”; otro ejemplo anticipatorio se da en el momento previo al comienzo del intermedio, cuando el actor exclama “¡oscuro, luz!”, de manera que *El Brujo* deja constancia verbalmente de los cambios de iluminación a la vez que éstos se producen.

El actor culpa al técnico o señala su supuesta incompetencia diciendo que se queda dormido o que se va por ahí o que se bebe el vino de la bota del ciego junto con los otros técnicos del teatro. También como parte del espectáculo, al comienzo del episodio del clérigo, *El Brujo* corre desde el fondo hasta el centro del escenario en el papel del clérigo para presentarlo al público. En esta escena, la poca iluminación en el escenario resalta únicamente las mangas de la camisa del actor mientras éste mueve las manos simulando bendecir al público con una retahíla creada a modo de latín inventado, muy similar a la que se verá más adelante en este episodio y que ya se ha explicado. Para finalizar esta retahíla, la voz de *El Brujo* asoma cuando dice, “da la lux Óscar, da la lux... es que me deja aquí improvisando...”. El papel de Óscar es tan importante que el actor incluso le llama, en la escena final del espectáculo, queriendo indicar posiblemente un cambio de luces: “¡Pregonero! ¡Toledo! ¡Óscar! ¡Toledo!”. La figura de Óscar, no solo le permite al actor destacar la teatralidad del espectáculo y su control del mismo, sino situarse al nivel

extraescénico saliendo del papel y de los personajes frecuentemente y estableciendo un vínculo cada vez más fortalecido entre teatro y vida, que culminará en el intermedio.



Figura 5. *El Brujo* presentando al clérigo en el escenario antes de pedir a Óscar que encienda las luces. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015.

3.3. El intermedio o el juego constante

Si, como hemos visto, *El Brujo* explota la teatralidad del monólogo o narración en lo que se refiere a la pobreza del escenario, el hecho de que él sea el único intérprete de varios personajes le permite propiciar también la confusión entre actor y personaje, especialmente desde su papel como Lázaro de Tormes. Aunque en esta obra aún se produzca la identificación mimética con un Lázaro maduro, *El Brujo* ya practica las entradas y salidas de texto y personaje, anticipando la labor en las últimas representaciones en las que opta por empezar el espectáculo presentando a Lázaro en tercera persona y alzándose como narrador del mismo.

La adaptación del *Lazarillo* de *El Brujo* consiste en dos líneas narrativas que, aunque bien diferenciadas, casan a la perfección: por un lado, la representación de la obra

propriadamente dicha y, por otro lado, el intermedio, que no se encuentra escrito en el texto de Fernán-Gómez. En la grabación de 2015, el actor afirma no sentirse presionado durante el intermedio ya que “los descansos en el teatro nunca se han criticado”. Este “falso descanso”, tal y como lo define el crítico Enrique Centeno, aparecerá más tarde en otras obras de *El Brujo*, casi a modo de firma. En el caso del *Lazarillo*, se localiza entre el final del episodio del clérigo y el breve episodio del escudero y consiste en una charla que dura veinte minutos aproximadamente en la que el actor, entre el escenario y el patio de butacas, le cuenta al público sus experiencias representando la obra en diferentes pueblos, su idea del teatro y otras anécdotas (*La escena actual* 160).

En el programa *Imprescindibles* y, posteriormente, en el intermedio de la grabación del año 2015, el actor recuerda que Fernando Fernán-Gómez le felicitó por su creatividad diciéndole que le había gustado más el intermedio que la propia versión que él mismo había escrito. No obstante, la autoría del intermedio no está clara. Mientras que *El Brujo* había admitido, durante el intermedio de la representación de 1992, que el creador del intermedio era el productor del espectáculo, Alonso de Santos defiende haber inventado este descanso y haber contribuido al estilo personal de *El Brujo* (Entrevista personal). Cabe la posibilidad de que, como miembro de Pentación que se encargaba de la supervisión escénica del *Lazarillo* junto con Gerardo Malla (como indican los créditos iniciales de la grabación de 1992), Alonso de Santos participara de la creación del mismo. Desde mi punto de vista y ya que el intermedio se ha representado incluso cuando el actor se convierte en el único director del *Lazarillo* y lo ha añadido, además, a la mayoría de obras de su cosecha, consideraré el intermedio como creación personal de *El Brujo*.

Como él mismo expresa durante el intermedio de la grabación de 1992, *El Brujo* representa “una mezcla de actor-personaje, personaje-actor” que, aunque se pone de manifiesto explícitamente en el intermedio, se ha venido anticipando con anterioridad durante

la misma representación de la obra. La coexistencia de actor y personaje se observa ya en la grabación de 1992 cuando *El Brujo* alude a su soledad en el escenario para presentar a los personajes en escena; así, el actor, consciente de que el pícaro se convierte, en el teatro, en cómico o narrador de su historia en primera persona, problematiza la distinción entre actor y personaje cuando aparece con el báculo en escena e interrumpe la interpretación del ciego para asegurar al público: “el ciego, sí, éste es el ciego...estoy yo solo, lo hago yo todo”. En una línea similar, *El Brujo* se localiza simultáneamente dentro y fuera del papel de Lázaro cuando Lázaro, poco después de la intervención anterior, desvela su pensamiento tras el calabazazo contra el toro diciendo: “mas solo estoy y solo debo valerme”. Esta alusión a la soledad en boca del pícaro también se refiere a y confunde con la del actor sobre el escenario situándose *El Brujo* en el nivel extraescénico y metadramático simultáneamente. Además de esta intersección en las referencias a actor y personaje, los momentos reflexivos sobre el hambre hacia el final de los episodios del ciego y el clérigo, que desaparecen o se transforman en reflexiones sobre el teatro y el Siglo de Oro en las últimas representaciones, anticipan la llegada del intermedio.

Durante el intermedio la coexistencia de actor y personaje se expresa a modo de reflexión metateatral, que Abuín González define como “el placer del proceso o del juego en sí mismo, no tanto de su resolución” (*El teatro en el cine* 23). Desde el punto de vista teatral, Santiago Trancón afirma que “[e]l actor pre-existe al personaje y le sobrevive” (*Teoría del teatro* 256). *El Brujo* es consciente de que los espectadores saben del artificio teatral y enfatiza su labor como actor ante el público. Sin embargo, el mismo actor problematiza la distinción entre actor y personaje a medida que asciende al escenario desde el patio de butacas y pregunta al público: “no soy... pero, ¿y si fuera? ¿y si fuera el lazarillo? No soy, pero ¿y si...?” Ante el despliegue de esta retahíla, que aparentemente carece de sentido y que se emite con el propósito de hacer reír al público, *El Brujo* enfatiza la confusión e

identificación con este personaje, definitorio en su carrera; así, una vez el actor termina su retahíla, el personaje emerge sin previo aviso para proseguir con la representación: “pero no olviden vuestras mercedes mi historia...”.

Si bien hemos hablado de la reflexión metateatral sobre la relación de actor y personaje, durante el intermedio también tiene lugar la reflexión sobre la interacción y relación entre las esferas de la vida y la del teatro. En primer lugar, el hecho de que *El Brujo* se persone aparentemente como actor en el patio de butacas, se acerca a la *autoperformance* o *self-performance* tal y como la define Deborah Geis puesto este gesto propicia desde un primer momento la confusión entre las esferas de la vida y el teatro, “thus blurring completely the lines between reality and performance” (*Postmodern Theatric(k)s* 558). Por otro lado, cabe destacar que el actor baja al patio de butacas con la bota de vino del ciego que forma parte del espectáculo y este objeto se convierte en un símbolo de la irrupción del mundo teatral en el dominio extraescénico. Asimismo, según cuenta el actor a los espectadores, esta bota de vino se ha usado durante los intermedios de las representaciones anteriores para hacer partícipe, con más o menos éxito, de la representación, esto es, del mundo teatral, al espectador⁶⁴.

⁶⁴ Como la bota de vino, los pocos objetos de la representación cobran un papel relevante, especialmente en los momentos de reflexión; así, durante la reflexión anterior al intermedio el arca, bajo el foco blanco, es, para el actor, “el símbolo del teatro del Siglo de Oro”. Además, dichos objetos cobran también especial importancia durante el intermedio contribuyendo a la teatralidad del espectáculo. *El Brujo*, entre los chistes y anécdotas de las últimas representaciones, sube al escenario y comienza a amontonar la bota de vino, el báculo, la banqueta y la trompetilla de pregonero sobre el arca mientras le dice a los espectadores: “bueno, yo voy a ir recogiendo...”. La importancia y el simbolismo de estos objetos se demuestra, ya desde la grabación de 1992, cuando el actor los sitúa en el centro del escenario mientras él se despide, dejándoles a la luz de un foco blanco.



Figura 6. Fotografía de la grabación del *Lazarillo de Tormes* realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2015. *El Brujo*, durante el intermedio, se sienta entre la tarima del escenario y el patio de butacas bajo un foco color ámbar. A ambos lados, la banqueta o taburete y el arca.

El Brujo, mediante la reflexión metateatral que consiste en la narración de lo ocurrido en otras representaciones, habla “metonímicamente de la relación que quisiera establecer entre realidad y ficción, sala y escena, que es una relación de continuidad” (Herzog 304). Esta relación de continuidad se muestra también en el contenido de las historias que el actor cuenta en el intermedio. Por ejemplo, el actor relata cómo una señora mayor rechaza beber vino y su amiga decide justificarla contando, dice *El Brujo*, “¡otro monólogo!”. Si ya el actor queda convertido en espectador cuando baja al patio de butacas y se encuentra cara a cara con el espectador con las luces de sala encendidas, en esta situación la amiga de la señora mayor parece ser la actriz mientras él es un mero espectador confundándose aún más las fronteras entre la vida y el teatro⁶⁵.

⁶⁵ Entre las historias que el actor cuenta, se encuentra también la de una señora de Colmenar de Oreja que, viéndole con harapos, decide ofrecerle bollos. A pesar de que *El Brujo* dice que trata de explicar a la señora que él no es el personaje, la descripción de esta situación perpetúa la confusión y coexistencia entre actor y personaje.

Desde los primeros momentos de la representación *El Brujo* muestra y hace uso de la ruptura de la cuarta pared, su interpretación en solitario y el escenario desnudo, es decir, de la artificiosidad o teatralidad del monólogo o narración, con fines fundamentalmente humorísticos. Asimismo, culmina su despliegue de artificiosidad mostrándose como actor en el intermedio a modo de *autoperformance*. Previamente a la aparición del intermedio, el actor hace partícipe de la representación al espectador dirigiéndose a él directamente, especialmente en las representaciones más recientes. No obstante, la participación del público en el espectáculo es cuestionable, ya que existen momentos de tensión entre la aparente libre participación del público y la participación que realmente se requiere del mismo. Así, por ejemplo, cuando *El Brujo*, en la escena en la que abre el arca del clérigo a voz de la onomatopeya “cris, cras, ras”, dice que este momento es “la parte interactiva del espectáculo” animando al público a completar su intervención gritando la última parte de dicha onomatopeya. No obstante, en este caso, se trata de una intervención muy controlada que *El Brujo* propicia exactamente con las mismas palabras en cada función: “¡si participan, con ganas!”. Otro ejemplo destacado en lo que se refiere a esta tensión que resulta en el control de la participación del espectador y del espectáculo se genera hacia el final del episodio del ciego cuando *El Brujo*, en el papel de Lázaro, pregunta al espectador: “pregunto: ¿es natural que quisiera mal al ciego?”. Tras una pausa prolongada, el público, pensando que es su obligación contestar, emite un débil “sí”, a lo que el actor responde, evitando la participación del espectador: “no hace falta que contesten... con que lo piensen, me basta”.

Ante los ejemplos anteriores, hay motivos para pensar que el actor toma las riendas de la representación también durante el intermedio, especialmente a partir de la confusión e identificación con el pícaro, y el actor termina por convertirse, como diría Jerónimo López Mozo, en un “narrador no fidedigno que manipula o engaña a los demás con el arte de la ilusión y la ingeniosidad retórica” (“De la novela al escenario” 224). Si *El Brujo* usa y revela

constantemente y en todo momento durante la representación la artificiosidad del espectáculo para hacer ver al público, con su narración, lo que no está en el escenario y, por tanto, la desnudez del último, el actor propicia y controla simultáneamente este aparente diálogo y complicidad con el público. En otras palabras, frente a la plena revelación de la realidad teatral ante el espectador y haber admitido en el intermedio que “el teatro no tiene reglas fijas”, *El Brujo* plantea la construcción premeditada y reglada del espectáculo teatral al que el espectador queda supeditado reforzando la distinción entre el lugar que le corresponde al público y el que le corresponde al actor y cuestionando su propia concepción del teatro.

3.4. Una relativa improvisación

El Brujo siempre ha concebido el teatro como un fenómeno vivo cuyos elementos esenciales son el actor y el espectador. Esto significa que, aun partiendo de un texto o guión propiciatorio, el actor se centra en la representación de la obra y la posible reacción del público cambiando y moldeando sus obras a partir de su puesta en escena⁶⁶. Asimismo el actor se precia de servir la necesidad del público a cada momento y hacer teatro “con lo que pasa”, de manera que la aparente espontaneidad e improvisación adquieren un papel importante en su teatro.

El Brujo dice en su entrevista con Paloma Pedrero que con el *Lazarillo* comienza a sentirse cómodo en el escenario ante ciertos factores sorpresa durante la representación, como la interrupción del público: “He aprendido a soltar el interés por manejar la representación, he aprendido a abandonarme, a rendirme en el escenario, a la sencillez de aceptar lo que pase”

⁶⁶ Tras la muerte de Alberto Miralles, *El Brujo* menciona que él, como el dramaturgo, concibe “la escena como representación, como espectáculo vivo” (“Un hombre que escribía desde la escena”). Por otro lado, en el intermedio del *Lazarillo* de la grabación del año 2015, el actor recuerda el momento en que Fernán-Gómez, tras una de las primeras representaciones de la obra, le felicita por el intermedio y le recomienda hacer lo que quiera con la obra puesto que ambos consideran que ése es ‘el teatro vivo’. Esta será la línea a seguir por *El Brujo* hasta la actualidad, como podemos ver cuando, ya en el año 2012, tras el estreno de su obra *Cómico*, el actor la calificaba de “proyecto de espectáculo”.

(“Rafael Álvarez *El Brujo*. Un actor distinto” 30). No obstante, a pesar de su capacidad para improvisar y adaptarse a las circunstancias de una determinada representación, todos los elementos del *Lazarillo* están minuciosamente preparados. Así lo corroboraba Alonso de Santos ya en 1994, en una entrevista con Juan Luis Pavón, en la que afirmaba que “Él [*El Brujo*] da la impresión al público de que está improvisando constantemente, y no es así, todo está inventado de antemano” (69). Será en esta misma entrevista en la que *El Brujo* admitirá que “Todo el libre albedrío y la supuesta irregularidad den el ritmo de la acción de mi estilo interpretativo responde a un entrenamiento muy fuerte” (“Alonso de Santos y *El Brujo* utilizan al personaje del Tenorio para hablar de lo actual” 69). Su técnica no parece haber cambiado ya que, según la periodista Ana Arias, durante el encuentro con el público en el Teatro Principal de Zamora en octubre del año 2016, el actor dice que “La improvisación viene cuando tú estás seguro de perderte, de irte por las ramas” (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘La improvisación viene cuando estás seguro de perderte’”). Asimismo, podríamos pensar que la introducción de morcillas es, para él, un ejercicio mnemotécnico, lo que implica una determinada situación de las morcillas entre determinados fragmentos de la obra.

Existen momentos en los que, después de haber salido del texto del *Lazarillo*, el actor se disculpa ante los espectadores y, en alguna ocasión, insiste en que nunca ha dicho o hecho en otras representaciones lo que acaban de escuchar y ver invitando al espectador a asistir a la representación del *Lazarillo* una vez más “otro día” para que vean cómo ésta cambia. Sin embargo, como hemos visto, las invitaciones al espectador a participar en la representación no solo resultan en intervenciones muy preparadas y controladas, sino que siempre se formulan con las mismas palabras localizándose en momentos específicos de la representación. Como estas invitaciones, el resto de desviaciones del texto se incluyen con poca novedad en cada representación, de manera que ésta termina siendo “more fixed and

less improvised over a relatively limited number of performances, until there is little discernible difference between ... two separate performances” (Wilson 87).

En la conferencia “Interpretar la lengua” que tiene lugar en la Universidad de Comillas, *El Brujo* emplea el término “mente desplegada” para referirse al conjunto de espectadores, lo que coincide con la opinión de la teórica Anne Ubersfeld, que explicaba que el teatro no funciona con un solo espectador, sino que consiste en “a multiplicity of spectators who react to each other” (*Reading Theatre* 23). No obstante, el actor tiene una visión muy personal de este concepto, que él mismo define durante dicha conferencia como una conexión o red intelectual, emocional y sensorial, casi telepática, que favorece la introducción de comentarios aparentemente superficiales. El actor añade que las referencias a los protagonistas y eventos de la actualidad española se asemejan a un espectro del que hay que deshacerse para poder centrarse en el contenido de la representación.

En las representaciones de los años 2015 y 2016, plenamente en su faceta de narrador seguidor de Fo y los grandes del *teatro di narrazione*, *El Brujo* engarza las glosas, chistes y alusiones al espectador con el texto de la adaptación de manera que, como dice la periodista Rosana Torres, se “fundan y confunden ... narración y morcillas propias” (“Una deliciosa juglarada homérica”). Dichas desviaciones del texto, que ya forman parte de la versión de *El Brujo*, se localizan en momentos determinados de la representación experimentando pocas variaciones a no ser que remitan y se adapten a situaciones concretas de la actualidad española⁶⁷. El propio actor llama a estas desviaciones del texto ‘anécdotas’ en una entrevista con Herminia Molina y explica que “La anécdota es el momento en que se oxigena el

⁶⁷ Además de los cambios que el contenido de chistes y morcillas pudiera experimentar debido a los cambios en la actualidad española, se produce, de vez en cuando, alguna que otra excepción: por ejemplo, en una de las representaciones en el Teatro Cofidis Alcázar a la que pude asistir en directo en enero de 2016, *El Brujo* llamó la atención a un espectador que no dejaba de mirar su teléfono móvil durante la representación y le estaba despistando. Tras hacerlo, el actor trató de quitarle importancia a esta llamada de atención combinándola con otros chistes anteriores. Así, si se acababa de referir a los pies de página de la novela en alusión a la palabra ‘demediar’, el actor dice: “quizá el espectador estaba buscando ahí la novela en internet en el teléfono”.

entendimiento, se relaja el auditorio y después se le da el alimento más difícil de digerir. Esa es la técnica que yo empleo” (“Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*” 233). La anécdota funciona, según el actor, como un instrumento pedagógico mediante el cual capta la atención del público, de manera que estos detalles aparentemente superficiales y envueltos en comicidad facilitan al espectador la entrada en el contenido y las implicaciones del texto, es decir, en el componente pedagógico de su teatro, del que hablaremos con más detenimiento en el siguiente apartado.

Además de las instancias sobre la artificiosidad del espectáculo, explicaciones contextuales, referencias al libro e invitaciones al espectador que ya se han discutido, esta es una lista por orden de aparición aproximado de las “improvisaciones” que, aun habiendo surgido inspiradas o en relación al texto, se desvían del mismo. Durante el episodio del ciego: la presentación del personaje del ciego “pintado por Zurbarán”, que aparece estático, en el medio del escenario oscuro bajo un foco blanco, a imitación del claroscuro en pintura; el chiste de la A-PIE 27 para referirse al trayecto a pie que el ciego, Lázaro y los demás viajeros del siglo XVI estaban obligados a tomar de Salamanca hacia Toledo; la imitación del científico Eduard Punset que acompaña la creación gestual del fuego en la escena previa al jarrazo de vino; el comentario que liga al vendimiador, el tonto-gracioso para *El Brujo*, con los políticos de España; el chiste mediante el cual Lázaro se llama a sí mismo “neoliberal” mientras come más uvas de las debidas tras haber dicho el ciego que quiere ser liberal con él; la creación gestual del arroyo en la última escena del episodio del ciego a modo “expresión corporal” y a modo “minimalista, Nacho Duato”; el chiste sobre los siete monólogos que representa y el malentendido entre Rajoy y el Ministro de Hacienda Cristóbal Montoro en lo que se refiere al IVA del teatro; la referencia a la manera de hablar del político y actual presidente del gobierno Mariano Rajoy, que le sirve para contar otro chiste sobre una supuesta conversación entre el anterior Rey de España Juan Carlos I y Rajoy junto a la

también política Ana Botella como intérprete; el chiste del posible paso de euro a maravedí; el chiste sobre el musical *El Rey León*, que se pone como ejemplo de espectáculo opuesto al *Lazarillo*; el chiste en el que se equiparan los aplausos en el teatro al sistema democrático. Durante el episodio del clérigo: la referencia a la manera de hablar del político y presidente del gobierno Mariano Rajoy en la presentación y construcción del personaje del clérigo; la referencia a la Iglesia y al piso del cardenal Antonio María Rouco Varela; el chiste sobre las parrilladas de la Inquisición y sobre el presentador Iker Jiménez; los chistes sobre la política alemana Ángela Merkel en lo que se refiere al teatro minimalista y al emperador Carlos V; el chiste posterior sobre la poca idea de inglés u otros idiomas que tienen los políticos y presidentes españoles; la invitación a actores americanos, especialmente a George Clooney, a anunciar *Nespresso* con la bota de vino y a banqueta y el posterior chiste sobre el poco decorado, focos y escenario que le dejan los actores de la otra función en el teatro Cofidis, en el caso de las representaciones del 2016, los actores de la obra de Amparito Larrañaga; la referencia a Tricycle y el teatro de mimo catalán que acompaña a su concepción onomatopéyica del arca; la reflexión inmediatamente anterior al intermedio sobre su “teatro del despojamiento” que él mismo denomina vanguardista y que relaciona con el teatro del Siglo de Oro incluyendo pensamientos sobre la miseria de esa época y la similitud entre el pícaro y los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa; la referencia al bar-restaurante Nebraska, contiguo al Teatro Cofidis Alcázar en el que tiene lugar la función, que se repite tres veces durante la representación a modo de ‘publicidad’ con el supuesto propósito de conseguir croissants gratis en dicho establecimiento. Por último, durante el intermedio destacan las historias que *El Brujo* relata en cuanto a lo sucedido en las representaciones del *Lazarillo* en sus inicios y por los pueblos, fundamentalmente en Sabiñánigo y La Solana, que incluyen el relato de Fernán-Gómez como actor que *El Brujo* cuenta a modo de homenaje al intelectual, la referencia a un taxista que piensa que el político de Podemos Pablo Iglesias es

pariente del cantante Julio Iglesias y la referencia al mismo partido Podemos del que destaca, de manera socarrona, el poco interés de sus integrantes por la cultura.

Como se puede observar, las “improvisaciones” de *El Brujo*, de corte cultural o político, le permiten configurar y comentar su propio teatro. Asimismo la cantidad de instancias “improvisadas” aumenta en las representaciones de los años 2015 y 2016 cuando el actor, con su dominio excepcional de la novela y el texto de la adaptación, asume el estatus de narrador de la representación acelerando ciertos episodios para incidir en los que le son de mayor interés y le permiten lucir sus recursos. Dichas instancias alcanzan su punto álgido en el intermedio que, sin constar en el texto de la adaptación y aparentemente creado para la charla improvisada del actor, está perfectamente estructurado admitiendo muy pocos añadidos y variaciones de sus elementos desde la grabación de 1992. Así lo reconoce también el periodista Andrés Molineri cuando dice que “Aunque las morcillas de La Solana y Sabiñánigo las tengamos más que oídas en todos sus espectáculos... continúa haciendo gracia” (“Morcillas para un hambriento”).

Quizá no sea la improvisación per se la que signifique una continua renovación entre función y función sino el hecho de que las instancias aparentemente improvisadas conserven su atractivo y humor a través del arte del actor a lo largo de tantos años. De ahí que la adaptación esté creada, como dice *El Brujo*, para el espectador reincidente que aprecia casi más sus morcillas que el propio contenido y texto de la adaptación y, en consecuencia, de la novela.

3.5. Públicos populares, públicos escolares

En 1986, en una entrevista para la revista *El Público*, *El Brujo* admitía que aspiraba a “tener teléfono rojo con el público, con el gran público, y no solo con la gente de la profesión o de la prensa o los pocos que van al teatro en los locales universitarios”, y añadía: “eso

supone tener que renunciar a otras cosas, pero ¡qué le vamos a hacer!” (*El Brujo*: Un gesto gallardo en el último momento” 16). En estas palabras podemos advertir la marcada distinción y el conflicto que el actor experimenta ya al comienzo de su popularidad entre un teatro erudito, especializado o elitista y otro de carácter comercial, popular o de masas. Quizá esta sea la principal razón por la que siente la necesidad de recordar al espectador la innovación o vanguardia de su teatro a nivel formal frente a y como parte de la comicidad del espectáculo, a la vez que insiste en reivindicar la temática y dimensión poética de sus obras frente a otro tipo de monólogo o espectáculo cómico que exploraremos con más detenimiento en el siguiente capítulo.

Como ya hemos visto, la comunicación teatral o contacto con el público es uno de los elementos más importantes y característicos del teatro de *El Brujo*. El público es casi un actor más de la representación, siempre bajo las directrices o dinámica que el actor propone. En una entrevista para *La Tarasca*, el actor asegura que su teatro es fundamentalmente un juego con el espectador y que su estilo “remite al teatro popular, a la *commedia dell’arte*, a un teatro vivo y comunicativo con el público” (“Charlando con *El Brujo*” 10). Sabemos que *El Brujo* es conocido por alcanzar una extraordinaria complicidad con todo tipo de públicos. De hecho, en una entrevista con Hermina Molina dice hacer teatro “para el pueblo sencillo y para el pueblo intelectual” (238). No obstante, el actor parece privilegiar, en ocasiones, un público y espacio rurales frente al público especializado y/o urbano. Esta diferenciación de públicos genera tensión entre su imagen y función como cómico de pueblo, como él mismo se autodenomina, que ya describimos en la introducción a este capítulo, y su faceta de intelectual, como conocedor de la novela picaresca y del Siglo de Oro e integrante de un grupo intelectual y crítico más o menos exclusivo.

Esta facilidad para adaptarse a diferentes públicos, que el actor dice haber conseguido a partir de la observación y el estudio del público durante toda su carrera, hace que *El Brujo*

sea una figura habitual en los festivales de teatro de España, ya que estos acogen una gran variedad de públicos, desde profesionales, críticos y académicos del teatro a un público de la comarca que César Oliva describía como dispar y no necesariamente interesado en el problema de los clásicos, “acostumbrado a un modelo de representación clásica, aunque interesado en nuevas experiencias” (“Un festival en un lugar de la Mancha” 44). Asimismo, la labor de difusión de los clásicos de estos festivales se asemeja al trabajo que *El Brujo* continuará realizando, a partir del *Lazarillo*, con otros textos clásicos de mayor densidad hasta el presente.

El Festival de Mérida que nació casi cincuenta años antes que el Festival de Almagro, en 1933, por iniciativa de la actriz Margarita Xirgu, contemplaba un propósito similar. En palabras de José Monleón, su objetivo era ofrecer “a las ‘masas’ el teatro que gozaba de la estimación de la crítica tradicional o del reconocimiento académico, atribuyendo a tales públicos una capacidad para, cuanto menos, asombrarse y entender su importancia” (*Mérida: los caminos de un encuentro popular* 35). En este sentido, la visión del teatro popular de *El Brujo* se alinea con la labor del Festival de Mérida en sus inicios y, salvando las distancias, también con los esfuerzos para difundir el teatro clásico entre el gran público de los grupos de teatro de las Misiones Pedagógicas en la Segunda República. El actor sigue especialmente la estela del Teatro del Pueblo, que, según David Rodríguez Solás, llevaba la representación de los textos dramáticos clásicos a plazas con la intención de “devolver el carácter popular al hecho teatral” y, además, no exigía al público el mismo comportamiento que en el público teatral urbano los centros urbanos (*Teatros nacionales republicanos* 16; 74). *El Brujo* también asocia el teatro popular con las representaciones al aire libre en las plazas de los pueblos españoles, especialmente las que tienen lugar durante los dos años previos al estreno del *Lazarillo* en Madrid. De esta manera, el actor se presenta como un cómico de pueblo, itinerante, en varias representaciones del *Lazarillo* en el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid,

calificando el ambiente de las funciones rurales como “cosas de los años noventa... cultura popular”.

Como ya hemos dicho, el intermedio del *Lazarillo* está construido a partir de las diversas reacciones, anécdotas y malentendidos que tienen lugar antes o durante dichas representaciones con algunos miembros de las poblaciones rurales que *El Brujo* menciona. De esta manera, el actor corrobora su función como cómico de pueblo y, simultáneamente, hace creer al espectador urbanita que es superior frente a este tipo de públicos rurales. El actor señala esta tensión durante sus espectáculos refiriéndose al público de Madrid capital como “burguesía ilustrada de Madrid” a modo de estrategia en su proceso de adaptación a todo tipo de públicos. No obstante, en una entrevista con Juan Luis Pavón en 1994, *El Brujo* cuenta la siguiente anécdota, que le sucede durante una función del *Lazarillo* en Dos Hermanas, un pueblo de la provincia de Sevilla, en la que la faceta de cómico que había propuesto se desvanece: “Era una función gratis, al aire libre, lo cual es muy peligroso. Un grupo de personas empezó a molestarme gravemente, sin tener ningún interés por lo que pasaba. Ese día no estaba de humor para metabolizar eso en el espectáculo, por lo que decidí irme y se armó una buena” (“Alonso de Santos y *El Brujo* utilizan al personaje del Tenorio para hablar de lo actual” 69). La faceta de cómico de pueblo, en un espacio al aire libre y en contacto directo con el público, esto es, la visión del teatro popular que el actor propone y defiende durante la representación choca con estas declaraciones. Más bien, lidiamos con las exigencias del actor en escena, cuyas palabras desvelan su preferencia hacia un público de comportamiento urbanita acostumbrado al modelo espacial del teatro a la italiana.

Si bien, para *El Brujo*, los espacios y públicos condicionan su manera de representar y clasificar la obra, al menos aparentemente, el *Lazarillo* es fundamentalmente teatro popular en la manera en la que el actor hace uso del humor, un lenguaje asequible y la introducción de referentes contemporáneos para hacer accesible todo tipo de públicos la novela picaresca

del siglo XVI. Con gran respeto hacia la novela, que implica un profundo estudio del Siglo de Oro, el actor se basa en el texto de la adaptación de Fernán-Gómez para acercar la novela al público, facilitar la comprensión de sus elementos básicos y contextualizarla. Por un lado, como vimos en su faceta bufonesca al inicio del análisis de la obra, el actor confronta al académico o erudito en varias ocasiones durante el espectáculo. No obstante, como vimos en la introducción, su faceta de erudito contrasta y coincide con algunos de los momentos de mayor humor y complicidad con y entre el público. A lo largo de la representación, se diluye esta contradicción o tensión inicial entre su faceta de erudito o intelectual y de actor cómico, ya que el actor oscila entre ambas conciliándolas. Su faceta de intelectual será precisamente la que le permita abarcar y formar parte de ambos polos.

Hacia las últimas representaciones, la función se convierte casi en una lectura de la novela en voz alta que incluye los pies de página. *El Brujo* actúa como un verdadero cuentacuentos y narrador oral que, a través de la representación, favorece la recepción colectiva regresando a la noción de teatro como fiesta. De hecho, el actor declara en su entrevista con María Bastianes que se trata de “una labor didáctica, completamente didáctica”, ya que explica los textos, cómo los trabaja y hace chistes sobre el contexto histórico del clásico, que mezcla con comentarios sobre política e historia actual (“Entrevista con Rafael Álvarez *El Brujo*” 163). No obstante, el actor no solo clarifica el significado de la novela a través de la representación, sino que no desecha la recepción individual y crítica de la misma invitando al público a su lectura en reiteradas ocasiones. Esta labor educativa o pedagógica debió y debe jugar un papel importante en la formación de públicos escolares, ya que la adaptación del *Lazarillo* se basa directamente en la novela picaresca canónica que, como diría Pierre Bordieu, le debe su consagración al sistema educativo (*The Rules of Art* 147) y, como veremos a continuación, especialmente a los libros de texto.

En *Los teatros de Madrid (1982-1994)*, Moisés Pérez Coterillo hablaba del público escolar financiado con dinero público durante estos años como una necesidad o un “tratamiento coyuntural de choque” ante la pérdida de espectadores de teatro y la falta de nuevos públicos (38). Teniendo en mente a este público, la Compañía Nacional de Teatro Clásico publicó cuatro Cuadernos Didácticos entre 1995 y 1996 con la intención de atraer y preparar a los escolares antes de que asistieran a la representación. Según Mar Zubieta, la actual jefa del departamento de publicaciones y actividades culturales del INAEM-Compañía Nacional de Teatro Clásico, estos cuadernos no vuelven a publicarse hasta el año 2000, entonces bajo el nombre de Cuadernos Pedagógicos, por iniciativa del entonces director de la Compañía, Andrés Amorós (“Re: Cuadernos pedagógicos, CNTC”). A partir del año 2004 Duncan Wheeler señala que, bajo la dirección de Eduardo Vasco, “there has been an active and sustained effort ... to liaise with schools”. Además de la publicación de los Cuadernos, se trabajaba de manera más directa con los profesores animándoles a impartir una clase introductoria antes de la asistencia de los alumnos al teatro. Como resultado de estos esfuerzos, Wheeler se basa en los datos publicados por el periodista Miguel Ángel Villena para afirmar que en el año académico 2007-2008, más de 1.200 estudiantes de Educación Secundaria asistieron a las representaciones de la Compañía (*Golden Age Drama in Contemporary Spain* 69).

Los esfuerzos de Vasco tienen su antecedente en la labor que José Carlos Plaza lleva a cabo como director del Centro Dramático Nacional veinte años antes. Según Nathalie Cañizares Bundorf, Plaza pensaba que no había educación cultural en España y que no se enseñaba a los jóvenes a disfrutar mirando un cuadro, leyendo un libro o asistiendo a una representación. Entre 1990 y 1994, Plaza organizó cuatro Seminarios de Formación para profesores de EGB y BUP que tuvieron lugar en la Sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero de Madrid el 30 de octubre de 1990, el 4 de diciembre de 1990, entre enero y

febrero de 1993 y en mayo de 1993 (*Memoria de un escenario* 329). El propio Plaza impartió los tres primeros seminarios mientras que Charo Amador impartió el cuarto y último (*Veinte años del Centro Dramático Nacional* 322; 324; 325). La iniciativa de Plaza proponía la colaboración directa con los instructores de los centros educativos, y no un mero incentivo, panfleto o complemento para atraer a este tipo de públicos. Aunque la suya era una propuesta cultural, también podría considerarse una respuesta o intervención ante la LOGSE, aprobada en 1990. Curiosamente, Plaza organiza estos seminarios entre los años en que *El Brujo* representa el *Lazarillo de Tormes* en el Teatro María Guerrero, una de las sedes del Centro Dramático Nacional a cargo de Plaza. En la línea de lo propuesto por Plaza, el *Lazarillo* resultaría en una doble exposición al teatro de concepción clásica y a la literatura que compensaría, de alguna manera, la falta de estudios teatrales en las escuelas y que promovería la lectura ante una asignatura de lengua y literatura que reducía la literatura al estudio de su historia y características de movimientos y textos.

La Ley Orgánica de Educación General del Sistema Educativo de España o LOGSE era la primera gran ley educativa que se aprobaba en democracia tras la Ley General de Educación de 1970. Según Teresa Núñez Gómez, la LOGSE democratizaba la enseñanza, de manera que la escuela pretendía ser “una de las escasas instituciones capaces de cultivar eficazmente un interés por la [cultura] entre aquellos que no la han recibido en herencia” (*El escenario jurídico del teatro* 272). Si bien es cierto que la LOGSE incluía la regulación de enseñanzas artísticas, este tipo de enseñanzas formaba parte del grupo en régimen especial junto con la enseñanza de idiomas y no lograrán obtener un tratamiento separado hasta la aprobación de la siguiente ley de educación que entra en vigor, la Ley Orgánica de Educación o LOE en el año 2006. Por otro lado, en lo que compete a la enseñanza del teatro, éste se introducía en los planes de Lengua Castellana y Literatura, tremendamente jerarquizados por género literario. Según Colomer, el estudio de la literatura pierde fuerza cuando se une al de la lengua, lo que

confirma el proceso que, según la estudiosa, se ha venido dando desde los años sesenta en el que la enseñanza de la literatura se ha convertido en un tipo de educación o historia literaria, ya que “[l]a pretensión de abarcar toda la historia de la literatura fue reduciendo la presencia de los textos en favor del conocimiento informativo sobre su evolución” (“La evolución de la enseñanza literaria” 137). La asignatura de Lengua y Literatura no fomenta la lectura de los textos, sino el estudio de sus características y del contexto en que éstos se producen.

De la misma manera que *El Brujo* había participado, con *Pentación* y el *Lazarillo*, del panorama del teatro público y los festivales de teatro clásico, el actor establece también un vínculo, quizá el más fuerte y duradero, con el sistema educativo a través de la escenificación de esta novela canónica, que involucra tanto el texto de la adaptación de Fernán-Gómez como la representación de *El Brujo*. El *Lazarillo* era y es una novela consagrada por el sistema educativo español y, por lo tanto, su representación ha atraído y seguirá atrayendo a públicos escolares independientemente de los esfuerzos o campañas que se realicen desde el mundo del teatro para alumnos de secundaria. El texto de la adaptación del *Lazarillo* de Fernando Fernán-Gómez se publica, como ya se ha dicho, en el año 1994 en Castilla Ediciones, concretamente en la colección Campo de Marte. Esta colección, dirigida a los jóvenes, constaba de nueve títulos teatrales, todos publicados en 1994, entre los que, además del *Lazarillo*, se encontraban: *¡Catacroc!*, de Fernando Almena; *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos; *La dama de los hechizados*, de Germán Díez Barrio; *Pío Baroja: desde la última vuelta del camino*, de Antonio Guirau Sena; *Muerte en el barrio*, de Alfonso Sastre; *La cabeza del toro*, de José González Torices; *La edad de los prodigios*, de Alberto Miralles; y, por último, *Un día de espías*, de Ignacio del Moral. Germán Díez Barrio, director de Campo de Marte, defiende que estos textos se adaptan “totalmente a la edad, las inquietudes y el entorno vital de los alumnos y a la programación académica” (“Campo de Marte, el actual teatro español” 56). En el caso de la versión teatral del *Lazarillo de Tormes*,

la adaptación al currículo de la LOGSE era evidente puesto que la novela picaresca figuraba entre las enseñanzas mínimas del área de Lengua Castellana y Literatura. El *Lazarillo de Tormes* aparece junto con el *Quijote* en el apartado sobre la prosa del Siglo de Oro, en el caso de los contenidos mínimos del tercer curso de Educación Secundaria (Real Decreto 1007/1991), y en la sección sobre la novela moderna, en el caso de primero de Bachillerato (Real Decreto 1179/1992).

La adaptación de Fernán-Gómez y, especialmente, la representación de *El Brujo* funcionaban fundamentalmente como posibles complementos o refuerzos para el estudio de la novela picaresca. Así lo demuestra el documento sobre los materiales didácticos de la asignatura de Literatura Española y Universal publicado en 1995 por el entonces Ministerio de Educación y Ciencia. Francisco Gutiérrez Carbajo, a cargo de este volumen, describe los objetivos y contenidos de esta asignatura optativa del Bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales y, entre los materiales a tener en cuenta para el estudio de la novela picaresca, ya incluye la versión de Fernán-Gómez, seguramente teniendo en mente que *El Brujo* continuaba su representación: “con especial referencia al *Lazarillo de Tormes*, se indicará la existencia de precedentes como *El asno de oro* de Apuleyo y su influencia en escritores posteriores. Pueden estudiarse, así, ciertos desarrollos en muchas páginas de Cervantes –de forma particular en *Rinconete y Cortadillo*–, en los primeros *Episodios nacionales*, de Pérez Galdós, en *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) y en las versiones teatrales de Fernando Fernán-Gómez, *el Lazarillo* y *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*” (27).

Como dice Julia Butiñá, la adaptación de Fernán-Gómez no fue concebida para un público infantil o juvenil, pero es “un método para entrar y revivir en escena la picaresca y el Siglo de Oro” (*Guía de teatro infantil y juvenil* 146). *El Brujo* no ha realizado hasta la fecha ningún tipo de campaña escolar o llamamiento explícito a públicos escolares ni ha

participado en ningún festival de teatro para públicos jóvenes. No obstante, la representación atrae a este tipo de públicos, ya que se trata de una forma eficaz de acercar al estudiante la novela, las formas del teatro del Siglo de Oro, principalmente el bululú, y toda una época, especialmente a medida que *El Brujo* se convierte por momentos en el narrador de la historia y circunstancias de Lázaro desplegando su faceta más pedagógica. En la actualidad, el *Lazarillo de El Brujo* sigue siendo popular entre los docentes: en enero de 2016, pude contemplar cómo un grupo de estudiantes de secundaria y sus profesores llenaban la mitad del Teatro Cofidis Alcázar de Madrid en una de las funciones.

Desde la entrada en vigor de la Ley General de Educación de 1970, María Isabel Alférez Valero sugiere que no ha existido un cambio significativo en el negocio de los libros de texto en España y añade que, especialmente a partir de la entrada en vigor de la LOGSE de 1990, “Las editoriales son las encargadas de ‘confeccionar’ el modelo de educación literaria” (“Educación literaria y currículum en España desde 1970” 108). La LOGSE proclamaba también cierta libertad en lo que se refiere a la enseñanza de contenidos; no obstante, los libros de texto se convierten en un factor o guía determinante para el docente, y esta situación no parece cambiar con la aprobación de las dos leyes posteriores, la Ley Orgánica de Educación o LOE y la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa o LOMCE, que entran en vigor en 2006 y 2013 respectivamente. Como bien dice Ramón López Facal, el mercado del libro de texto es un oligopolio que se mantiene estable hasta la actualidad ya que, excepto en el País Vasco, “Vicens Vives, Santillana SM y Anaya acaparan más del 70% de las ventas y llegan hasta el 90% al sumar otras con menor cuota de mercado (Ecir, Oxford, Editex, Teide...)” (20).

A partir de la LOGSE y hasta la actualidad, el *Lazarillo de Tormes* se incluye en los libros de Lengua Castellana y Literatura de las editoriales pertenecientes a la Asociación Nacional de Editores de Libros y Material de Enseñanza, especialmente en los libros para

tercero de Educación Secundaria y para primero de Bachillerato. Aunque muchos de estos libros contienen ejemplos de otras novelas picarescas, el *Lazarillo*, por lo general, siempre se presenta como el paradigma del género picaresco y, en muchos de ellos, como la primera novela moderna. Entre las actividades sobre la novela, destacan la tarea de leer o dramatizar fragmentos, crear cómics y escribir continuaciones a la historia de Lázaro. Algunos libros, además, sugieren la lectura de la obra en su totalidad. Entre las ilustraciones que acompañan a los extractos o explicaciones de la novela, son comunes el cuadro sobre el *Lazarillo* de Francisco de Goya, el *Joven mendigo* y los *Niños comiendo fruta* de Murillo, *El niño y el ciego* de Berruguete, fotogramas de la película de César Ardavín y/o Fernán-Gómez y, a partir del año 2008, fotografías de *El Brujo* y otras informaciones relativas a sus obras que analizaremos a continuación.

La representante de *El Brujo*, Herminia Pascual, esbozaba una sonrisa en el programa *Imprescindibles* al mencionar que el actor aparece en los libros de texto como Lázaro. Aunque Pascual se refería principalmente a la identificación entre el actor y el personaje, la presencia de *El Brujo* en los libros de texto supone que la representación del *Lazarillo*, además de funcionar como complemento o refuerzo al estudio de la novela picaresca, queda plasmada y forma parte del material educativo a partir del año 2008, cuando la Ley Orgánica de Educación o LOE, que entra en vigor en 2006, ya había reemplazado a la LOGSE. Las razones por las que la labor de *El Brujo* con el *Lazarillo* no se expone en los libros de texto publicados bajo la vigencia de la LOGSE, desde 1990 hasta 2005 aproximadamente, podrían ser variadas. Por un lado, el *Lazarillo* se trataba de una obra teatral muy reciente y, a pesar de su popularidad, era difícil predecir su trascendencia en la escena española; por otro lado, se ponía un mayor énfasis en las adaptaciones cinematográficas, ya que los jóvenes estaban más familiarizados con este medio. Asimismo, existían textos adaptados o adaptaciones teatrales del *Lazarillo* que se dirigían específicamente a un público infantil o juvenil.

Entre los libros de texto publicados durante la vigencia de la Ley Orgánica de Educación o LOE y de la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa o LOMCE, desde el año 2006 hasta la actualidad, encontramos cinco libros de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura que contienen alguna imagen del *Lazarillo de El Brujo*. Estos libros de texto son editados por Anaya, Algaida, perteneciente al Grupo Anaya, y SM. Si bien los cambios de leyes favorecen la producción de libros de texto, entre las editoriales que forman parte del oligopolio que constituye el mercado de los libros de texto, Anaya y SM son especialmente importantes desde el año 1995 y hasta la actualidad. En 1995, Miguel Beas y Soledad Montes indican que se encuentran en el primer y vigésimo lugar respectivamente entre las 25 mayores empresas editoras ordenadas de mayor a menor número de ISBN aprobados de libros de enseñanza y educación (“El boom de la edición escolar. Producción, comercio y consumo de libros de enseñanza” 98). Asimismo, tanto Anaya como SM aparecen desde el año 1996 al 2015 entre las mayores empresas editoras en general y en lo que a la producción de libros de texto se refiere, tal y como indican los informes sobre la Panorámica de la Edición Española entre estos años. Exceptuando un bache en el año 2007, Anaya se sitúa en los cuatro primeros lugares entre las empresas con mayor número de ISBN aprobados en general y en lo que se refiere a educación y enseñanza. SM, por su parte, oscila entre el tercer y trigésimo séptimo puesto en lo que se refiere al número de ISBN aprobados en general siendo los años 2003 y 2013 los mejores para esta empresa y el año 2010 el peor. En cuanto a los ISBN aprobados de libros de enseñanza y educación, SM oscila entre el puesto tercero y el vigésimo cuarto, siendo 2003 el mejor año y 2010 el peor para esta empresa editorial. El informe *Principales características del sector editorial de la Comunidad de Madrid* de la Asociación de Editores de Madrid sobre el año 2008 ratifica el liderazgo de estas dos empresas editoriales de Madrid destacando que cada una de ellas cuenta 8 sedes en Hispanoamérica (42).

En primer lugar, las ediciones de 2008 y 2009 para primero de Bachillerato de la editorial andaluza Algaida, de Julio Ariza, contienen, ambos en la página 289, un pequeño retrato del momento de la función en el que el actor, en el papel de Lázaro y vestido de Lázaro, le narra al público su historia sentado sobre el taburete y bajo un foco blanquecino. Esta imagen se incluye sin ningún tipo de pie de foto o explicación junto con las actividades o preguntas sobre un fragmento del comienzo de la novela. También de la editorial Algaida, los libros de tercer curso de Educación Secundaria, de Rocío Hernández Triano, de los años 2010 y 2011, incluyen, ambos en la página 170, una imagen de cuerpo completo que ocupa más de la mitad de la página de *El Brujo*. En ella, el actor, vestido de Lázaro, está de pie con los brazos abiertos y haciendo ademán de justificarse ante los espectadores. En este caso, la fotografía aparece junto a la explicación del argumento, los temas y la estructura de la novela. En la línea de lo que expresaba Herminia Pascual en el programa *Imprescindibles*, en los dos ejemplos anteriores *El Brujo* aparece vestido de Lázaro, seguramente para que los estudiantes pudieran tener una idea visual de la actitud y aspecto del pícaro. Asimismo, es importante destacar que los libros de primero de Bachillerato de los años 2008 y 2009 se distribuyen fundamentalmente en la comunidad autónoma de Andalucía y que *El Brujo* nace en Andalucía siendo esta comunidad, como ya hemos visto, la tercera en la que el actor ha realizado más representaciones del *Lazarillo* hasta el momento.

Otros libros de texto de Lengua Castellana y Literatura a considerar entre los publicados en estos años, bajo la vigencia de la Ley Orgánica de Educación o LOE, son el de primero de Bachillerato de la editorial SM publicado en el año 2008, de Pilar Navarro Gómez, José Manuel Blecua, María José Valls y Paz Villar, y el de tercer curso de Educación Secundaria de la editorial Anaya del año 2011, de Salvador Gutiérrez Ordóñez. En el primero, en la página 307, aparece un fragmento del texto titulado “El hechizo del *Lazarillo*” firmado por Rafael Álvarez *El Brujo* (véase figura 10). Este hecho indica que los coordinadores de este

libro de texto no solo promocionan la obra de teatro, sino que atribuyen cierta autoridad al actor andaluz y, en concreto, a la manera en que presenta la temática de la novela picaresca a través de este texto que él mismo escribe para el programa de mano de la adaptación teatral y que ya hemos discutido previamente en este capítulo. El segundo incluye la ilustración de *El Brujo* haciendo de Lázaro, sentado en el taburete y contando al público su historia en la página 166. Esta imagen aparece debajo del fragmento sobre Lázaro y el ciego y se parece, en gran medida, a la de los libros de primero de Bachillerato de la editorial Algaida de los años 2008 y 2009 (véase figura 11). Sin embargo, en este caso se añade un pie de foto en el que se lee: “Representación teatral del *Lazarillo de Tormes*, en una versión de Fernando Fernán-Gómez, protagonizada por Rafael Álvarez *El Brujo*” (166).

Entre los libros en los que se presenta alguna imagen sobre el *Lazarillo* a partir del año 2013, bajo la vigencia de la Ley Orgánica de Mejora de la Calidad Educativa o LOMCE, destaca el de tercer curso de Educación Secundaria del año 2015, también de la editorial Anaya y de Salvador Gutiérrez Ordóñez (véase figura 12). La imagen, en este caso, es la misma que la presentada por el anterior libro del año 2011 con dos diferencias: ahora se localiza debajo de un texto del final de la novela y el pie de foto lee: “Representación teatral del *Lazarillo de Tormes*, por Rafael Álvarez *El Brujo*” (286). Si bien el contraste es mínimo, este texto pie de foto omite la labor de Fernán-Gómez y señala que *El Brujo* es el único creador e intérprete de la función. También del año 2015 es el libro de Lengua Castellana y Literatura para alumnos de primero de Bachillerato de la editorial SM, cuyo autor es Ricardo Boyano (véase figura 13). En él, en lugar de incluirse una imagen de *El Brujo* vestido de Lázaro o de la representación teatral como en los libros anteriores, tenemos un pequeño texto hacia la izquierda de la página y fuera del cuerpo del texto sobre la autoría y los géneros y fuentes del *Lazarillo de Tormes* que destaca *El asno de oro* de Apuleyo como una de las fuentes principales del *Lazarillo*. En este pequeño texto al margen de la página se menciona,

además, que la obra de Apuleyo “ha sido llevada a escena e interpretada por Rafael Álvarez *El Brujo*” (306) y se incluye el cartel de esta representación del 59º Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida del año 2013. Aunque no hay ni rastro del *Lazarillo*, más allá de una simple promoción a la obra de *El Brujo*, el actor queda retratado en vida como un maestro de la adaptación e interpretación de obras de corte picaresco y de los clásicos y una opción asequible para comprender y visualizar estas obras y para todos los públicos.

Figura 7. Resumen de la trayectoria del *Lazarillo* por comunidad autónoma entre los años 2004 y 2016 según el número de representaciones.

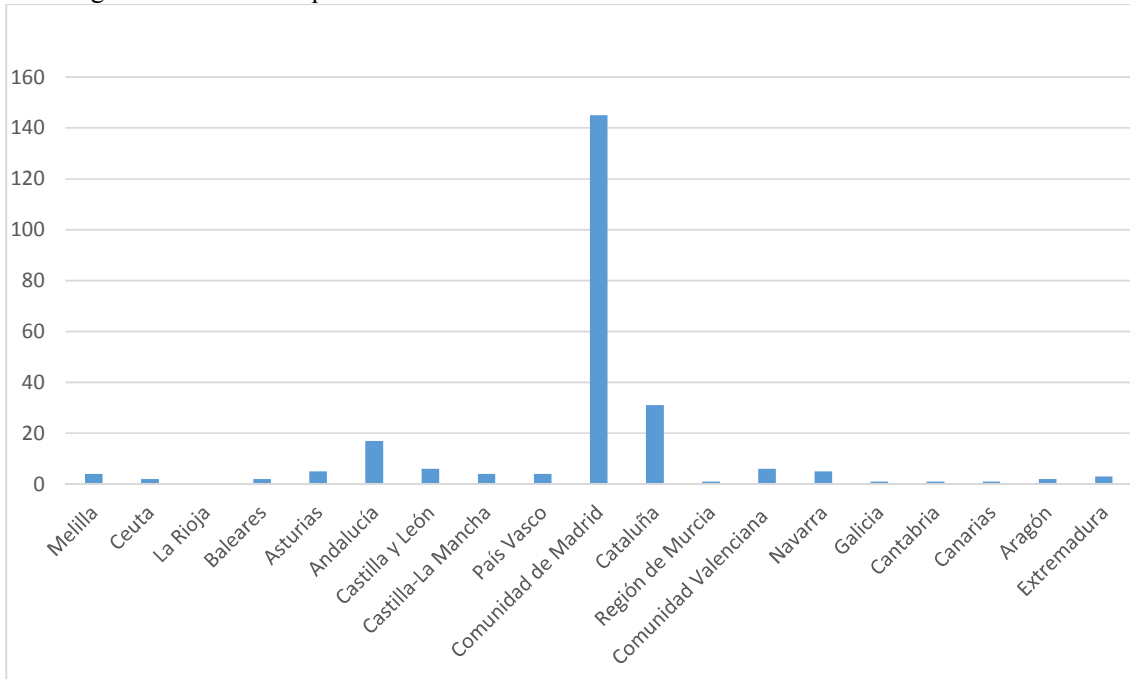


Figura 8. Resumen de la trayectoria del *Lazarillo* por año según el número de representaciones (2004-2016).

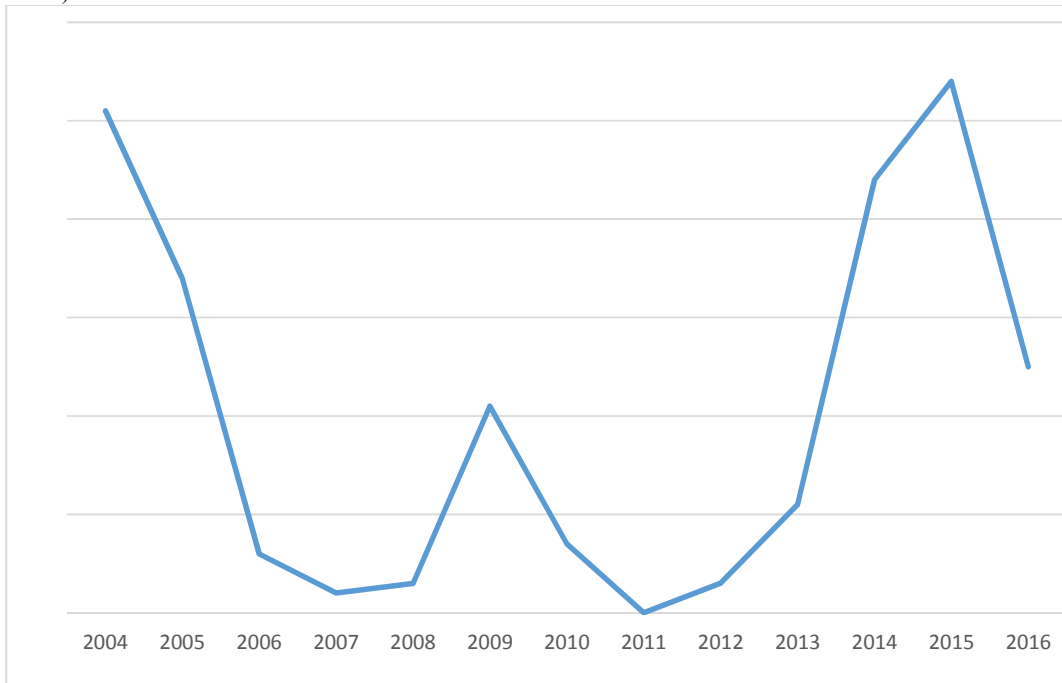


Figura 9. Trayectoria y número de representaciones del *Lazarillo de Tormes* por año (2004-2016).

Año	Localidades (número de funciones)	Número total de funciones
2004	Morata de Tajuña (1) Valencia (1) Alcudia (1) Barcelona (1) Íscar (1) Madrid (46)	51*
2005	Madrid (8) Granada (4) Melilla (2) Ibiza (1) Oviedo (3) Barcelona (14) Cobeña (1) Lepe (1)	34*
2006	Madrid (1) Ceuta (2) Festival El Escorial (2) La Línea de la Concepción (1)	6
2007	Madrid- Gala benéfica a favor de la Asociación Infantil Oncológica Asión, Teatro Alcázar (1) Bruselas –Festival Europalia (1)	2
2008	Albox (1) Tolosa (1) Tortosa (1)	3

Continuación de la Figura 9.

<p>2009</p>	<p>Madrid (1) Torrelavega (1) Málaga (4) Albox (1) Miranda de Ebro (1) Baza (1) Montilla (1) San Roque (1) Torredelcampo (1) Festival Los Pedroches (1) San Juan de la Peña (1) Atarfe (1) Carmona (1) Cortegana (1) Aljaraque (1) Antequera (1) Ronda (1) Écija (1)</p>	<p>21</p>
<p>2010</p>	<p>Utrera (1) Vélez Rubio (1) El Ejido (1) Festival Getafe (1) Alcalá de Henares (1) Ciutatella (1)</p>	<p>7</p>
<p>2011</p>	<p>-</p>	<p>-</p>
<p>2012</p>	<p>Los Llanos de Aridane (1) Festival Cartaya (1) Guadix (1)</p>	<p>3</p>
<p>2013</p>	<p>Madrid (8) Alcalá la Real (1) Festival Olmedo (1) Festival Cáceres (1)</p>	<p>11</p>

Continuación de la Figura 9.

<p>2014</p>	<p>Madrid (22) Melilla (2) Miranda de Ebro (1) Morón de la Frontera (1) Villamuriel de Cerrato (1) Gijón (1) Mairena de Alcor (1) Alcázar de San Juan (1) Blanca (1) Málaga (2) Valladolid (1) Guadalajara (1) Ribadeo (1) Villanueva de la Serena (1) Torredonjimeno (1) Getafe (1) Algemés (1) Zizur Mayor (1) Noáin (1) Altsasu (1) Mutilva (1)</p>	<p>44</p>
<p>2015</p>	<p>Madrid (27) Aranjuez (1) Bilbao (3) Pola de Siero (1) Barcelona (15) Valencia (3) Torrejón de Ardoz (1) Montánchez (1) Festival Aínsa (1) Arahal (1)</p>	<p>54</p>
<p>2016</p>	<p>Madrid (19) Aranjuez (2) Ciclo Toledo (2) Trigueros (1) Peralta (1)</p>	<p>25</p>

Continuación de la Figura 9.

*El número de representaciones durante los años 2004 y 2005 es aproximado, especialmente en el caso de Madrid. En el calendario de Producciones *El Brujo* no se especifican dobles sesiones o días de descanso y contamos 41 funciones en Madrid en el año 2004 y 7 en el 2005. No obstante, tanto las estadísticas del Centro de Documentación Teatral como del *Anuario El País* del año 2006 coinciden en que se representaron 54 funciones entre los años 2004 y 2005 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid: 46 en el año 2004 y 8 en el 2005. La diferencia no es significativa, pero he optado por utilizar los datos del Centro de Documentación Teatral y del *Anuario El País* 2006 puesto que son, seguramente, más precisos.

Figura 10. Lengua castellana y Literatura 1º Bachillerato SM (2008).



Figura 11. Lengua castellana y Literatura 3º ESO Anaya (2011).



Figura 12. Lengua castellana y Literatura 3º ESO Anaya (2015)



Figura 13. Lengua castellana y Literatura 1º Bachillerato SM (2015).



Capítulo 2

Los misterios del Quijote según El Brujo: sobre los centenarios cervantinos, los nuevos formatos de entretenimiento y los espectáculos de la palabra

1. Introducción

Tras el estreno del *Lazarillo de Tormes*, Rafael Álvarez *El Brujo* continúa trabajando con Pentación y José Luis Alonso de Santos en el monólogo *La sombra del Tenorio* y, posteriormente, protagonizando las versiones plautinas de *La dulce Cásina* y *Anfitrión* realizadas por el dramaturgo. A partir del año 1995, el actor compagina su actividad con Pentación con la de su propia compañía, Producciones *El Brujo*, estrenando una adaptación de *El avaro* de Molière en 1997. Como mencionamos en el capítulo anterior, es a partir del año 1998, con la representación de *El contrabajo* del autor alemán Patrick Süskind, cuando *El Brujo* comienza a dedicarse por completo al monólogo hasta la actualidad. En el año 2000, el actor presentará *Arcipreste*, un sermón jocoso y carnavalesco basado en la versión de *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera que había realizado el dramaturgo Alberto Miralles, y, ya en el año 2002, la traducción española realizada por Carla Matteini de *San Francisco, juglar de Dios*, texto original del dramaturgo, actor y Premio Nobel de literatura Dario Fo. Según *El Brujo*, esta última obra, junto con el estudio minucioso de las actuaciones de Dario Fo, inspiró sus creaciones posteriores como narrador y actor solista y marcó un nuevo rumbo en su trayectoria, que evoluciona hacia la tradición del *teatro di narrazione* italiano.

El actor andaluz, que ya había participado junto con Juan Viadas en la dirección del *Lazarillo* y había asumido la dirección de *La sombra del Tenorio*, retomará esta labor codirigiendo *El contrabajo* junto con José Pascual y convirtiéndose en el único director de *Arcipreste* y *San Francisco, juglar de Dios*. Ante esta última obra, el crítico teatral Eduardo Haro Tecglen destacaba la autonomía de *El Brujo* y su capacidad de improvisación,

anticipando de alguna manera creaciones posteriores tales como *Los misterios del Quijote* (“¡Qué locura!”).

Si bien *El Brujo* imprime su personalísima huella en todas las obras en las que participa desde sus comienzos en el Teatro Independiente, podemos afirmar que el actor se consagra como creador total y narrador protagonista o *storyteller* con *Los misterios del Quijote*, que, cronológicamente, es inmediatamente posterior a *San Francisco, juglar de Dios*. Se trata de la primera obra que *El Brujo* creará, interpretará y dirigirá en su totalidad. El mismo actor señalaba en el texto del programa de mano de 2005 que “llegar al *Quijote* era algo inevitable” e indicaba que *Los misterios del Quijote* es una obra heredera del *Lazarillo*, relacionando ambos monólogos y enfatizando la evolución natural de su teatro como narrador o actor solista: “Aunque hace años se me hubiera antojado un imposible abordarlo como monólogo [el *Quijote*], en realidad el primer peldaño del ascenso por esta mi escalera de Jacob en el teatro estaba puesto ya desde que acometé el *Lazarillo de Tormes*” (“El *Quijote* y la voz de la sabiduría”).

En un principio, el actor andaluz consideró una versión de la novela que encargó a Emilio Pascual, el prestigioso editor y estudioso del *Quijote*. Sin embargo, Pascual se refiere a su versión como un boceto, esquema, guión o texto base que, según él, hoy día “casi no tiene nada que ver con el espectáculo que *El Brujo* llevó a las tablas” atribuyéndole al actor andaluz la autoría de la obra resultante (“Re: Del *Quijote* y sus misterios”). Así lo ratifica también Luciano García Lorenzo, que decía que, a pesar de que la versión de Pascual es una excelente reflexión en forma de monólogo, su nombre “desapareció pronto del programa del espectáculo, pues *El Brujo*, su director y único actor, también muy pronto fue adaptándolo a sus gustos y a los del público para casi olvidar el original” (“*Don Quijote* en la escena española” 17).

Los misterios del Quijote se estrena con mucho éxito el 15 de julio del año 2005 en el Claustro de los Dominicos del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en el marco conmemorativo del IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. En un principio, se titulaba *Los misterios del Quijote o El ingenioso caballero de la palabra* y, en los años posteriores al estreno, el espectáculo llegó a llamarse simplemente *El caballero de la palabra*. Así lo indica la grabación de la obra que el Centro de Documentación Teatral realiza en el Teatro Infanta Isabel en el año 2006. No obstante, *Los misterios del Quijote* es el título oficial y definitivo en la actualidad, por lo que de ahora en adelante me referiré a la obra de esta manera por medio de las siglas *LMDQ*.

Tras su estreno en Almagro, la Embajada de España y el Instituto Cervantes de Bruselas llevan *LMDQ* al Théâtre Royal du Parc de la capital belga, en la que *El Brujo* ya había representado el *Lazarillo* y *La sombra del Tenorio* durante su etapa en Pentación. El periodista Ricardo Martínez de Rituerto indicaba que *El Brujo* representó su monólogo junto con la obra *Don Quichotte*, adaptación, también cómica, de la novela de Cervantes dirigida por el belga Jean-Claude Idée y aseguraba que tuvo tal éxito que “al concluir la representación el público se resistía a abandonar la sala” (“Bruselas recibe dos versiones cómicas sobre el *Quijote*”).

El Brujo continuó representando *LMDQ* en los años posteriores a su estreno en Almagro, concretamente hasta julio del año 2009, ya que en octubre de ese mismo año estrenaría y explotaría el monólogo *El testigo*, basado en un relato breve del escritor gaditano Fernando Quiñones. Entre el año 2005 y 2009, el actor compaginará el monólogo sobre el *Quijote* con representaciones de obras anteriores como *Una noche con El Brujo*, *San Francisco, juglar de Dios*, *El contrabajo* o el *Lazarillo*, y de obras que estrenará posteriormente como *De místicos y pícaros* o *El evangelio de San Juan*.

En marzo del año 2016, con motivo del IV centenario de la muerte de Cervantes, el actor retomará el monólogo y ofrecerá una segunda versión del mismo, que, según él, se centraba en los episodios de la segunda parte del *Quijote* por haberse celebrado el año anterior el IV centenario de la publicación de la segunda parte de la novela. *LMDQ* también aparecerá en el programa oficial de actividades de la Comisión Nacional para la conmemoración del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, específicamente en el apartado sobre actividades culturales de teatro y danza. Aunque la obra recorrerá todo el país ese año y en 2017, en el programa se incluyen las actuaciones en el XXVII Festival de Teatro Clásico de Cáceres en junio de 2016 y en el Teatro de la Villa del Conocimiento y las Artes de la localidad de Mairena de Alcor (Sevilla) en noviembre de 2016 (46; 49). En este caso, *El Brujo* alternará la representación de *LMDQ* hasta la actualidad con el *Lazarillo* y otras obras estrenadas a partir del año 2008 tales como *Cómico*, *Mujeres de Shakespeare*, *La Odisea*, *El asno de oro*, *Teresa o el sol por dentro* y su última obra hasta el momento, *Autobiografía de un yogui*, estrenada en marzo del año 2017.

Aun en el marco de las producciones de los centenarios, *LMDQ* es la excusa ideal para realizar un tragicomedia metateatral, que mezcla la vida y el teatro al más puro estilo de *El Brujo*, que, como narrador, está más presente que nunca en el escenario. El motor de la obra será el capítulo IX de la primera parte del *Quijote*, en el que Cervantes aparece como segundo autor, quedando al descubierto otros tantos narradores. A partir de este juego metaficcional, *El Brujo* elabora un espectáculo a la manera de una conferencia o presentación en la que defiende burlescamente la teoría de que Cervantes no escribió el *Quijote*, que analizaremos en detalle más adelante, a la que añade música, baile, episodios autobiográficos y su característica dramatización o narración dramatizada de ciertos fragmentos o capítulos de la novela. El propio actor, que en este caso es también una especie de ponente, admite que se volvió loco leyendo y estudiando la novela de Cervantes durante cuatro años y que,

supuestamente, ideó el espectáculo a raíz de una estancia en el monasterio de Silos y una conversación que mantuvo con un taxista de camino al teatro en Madrid.

Aunque en el año 2016 *LMDQ* se presenta como novedad, se trata de la reelaboración del monólogo estrenado en Almagro en 2005. Así también lo reconoce el actor en las funciones de septiembre de 2016 a las que tuve la oportunidad de asistir en los Teatros del Canal de Madrid. El periodista Ramón Ruiz, tras ver la obra en Almagro 2016, llegó a decir que “muy poco, más allá del nombre y de los sujetos de los chistes, ha cambiado en estos once años” (“El verbo de *El Brujo* vuelve a seducir a Almagro”). No obstante, en la reelaboración del monólogo, *El Brujo* perfecciona la intercalación de episodios autobiográficos y episodios de la novela y presenta, en más detalle, el Barroco y su relación con otros movimientos artísticos y la época actual. Asimismo, añade, durante el prólogo a su espectáculo, reflexiones de carácter metaficcional que aparecen en la segunda parte de la novela, específicamente sobre la preocupación de don Quijote al verse convertido en personaje de ficción. Además, el actor cierra la reelaboración con el episodio de la muerte de don Quijote eliminando la dedicatoria a Cervantes “o quien quiera que escribiera el *Quijote*” con que terminaba las primeras funciones, que, como veremos, inspiraría la redacción del programa de mano de la obra de 2016.

Por otro lado, *LMDQ* podría suponer el regreso del actor andaluz al cine de la mano de Juan Manuel Chumilla-Carbajosa, con el que *El Brujo* había colaborado en la década de los noventa del siglo pasado, concretamente en *El infierno prometido* (1992) y *Amores que matan* (1996). El director murciano reconocía que la idea de llevar al cine *LMDQ* bajo el título de *El embrujo del Quijote* surgió en el año 2005, tras asistir a una representación del monólogo entonces recién estrenado (“Proyecto de largometraje *El embrujo del Quijote*, con Rafael Álvarez *El Brujo*”). De hecho, el proyecto de largometraje ya aparecía en la filmografía recopilada por Pedro Medina y Eddie Sammons para las actas del 35º Festival de

Cine de Alcalá de Henares del año 2005, que se publicaron bajo el título de *Cervantes en imágenes* (“Filmografía” 545)¹. *El embrujo del Quijote*, que aún espera subvenciones para poder comenzar el rodaje, sería, tras *Lázaro de Tormes*, el segundo largometraje protagonizado por *El Brujo* que se basa en una obra teatral representada por él mismo, y el primero basado en una idea original del actor andaluz, que parte de la colaboración con Emilio Pascual².

Como el monólogo de *El Brujo*, *El embrujo del Quijote* partiría del capítulo IX de la primera parte de la novela³. Según el estudioso Howard Mancing, la película se centraría en “captar algo (aunque solo sea una pequeña parte) del espíritu metaficticio, la técnica narrativa, la creatividad de Cervantes”, al contrario que la mayoría de adaptaciones de la novela al cine, que se basan en la trama, acción o personajes de uno o varios episodios de la novela (“Los embrujos del *Quijote*” 168). No obstante, Chumilla-Carbajosa no es el primero que explora el aspecto metaficcional del *Quijote* en el medio cinematográfico. El director Manuel Gutiérrez Aragón ya había dirigido la teleserie *El Quijote de Miguel de Cervantes*,

¹ Los otros proyectos cinematográficos que aparecían en las actas eran: la película de animación *Donkey Xote*, el documental *El Quijote, un viaje cinematográfico*, la película experimental *Honor de Cavalleria*, de Albert Serra, la película *Las locuras de Don Quijote*, de Rafael Alcázar, que contaba con el apoyo del Ministerio de Cultura y Radio Televisión Española, y el largometraje checo *Don Quijote v Cechách* (544-545).

² Interesantemente, el actor también ha confesado que, años atrás, estuvo a punto de colaborar en el proyecto cinematográfico que el director británico Terry Gilliam preparaba sobre el *Quijote*. No obstante, nunca se llevó a cabo (“Interpretar la lengua”).

³ Según la periodista Rosa Martínez, el proyecto, producido por Chester Media y Kinon Klan, la productora de Chumilla-Carbajosa, contaría con la financiación de la televisión de la región de Murcia y el posible respaldo de Televisión Española (“Chumilla, *El Brujo* y Cervantes”). Por otro lado, la periodista Ana Guardiola desvelaba que el guión de la película ya estaba acabado y que se trataba de un proyecto entre documental y ficción que narra la historia de Ventura León de Alameda, un actor de nuestra época interpretado por *El Brujo* que se vuelve loco tratando de llevar la obra de Cervantes al teatro “creyendo haber encontrado motivos que desmontan la autoría de la obra”. Asimismo, Guardiola aseguraba que el actor Antón Valén interpretaría el papel de Yusuf, taxista y Sancho Panza del siglo XXI (“Chumilla-Carbajosa dirigirá a *El Brujo* en una película sobre el *Quijote*”).

que, protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa y rodada en soporte cinematográfico, se emitió por Televisión Española en el año 1992. En los últimos minutos del primer episodio de la teleserie, se interrumpe la batalla de don Quijote y el vizcaíno, de la misma manera que sucede en la novela, y, antes de continuar mostrando las aventuras del caballero y su escudero, el espectador observa a Cervantes en su escritorio mientras le relata a dos amigos el hallazgo del manuscrito arábigo que le permite proseguir la trama⁴.

En este capítulo, analizaré *LMDQ* y la visión de la novela de *El Brujo* en el marco de los centenarios del *Quijote* y Cervantes usando la grabación del año 2006 del Centro de Documentación Teatral, mis notas sobre las cinco representaciones de la obra en los Teatros del Canal de Madrid a las que asistí personalmente en septiembre del año 2016, la versión de Emilio Pascual y la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española publicada en el año 2004. A partir de este análisis, sin desestimar la labor escénica y originalidad de *El Brujo*, demostraré la influencia del texto de Pascual en el monólogo y la participación del actor dentro de un grupo de intelectuales con los que aparenta guardar las distancias en sus esfuerzos por conciliar lo que él denomina un *Quijote* culto y otro popular.

⁴ Cuando Cervantes comienza a narrar la historia del hallazgo, la acción se sitúa en el Alcalaná de Toledo, donde vemos a Cervantes hurgando entre papeles y caminando hasta percatarse de que uno de ellos está pegado a su zapato. Inmediatamente después, vemos que Cervantes entra en la casa de un traductor, más bien anciano, que lee este papel y se ríe. El espectador, que ve el papel desde los ojos del traductor, comprueba que se trata de un texto escrito en árabe que contiene una pequeña ilustración de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno, tal y como indica la novela de Cervantes: “Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con e vizcaíno, puestos en la misma postura que la histori cuenta, levantadas las espadas” (87). El traductor le explica a Cervantes que ríe de Dulcinea mientras lee en voz alta y en español: “Esta sin par Dulcinea del Toboso, dicen que tuvo la mejor mano de toda La Mancha para salar puercos” y prosigue: “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, escritor árabe”. Tras escuchar estas palabras, Cervantes vuelve al Alcaná a conseguir el resto de papeles y se aleja con un saco lleno mientras escuchamos su voz en *off*, que, casi con las mismas palabras de la novela, narra: “Y sin que el sedero parara mientras en ello, conseguí los papeles del saco. Así pude continuar con la historia de Dulcinea, de Sancho y todos los demás, y completar el episodio de don Quijote y el valeroso vizcaíno a quienes dejamos con las espadas puestas en alto que no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo”. Para incidir en el aspecto metaficcional, el segundo episodio de la teleserie comienza con las palabras del traductor antes de mostrarse la continuación de la batalla con el vizcaíno.

Por otro lado, estudiaré la complicada relación del actor andaluz con las instituciones públicas y con los festivales de teatro financiados por las mismas localizando el monólogo en el panorama teatral y la industria del entretenimiento en España. Los estrenos de *LMDQ* en el año 2005 y 2016, esto es, antes y después de la crisis económica, permiten estudiar la evolución del teatro de *El Brujo* de acuerdo a los cambios en el consumo del ocio y la diversificación de la oferta escénica, de la que el actor es plenamente consciente. Ya en la grabación de 2006, *El Brujo* añadía atinados comentarios sobre los musicales e incide de manera especial en los monólogos de *El Club de la Comedia*, que, nacidos en televisión a finales del siglo XX, terminan por llevarse al teatro. Ante la popularidad de los últimos, el actor se preocupa, dentro y fuera de escena, de diferenciar su teatro de lo que él denomina “monologuitos, obras de gente mediática”, cuya explotación se acentúa a partir de la crisis económica (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘El teatro ha desaparecido’”)⁵.

Asimismo, junto con el ascenso de los monólogos de *El Club de la Comedia*, exploraré las modalidades escénicas que se vienen popularizando desde finales del siglo XX en las instituciones culturales y teatrales públicas y que, como el teatro de *El Brujo*, se basan fundamentalmente en la palabra hablada reduciendo el componente espectacular y acercándose a la narración oral y formas prototeatrales. Dichas modalidades abarcan desde recitales y lecturas dramatizadas sobre los clásicos a la adaptación radiofónica del *Quijote* del año 2015, que se realiza y emite con motivo del centenario. En el año 2000, la participación de *El Brujo* en el recital *Las mañanas del clásico*, en el que se incluyeron fragmentos del *Quijote*, anticipaba, en gran medida, la forma y los textos a adaptar para su obra posterior. En

⁵ *El Brujo* también se refiere a estas modalidades como “oferta *Burger King*”, ya que, según el actor, solo aportan entretenimiento y son, en muchos casos, producto de la crisis económica (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘El teatro ha desaparecido’”). Por otro lado, Alberto Fernández Torres señala que, junto con el musical, el mercado teatral en la actualidad se concentra fundamentalmente en “otros” espectáculos, entre los que incluye conciertos, recitales y monólogos cómicos, atreviéndose a predecir la “desteatralización” de la cartelera en Madrid (*Teatro y música en los inicios del siglo XXI* 504-505).

el caso de *LMDQ*, la palabra se convierte en la verdadera protagonista del espectáculo. A través de la narración de la novela, pasada por el tamiz de la juglaría, el actor reconoce la interacción y mutua influencia entre la novela o formas escritas y la cultura popular u oral y enfatiza la importancia de la palabra hablada y escuchada y, en definitiva, de la oralidad.

2. Los centenarios del *Quijote* y Cervantes, el Festival de Almagro y *El Brujo*

La celebración del IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en el año 2005 se convirtió en el eje principal del proyecto cultural del Partido Socialista y en una tarea compartida por gobiernos de uno y otro signo, ya que los actos conmemorativos se prolongaron prácticamente hasta 2016, año en que se celebraba el IV centenario de la muerte de Cervantes. Por el contrario, el IV centenario de la publicación de la segunda parte de la novela en 2015 pasará inadvertido, lo que será criticado por Francisco Rico: “¿No parecería más adecuado y congruente que lo que ahora se conmemora fuera la aparición tanto de la Segunda parte de la novela en 1615 como el fallecimiento del escritor en 1616? ¿No es aquel un dato más pertinente que este, aunque solo sea porque pone el acento en la obra permanente antes que en la anécdota biográfica?” (“Los siete infantes de Lara” 31-32). A pesar de sus críticas a los actos conmemorativos, *El Brujo* estrena *LMDQ* en el Festival de Almagro, que actuaba como verdadero impulsor e instrumento de difusión de los centenarios. En esta sección, estudiaremos el desarrollo y gestión de los centenarios del *Quijote* y Cervantes partiendo de la primera conmemoración de la novela en 1905, los proyectos teatrales más significativos en el marco del Festival de Almagro y la participación de *El Brujo* en los eventos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, se extienden las conmemoraciones en Europa⁶. En España, se celebraron, entre otros, el II centenario de la muerte de Calderón (1881) y el IV centenario del descubrimiento de América (1892), y, ya en los inicios del siglo XX, el centenario de la muerte Clarín (1901). David Rodríguez Solás explicaba que “La conmemoración cultural es uno de los mecanismos con los que se renueva la identidad nacional”. No obstante, señalaba la frivolidad de las celebraciones y la politización de autores como Calderón, que fue vindicado como defensor de la monarquía y el catolicismo, imagen que también se intentará atribuir a Lope de Vega en el tricentenario de su muerte celebrado en 1935 (*Teatros nacionales republicanos 167-176*).

En 1905, tuvo lugar el III centenario del *Quijote*, cuyos actos conmemorativos y discursos se recogieron en la *Crónica del centenario del Don Quijote*, publicada bajo la dirección de Miguel Sawa y Pablo Becerra. Según José Montero Reguera, esta primera conmemoración del *Quijote*, impulsada fundamentalmente por el periódico *El Imparcial* e influenciada por la pérdida de las colonias, supuso “una nueva ‘canonización’” del *Quijote*, que se vio reforzada por “la penetración generalizada” de la novela en el sistema educativo español (*El Quijote durante cuatro siglos* 64). No obstante, según explica Eric Storm, los festejos no obtuvieron el éxito deseado entre la población debido a la complicada situación política y a la saturación de homenajes culturales tales como el Premio Nobel otorgado a Echegaray o los premios internacionales que reciben el médico Ramón y Cajal y el músico Manuel García (“El Ateneo de Madrid y el tercer centenario del *Quijote* de 1905” 19-21).

Anteriormente a la celebración del IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en el año 2005, el III centenario de la muerte de Cervantes (1916) no alcanzó

⁶ Eric Storm afirma que “La primera conmemoración de un héroe nacional fue probablemente el primer centenario del nacimiento del poeta Schiller, que se celebró en 1859 en muchas ciudades de una Alemania todavía dividida con festividades, conferencias, desfiles y conciertos” (“El Ateneo de Madrid y el tercer centenario del *Quijote* de 1905” 16).

gran difusión y la celebración del tricentenario de su nacimiento (1947) ofrecía una visión del autor acorde con la ideología del régimen franquista⁷. Según Alejandro Tiana Ferrer, aunque la novela de Cervantes se interpretaba desde diferentes ideologías, entre las décadas de los años treinta y sesenta del siglo XX, el *Quijote* se consideraba “uno de los principales emblemas del imperio”, de manera que su lectura se fomentaba en las escuelas (“Ediciones infantiles y lectura escolar del *Quijote*” 219)⁸. En el terreno teatral, Luciano García Lorenzo destaca 15 versiones de la *Numancia* de Cervantes a partir de 1939, ya que esta obra “se convertirá hasta la muerte de Franco en una obra reivindicadora de las libertades”. Por el contrario, según indica el estudioso, el resto de su obra pasa desapercibida, puesto que solo se presentaron uno o dos montajes de escasa importancia entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, situación que cambiará a partir de la década de los años sesenta debido al interés que comienza a suscitar el teatro clásico (“*Don Quijote* en la escena española” 16).

Con el centenario de 1905 en mente, José Luis Rodríguez Zapatero propuso celebrar el IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en el año 2005 durante el debate sobre el estado de la nación del 21 de junio de 2001. El entonces Secretario General

⁷ Según Giuliana Di Febo, entre estos dos centenarios se publican *El brazo de la raza*, de Adolfo de Sandoval, y *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, de Ramiro de Maeztu, en 1922 y 1926 respectivamente. En el primero, Sandoval mencionaba a Cervantes como parte de la “galería de los ‘héroes de la raza’”. Por su parte, el libro de Ramiro de Maeztu, uno de los más populares durante el franquismo, anticipaba la veneración a la novela cervantina durante la dictadura (*La Santa de la raza* 90-91). De hecho, como veremos más adelante, una de las primeras exposiciones con motivo del centenario, que tiene lugar en el año 2004, copiará prácticamente el título de la obra de Ramiro de Maeztu, titulándose “Tres mitos españoles: la Celestina, don Quijote y don Juan”. En el año 2005, Luis Alberto de Cuenca se refería a los personajes que Ramiro de Maeztu agrupaba en su libro como “Los tres mitos literarios con que España ha contribuido al imaginario universal” (“Prólogo” 7).

⁸ Según José Montero Reguera, a principios del siglo XX se popularizan las adaptaciones escolares de la novela alcanzando su máxima difusión en pleno franquismo (*El Quijote durante cuatro siglos* 64; 73). No obstante, Pedro García Martín señala que, a partir de las reformas pedagógicas que tienen lugar en la década de los cincuenta, la novela “va desapareciendo como texto obligatorio en la educación escolar de primaria, aunque se siga recomendando su lectura edificante” (“*El Quijote* en el nuevo orden del franquismo” 778).

del Partido Socialista aseguraba que el centenario podría convertirse en “el arranque cultural del nuevo siglo” refiriéndose a don Quijote como “el más universal de nuestros personajes, el más emblemático de la lengua que nos une en la diversidad de lo hispano”⁹. El gobierno del Partido Popular, como los anteriores gobiernos socialistas, privilegiaba la acción del Ministerio de Asuntos Exteriores para canalizar la política cultural y la proyección de España como potencia cultural, especialmente a través de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), creada por el Consejo de Ministros en el año 2000. No obstante, el estudioso Jorge Luis Marzo indicaba que la SEACEX tenía como objetivo fundamental imponer “una concepción castellanista de la cultura” y celebrar “la era imperial transcurrida entre los siglos XV y XVII”, tanto en el ámbito nacional como internacional (*¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?* 200; 216)¹⁰. De hecho, la SEACEX era heredera de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, S.A., que se creó el 21 de febrero de 1997 para celebrar los centenarios de los monarcas en los años 1998 y 2000, de los que, según dice José Luis Abellán, todavía quedaban secuelas alrededor del año 2002 (“El recurso fácil de los centenarios” 399).

En el año 2002, nace la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), que, como la SEACEX, continúa la labor de sociedades anteriores, específicamente la Sociedad Estatal Lisboa '98, después reconvertida en la Sociedad Estatal España Nuevo

⁹ Se pueden consultar todas las intervenciones de Rodríguez Zapatero durante este debate a través del siguiente enlace: <http://estaticos.elmundo.es/especiales/2001/06/nacional/nacion/zapatero.pdf>

¹⁰ En una entrevista con Jorge Luis Marzo, Miguel Ángel Cortés, Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica entre 2000 y 2004, afirmaba que la Sociedad Estatal Goya 96 S.A., creada para celebrar el centenario de Goya ese año, fue el modelo de las sociedades creadas con motivo de los centenarios de Felipe II y Carlos V y, posteriormente, de la SEACEX. Además del centenario de Goya, Marzo señala la importancia del de Isabel la Católica, ya manejado a través de la SEACEX, en el año 2004 (*¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?* 207). Por su parte, Juan Antonio Rubio Aróstegui piensa que la SEACEX se inspiraba en la Sociedad estatal V centenario ya existente durante el periodo socialista (“La política cultural del Estado en los Gobiernos populares (1996-2004)” 122).

Milenio. Entre las reacciones a su creación, destaca la del crítico teatral Eduardo Haro Tecglen, que opina que se trataba de un recurso cultural quizá necesario, pero bastante triste (“Cierta decadencia” 267). Con la llegada al poder del Partido Socialista en abril de 2004, José Luis Rodríguez Zapatero tomará el relevo de la SECC y de la organización del centenario, ya que, como indicaba Luis Miguel Enciso Recio, entonces presidente de la Sociedad, se trataba de un evento plurianual (“Presentación” 17). Efectivamente, las actividades conmemorativas se sucederían tanto en los años previos como posteriores a la celebración oficial del centenario en el año 2005, casi enlazando con el IV centenario de la muerte de Cervantes, celebrado en 2016. Prueba de ello era el estreno de la película *El caballero don Quijote* en el año 2002, que, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y protagonizada por Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias, se distribuiría en formato DVD a partir del año 2005¹¹. Este largometraje, realizado en colaboración con Televisión Española, aspiraba a convertirse en la adaptación cinematográfica definitiva de la novela de Cervantes ante las adaptaciones extranjeras de Georg Wilhem Pabst (1933), Grigori Kózzintsev (1957) o Maurizio Scaparro (1983), y ante la adaptación española producida por CIFESA y dirigida por Rafael Gil en el año 1947 con motivo del III centenario de la muerte de Cervantes. Por otro lado, en el programa de actividades de la SECC del año 2003 ya se había anunciado la salida de dos publicaciones sobre el *Quijote* en el año 2004: la primera, titulada *El V centenario del Quijote. Vida y hechos del libro Don Quijote de la Mancha*, era una

¹¹ Según Manuel Palacio, “el primer gobierno de UCD intentó que Fernando Fernán-Gómez adaptara la obra capital de Cervantes, y así lo adelantó Pío Cabanillas, ministro de Cultura del que dependía TVE, en rueda de prensa en julio de 1977” (“Cervantes televisivo” 131). Fernán-Gómez, además, ya había interpretado al protagonista de la novela junto con Cantinflas en el papel de Sancho Panza en la película *Don Quijote cabalga de nuevo*, dirigida por el director mexicano Roberto Gavaldón y estrenada en el año 1973. Desde que Manuel Gutiérrez Aragón adaptara la primera parte del *Quijote* para la televisión en 1992, el director sería una opción segura para adaptar la segunda parte de la novela en el cine bajo el título de *El caballero don Quijote*, que, como ya hemos visto, se estrenó diez años más tarde siendo galardonada en 2003 con un Premio Goya a la mejor fotografía. La película también fue nominada en las categorías de mejor actor protagonista, actor revelación, guión adaptado y dirección artística.

colaboración en la edición de un número extraordinario de la *Revista Poesía* dedicado al *Quijote*; la segunda, un estudio de Amando de Miguel sobre la época del *Quijote* y la literatura titulado *Sancho Panza lee el Quijote* (128-129). En el año 2004, Enciso Recio indicaba en el programa de actividades de la SECC de ese mismo año que ya habían tenido lugar la exposición “Tres mitos españoles: la Celestina, don Quijote y don Juan”, la representación de la obra teatral *La pasión según don Quijote*, en colaboración con el Teatro de la Abadía, y el congreso internacional “El *Quijote* y el pensamiento contemporáneo” en el Fórum de Barcelona, evento solo superado por el Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en el año 2005 (“Presentación” 17). Asimismo, tras la celebración del centenario en el año 2005, las *Memorias de actividades* de la Sociedad de los años 2006 y 2007 destacan exposiciones, especialmente dedicadas al cine, al arte contemporáneo y a la indumentaria que se describe en la novela, la publicación de las actas del congreso “De Cervantes y el Islam” y de “Cervantes, el *Quijote* y Barcelona” y el estreno de óperas, entre las que destacan *El caballero de la Triste Figura*, de Tomás Marco; *Amadigi de Gaula*, de G.F. Händel; *Don Chisciotte*, de Manuel García; y, por último, *Dulcinea*, de Mauricio Sotelo.

Para complementar la labor de la SECC, se creó la Comisión Nacional para la conmemoración del IV Centenario de la publicación del *Quijote* el 11 de junio de 2004. Sus miembros principales, además de los Reyes y José Luis Rodríguez Zapatero, eran la ministra socialista de Cultura, Carmen Calvo, el director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Alfons Martinell, y el presidente de Castilla-La Mancha, José María Barreda Fontes¹². La presencia del último, que, en febrero de 2004, previamente a la creación de la Comisión, había firmado un convenio con la SECC

¹² Jorge Luis Marzo explicaba que con la llegada al poder del Partido Socialista, un año antes de la fecha oficial del centenario, comenzaría una vasta campaña mediática y de marketing que se llevó a cabo gracias a una política de colaboración que los Ministerios de Cultura, Exteriores y Educación acordaron con los diferentes organismos que participaban en la acción cultural exterior, continuando la labor de los anteriores gobiernos (*¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?* 300)

para el desarrollo de los actos conmemorativos, entonces como vicepresidente de la región, demostraba la colaboración del gobierno central con Castilla-La Mancha. La región, situada en pleno corazón de la ficción del *Quijote*, se esforzaría por promocionar el turismo a través de la ya desaparecida Empresa Pública Don Quijote de la Mancha en el año 2005¹³. En el año 2015, ya desaparecida la SECC, se crea la Comisión Nacional para la conmemoración del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, que contó con un presupuesto de 4 millones de euros para financiar los 458 proyectos culturales previstos para el año 2016¹⁴.

A pesar de los esfuerzos para celebrar los centenarios, Francisco Rico mostraba cierta insatisfacción con el resultado de las celebraciones al mismo tiempo que expresaba sus dudas sobre la utilidad de la Comisión creada en 2015 y la competencia de sus miembros (“Lectores y detractores del *Quijote*” 45). Cabe recordar que el estudioso había rechazado presidir la Comisión creada en 2004 (“Los siete infantes de Lara” 32). *El Brujo*, por su parte, pensaba que la celebración de los centenarios había sido necesaria, pero nefasta, puesto que, a pesar de la variedad de actos conmemorativos, no se había fomentado la lectura del *Quijote* (“*El Brujo* presenta su tesis”). Asimismo, el actor comparte la opinión de Rico y, desde 2005, denuncia, durante entrevistas y en escena, el desinterés de los políticos por el centenario y, en particular, por el teatro y los clásicos¹⁵. Por ejemplo, durante las últimas representaciones de *LMDQ*, critica la labor de Carmen Calvo, miembro de la Comisión creada en 2004 y ministra

¹³ En el año 2008 la Empresa se convirtió en la Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, dependiente de la Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de dicha comunidad autónoma. En el año 2011, tras la fusión por absorción del Instituto para la Promoción Turística de la Región, la Sociedad pasará a denominarse Instituto Don Quijote de Promoción Turística, Cultural y Artesana de Castilla-La Mancha.

¹⁴ La SECC es absorbida junto con la SEACEX y la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI) por Acción Cultural Española (AC/E) en el año 2010.

¹⁵ En 2015, en la rueda de prensa en Almagro para promocionar su espectáculo *Teresa o el sol por dentro*, el actor se quejaba del poco apoyo y valoración al teatro del Siglo de Oro en España y critica incluso la ausencia de los Reyes en dicho festival (“*Teresa o el sol por dentro* de *El Brujo* en #Almagro38”).

de Cultura durante el centenario de 2005. El actor recita la introducción al *Quijote* al comienzo del espectáculo para terminar diciendo burlesco: “ahí está, el *Quijote* resumido en siete minutos; estrené la obra en el 2005 en Almagro y la ministra de cultura llegó diez minutos tarde”. Por otro lado, atendiendo a cuestiones más generales, *El Brujo* también criticará, durante las últimas representaciones de la obra, al ministro de Hacienda del Partido Popular Cristóbal Montoro por el aumento del IVA al 21% en los espectáculos teatrales desde el año 2012¹⁶.

En lo que se refiere a la programación teatral de los centenarios, la periodista Rosana Torres destacaba la afluencia de obras teatrales y proyectos basados en el *Quijote* durante la temporada teatral 2004-2005 que habían surgido “al amparo de subvenciones quijotescas” (“El año de los musicales” 208). Si bien *LMDQ* contaba con el apoyo del INAEM desde su estreno, *El Brujo* se mantiene crítico con el trabajo de las instituciones culturales ante la conmemoración, sobre todo en lo que se refiere al reparto de subvenciones. Ante el éxito de la segunda representación del monólogo en septiembre de 2005 en Bruselas, el periodista Ricardo Martínez de Rituerto destaca la protesta del actor andaluz sobre el escenario ante ciertas actividades subvencionadas del IV centenario “mientras ironiza sobre si ... se estará jugando el pan” (“Bruselas recibe dos versiones cómicas sobre el *Quijote*”).

Según Purificació Mascarell, entre el año 2000 y 2005 se representaron en España hasta 39 dramaturgias basadas en la novela cervantina o en alguno de sus más famosos

¹⁶ Como vimos, *El Brujo* ya expresaba su malestar ante el IVA en las últimas representaciones del *Lazarillo* mientras defendía que no hay derecho a que los toros y el fútbol funcionen con un IVA mucho más bajo, habiendo llegado a aparecer en programas de televisión tales como *La Sexta Noche*, como se puede observar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=3UJc1aKLnW0>

Por otro lado, el actor incluye la protesta contra el IVA al 21% en el programa de mano de *La luz oscura de la fe*, espectáculo basado en la vida y textos de San Juan de la Cruz y estrenado a finales del año 2013 en el Convento de Padres Carmelitas de Úbeda. Tras una pequeña reflexión, concluye el texto de la siguiente manera:

“NOTA: Había allí dos que oyendo esto le dice el uno al otro:

- ¡Y que siendo un pobre fraile descalzo tenga que pagar el 21% de IVA!

Así nos va....no, ¡si es que las cabezas no están buenas!” (“*La luz oscura de la fe*”).

pasajes, entre las que cabe destacar *Quijote*, de Ángel Gutiérrez, *Defensa de Sancho Panza*, de Fernán-Gómez, estrenada en 2002, y *Morir cuerdo y vivir loco*, del mismo autor, estrenada en 2004 (*El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea* 91). María Fernández Ferreiro traza un rápido recorrido desde las primeras adaptaciones de la novela cervantina en el siglo XVII y destaca la disparidad de formas de acercarse a la novela cervantina en las últimas décadas “Más allá de las primeras interpretaciones cómicas o paródicas o las posteriores románticas, simbólicas o nacionalistas”, lo que atribuye principalmente a “La condición que posee el *Quijote* de pertenecer, casi inherentemente, a nuestra cultura popular” (“Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos XX-XXI)” 187; “*El Quijote* en el teatro español” 185)¹⁷. Solamente en el año 2005, Fernández Ferreiro calcula unas 84 adaptaciones del *Quijote* (contando obras estrenadas, publicadas y, en un caso, escrita), entre las que destaca el monólogo de *El Brujo*, mientras que, en el año 2016, debido a la crisis económica, el número de adaptaciones de la novela desciende a 37 (“Dos centenarios quijotescos” 149; 155).

En la sección sobre teatro incluida en la programación del Ministerio de Cultura para el IV centenario de la primera edición del *Quijote* (1605-2005), publicada en diciembre del año 2004, se especificaba que el INAEM tenía previsto colaborar con diversas compañías privadas según el interés de sus producciones en el marco del centenario y añadía que también se había previsto la colaboración con Festivales Internacionales que prestaran una especial atención al centenario en sus programaciones (81). Entre estos festivales se

¹⁷ Entre las adaptaciones teatrales que se realizan durante el periodo democrático y coinciden con la labor temprana de *El Brujo*, destacan: *Fragments de un discurso teatral*, de Maurizio Scaparro y Rafael Azcona, que, realizada con motivo de la Expo '92 y basada en la teleserie italiana que ambos ya habían creado en 1983, comparte cartel con el *Lazarillo* en el Teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, en 1992; *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre, que compartió cartel en la Expo '92, concretamente en el ciclo de autores de teatro español contemporáneo con la obra *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Marañón*, escrita por Fernando Fernán-Gómez y protagonizada por *El Brujo*; y, por último, en el terreno musical, la ópera *Don Quijote*, de Cristóbal Halffter y Andrés Amorós, estrenada el 23 de febrero de 2000 en el Teatro Real de Madrid.

encontraba el Festival de Almagro, que contaba con una programación casi exclusivamente dedicada a Cervantes y el *Quijote* en ambos centenarios. En la edición de 2005, además de la presencia de compañías latinoamericanas y de las dos producciones cervantinas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Itziar de Francisco y Rosana Torres destacaban *LMDQ* de *El Brujo* y la obra radiofónica *Epifanía de un sueño*, interpretada por José María Pou y Juan Echanove (“22 Quijotes”; “El *Quijote* compite con Shakespeare en Almagro”)¹⁸. Otras obras importante fueron: *Don Quijote en la niebla*, de Antonio Álamo; *Muerte y resurrección de don Quijote*, de Alberto González Vergel; *La noche de los quijotes*, de Santiago Martín Bermúdez; *El Quijote para torpes*, de Juan Manuel Cifuentes; y *Quijote. Femenino. Plural (Sanchica, princesa de Barataria)*, de Ainhoa Amestoy, que, además de repetir en Almagro 2015, se incluye en el programa oficial del IV centenario de la muerte de Cervantes en el año 2016¹⁹.

El presupuesto del Festival de Almagro, que, desde los años noventa del siglo XX había aumentado progresivamente, asciende a 1.542.000 euros en el año 2016. Según la Agencia EFE, este aumento del 9,89% se debía principalmente a “la aportación del Ministerio de Cultura, que asciende a 654.000 euros” para impulsar el IV centenario de la

¹⁸ Según la Memoria de Actividades de la SECC del año 2005, entre las obras latinoamericanas destacan: *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una insula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse*, de El mirón cubano (Cuba); *¡Quijote!*, de Teatro Núcleo (compañía argentina-italiana); *La razón blindada*, de Malayerba (Ecuador); *La originalísima historia del Justiciero Enmascarado*, de la compañía Rubén Pagura (Costa Rica); *Señor Quijote mío*, de Perro Teatro (México); *Dom Quixote*, de Companhia do Chapito (Brasil); y, por último, *Don Quijote*, de Teatro La Candelaria (Colombia) (84-87). Además de en Almagro, estas obras rotaron entre la Casa de América, el Centro Cultural de la Villa y el Círculo de Bellas Artes en Madrid, el Teatro Cervantes en Alcalá de Henares y el Festival Internacional de Teatro Iberoamericano de Cádiz.

¹⁹ Según Fernández Ferreiro, otros espectáculos importantes que no se estrenan en Almagro son: *Yo no he leído don Quijote*, de La Fura dels Baus; *Impresión de don Quijote* de Francisco Plaza; *En aquel lugar de la Mancha* de López Mozo; y *En un lugar de Manhattan*, de Els Joglars, que se representará en la edición de Almagro de 2007 (“Adaptaciones teatrales del *Quijote*” 188-189). Para una enumeración de obras más exhaustiva, consultar el artículo de Jerónimo López Mozo “La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)”, en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_5&pag=5

muerte de Cervantes a través del festival (“Cervantes, gran protagonista de la 39 edición del Festival de Almagro”)²⁰. En esta edición, además del regreso de *El Brujo*, que presenta la reelaboración de *LMDQ* en la Antigua Universidad Renacentista (AUREA), Ron Lalá, que ya había presentado en la edición de 2014 la obra *En un lugar del Quijote* en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, representa su obra *Cervantina*, incluida en el programa oficial del centenario. Por otro lado, el incremento en el presupuesto para 2016 venía acompañado de un aumento de espectadores debido, entre otras razones, al esfuerzo de Natalia Menéndez, la actual directora de Almagro, que, con el propósito de captar públicos, propuso *slogans* anuales y nuevas alternativas, como por ejemplo el concurso internacional “Cervantes en rap”, que se celebra en la edición de 2016 y ya se anticipaba desde que la producción *Quijote en hip hop* cerrara el festival en 2005. Según la redacción de *El Cultural*, Almagro 2016 había contado con más atención mediática que nunca y había rozado el lleno absoluto, con más de 60.000 espectadores, “lo que supone una ocupación del 96,7%, dos décimas por encima de la edición pasada” (“Almagro roza un año más el lleno absoluto”). Este fenómeno se extiende a los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, especialmente a *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, que, según la redacción de *El Cultural*, “obtiene cifras récord de asistencia de público” durante el año 2016 (“El público asistente a los espectáculos del INAEM creció un 9% en el 2016”). Teniendo en cuenta estos resultados, el ministro de Educación, Cultura y Deporte aseguraba que el teatro clásico sí interesa en España, ya que, además de los más de 52.000 espectadores que Almagro tuvo en

²⁰ A pesar de las deudas y dificultades económicas, el número de espectadores y el apoyo al festival aumentan año tras año. Hacia el cambio de siglo, Andrés Amorós señalaba que el patrocinio del INAEM a Almagro había pasado de las 200.000 pesetas en 1996 a más de 20 millones en 1999 (“¿El teatro va bien?” 460). Asimismo, en el año 2003, la periodista Liz Perales mencionaba que, según Luciano García Lorenzo, el director del festival por aquel entonces, el Ministerio de Cultura aportaba una cantidad de 474.660 euros frente a los 132.000 de la Junta de Castilla-La Mancha y prometía una cantidad extraordinaria ante la posible ausencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la edición de ese año (“Los técnicos lidian en el Clásico”).

el 2015, el Teatro de la Comedia, desde su reapertura en noviembre de 2015, se llena casi a diario (“Cervantes, gran protagonista de la 39 edición del Festival de Almagro”).

Desde su creación en 1978, el Festival de Almagro supone un gran impulso para el teatro del Siglo de Oro en España, que se ve reforzado con la celebración del I Congreso Internacional sobre Cervantes en 1978 y del Congreso Internacional sobre Calderón en 1981, que tiene lugar con motivo del III centenario de su nacimiento. Anteriormente a la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 1986, Almagro se había convertido en el festival de teatro del Siglo de Oro más importante de España alcanzando proyección internacional. Purificació Mascarell advierte que, a partir de la creación de Almagro, surgen otros festivales de teatro clásico (*El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea* 84-85; 87-90)²¹. Por su parte, Juan Arturo Rubio Aróstegui y Arturo Rodríguez Morató confirmaban “el apoyo ... continuado que recibe la promoción teatral a través del incremento a los festivales y ferias de teatro” entre los años 1997 y 2006 (“Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España” 88).

El Brujo se ha convertido en una figura habitual en los festivales de teatro (véase figura 21)²². El actor andaluz comienza su relación con Almagro de la mano de Pentación,

²¹ El incremento de festivales viene acompañado de un incremento en las compañías privadas que se dedican al teatro renacentista o barroco. Entre ellas, Mascarell destaca Zampanó, Teatro Corsario, Micomicón, Nao d'Amores, Rakatá-Fundación Siglo de Oro, El Corral de la Oliveira, Morboria Teatro, Teatro del Velador, Noviembre Teatro, La Redondilla, Teatro en Tránsito, Teatro Defondo, Teatro del Temple, Galo Real Teatro, Atalaya, Teatro Clásico de Sevilla, Atryl Producciones, Morfeo Teatro y, por último, Ron Lalá, que, junto con *El Brujo*, es una de las compañías que ha dado más que hablar en los últimos años con sus obras.

²² Si bien es verdad que los estrenos y representaciones de *El Brujo* en los festivales dedicados al teatro del Siglo de Oro, especialmente en Almagro, son más frecuentes, cabe destacar su intervención en el Festival de Mérida. *El Brujo* estrena *El evangelio de San Juan* en 2009 en este festival, lo que sería la tercera aparición del actor, esta vez en solitario, tras su colaboración con Pentación en las versiones de Alonso de Santos de las obras de Plauto *La dulce Cásina* y *Anfitrión*, estrenadas en Mérida en 1995 y 1996 respectivamente.

Posteriormente, el actor estrena *El evangelio de San Juan*, *La Odisea* y *El asno de oro*, en 2009, 2012 y 2013 respectivamente. Ante esta última obra, Jesús Cimarro, antiguo socio de *El Brujo* en Pentación y director del festival de Mérida desde 2012, subraya en la presentación en rueda de prensa del último espectáculo que ya se habían vendido 7.000 entradas y asegura a la agencia Europa

con la representación del *Lazarillo* en 1990 y, cinco años después, de *La sombra del Tenorio*. Tras la creación de su productora en 1995, el actor estrena en 1997 la obra *El avaro* en colaboración con Fila Siete y, tres años más tarde, en el año 2000, el monólogo *Arcipreste*, esta vez en solitario. Por esta obra, además de obtener el Premio Canal Sur al mejor espectáculo teatral en el año 2001, recibe su segunda y última nominación a mejor actor protagonista en la edición de los Premios Max del año 2002 tras la primera por el *Lazarillo* en 2001²³.

Si en el primer capítulo ya demostramos las formas en que el actor se integra, de la mano de Pentación y a través del teatro clásico, en el teatro público, el estreno de *Arcipreste* en Almagro es un momento clave para entender la complicada relación y contradictoria actitud que el actor andaluz mantiene con y hacia el teatro institucional hasta la actualidad en sus intervenciones públicas y durante sus funciones. Aproximadamente un mes antes de este estreno, el actor se quejaba de la gestión del festival. Según su versión: “un festival público, subvencionado por el Ministerio de Cultura, está ganando dinero conmigo y, encima, el director del festival todavía me regatea el caché. ¡Es una pesadez! Pero si tendrían que poner: Compañía Rafael Álvarez *El Brujo* cofinanciadora del Festival de Almagro” (“*El Brujo* ensaya su nuevo monólogo, *Arcipreste*”). Además de estas declaraciones, que anticipaban la tensión y desacuerdos entre su compañía y el Centro Dramático Nacional, especialmente en el caso de *El evangelio de San Juan*, el actor llegará incluso a mostrar su enfado

Press que *El Brujo* tiene su lugar en Mérida (“*El Brujo* regresa al Festival de Teatro de Mérida con un estreno mundial en el que reflexiona sobre la corrupción”).

²³ En la actualidad, el actor dice que ni le invitan ni va a estos premios (“El humor no es el fin, sino un medio para compartir un instante elevado de belleza”). En el año 2013, en la sección de cultura del programa *La tarde en 24h* en el Canal 24h, el actor se refiere a su manera de trabajar en solitario como uno de los factores que le alejan de asistir a estos premios; en esta línea, el autor Jerónimo López Mozo criticaba su forma de trabajar porque, según el autor, el teatro es un arte colectivo (“Juglar e histrión” 12).

abandonando la rueda de prensa del festival²⁴. No obstante, a pesar de haber reiterado sus intenciones de romper relaciones con Almagro en el año 2000, el actor andaluz estrena *LMDQ* en el festival en 2005 y continúa representando sus obras hasta la actualidad, ya que *Lazarillo de Tormes* se programó para la edición del año 2017.

3. El teatro de *El Brujo* ante los nuevos formatos de entretenimiento: el auge de los musicales y los monólogos de *El Club de la Comedia*

Hasta ahora, hemos explorado el impulso que los centenarios en general, y particularmente los cervantinos, reciben desde la programación festivos de teatro como el de Almagro, de los que *El Brujo* participa. No es de extrañar que César Oliva afirme que el teatro de finales del siglo XX oscila “entre el oropel del musical convencional y el festival de obligada asistencia” (“Informe básico” 46). Más allá de los festivales, actores inclasificables como Pepe Rubianes o *El Brujo* han resistido los cambios en la cartelera, compitiendo y coexistiendo fundamentalmente con los musicales y con los monólogos cómicos herederos de *El Club de la Comedia*, que se popularizan en los teatros durante el primer lustro del siglo XXI.

El Brujo, consciente de la diversificación de la oferta escénica, añade atinados comentarios en el escenario sobre los musicales. En las últimas representaciones del *Lazarillo*, el actor contrastaba *El Rey León* con su teatro minimalista reconociendo la competición que suponen estas producciones espectaculares importadas. Concretamente, el musical de *El Rey León* sigue manteniéndose en cartelera tras seis temporadas ininterrumpidas en el Teatro Lope de Vega de Madrid. Por otro lado, en las representaciones más recientes de *LMDQ*, danza al compás de la música andaluza-sufí mientras dice

²⁴ Esta obra causó polémica y fricciones entre *El Brujo* y el Ministerio de Cultura. Ambos llegaron a un acuerdo en el año 2011 para que el actor pudiera explotar la obra en Madrid tras haberse estrenado en el año 2010 en el Teatro María Guerrero, lo que, en un principio, no permitía el contrato.

burlonamente: “Esta es la parte musical del espectáculo”²⁵. A excepción de musicales españoles como *Hoy no me puedo levantar* y de las reposiciones de *Mar i cel* y *El mikado*, de Dagoll Dagom, y *Cómeme el coco, negro*, de La Cubana, la cartelera en Madrid y Barcelona a partir del año 2006 está dominada por musicales extranjeros, algunos de los cuales, como es el caso de *Sweeney Todd*, ya habían comenzado su andadura en la década de los noventa. Entre ellos destacan *Fama, el musical*, *Cabaret*, *Mamma Mia* y *Grease, el musical de tu vida*, que se sitúa en primera posición entre las obras que cuentan con más de 15.000 espectadores en Barcelona en 2006, según los datos de la *Revista Digital de la Escena* del mismo año²⁶.

El musical en España comienza a popularizarse ya en la década de los ochenta del siglo XX con el éxito de *Jesucristo Superstar* y de los musicales de Dagom Dagoll y La Cubana y, posteriormente, con el regreso de la revista con Lina Morgan y la popularización de superproducciones extranjeras²⁷. Ya en la temporada 1997-1998, Cristina Santolaria

²⁵ Cabe destacar que el actor también defendía que este aspecto musical del espectáculo estaba inspirado en su propia formación en el Teatro Independiente. A veces, durante las funciones en los Teatros del Canal, el actor también aludía a Nacho Duato mientras bailaba, ya que el bailarín precisamente ofrecía uno de sus espectáculos en la otra sala del mismo teatro (Entrevista personal).

Por otro lado, entre las compañías que se dedican a los clásicos, Purificació Mascarell destacaba el aspecto musical del espectáculo *En un lugar del Quijote* de Ron Lalá. Esta compañía parece continuar integrando el musical en sus obras, puesto que el crítico Álvaro Vicente resalta este aspecto en la *Revista Digital de la Escena* del año 2011.

²⁶ Tras su estreno en la temporada 2004-2005, *Hoy no me puedo levantar* permanece entre los espectáculos de Madrid con más de 15.000 espectadores en los años sucesivos, tal y como indican las ediciones de la *Revista Digital de la Escena* de 2006 y 2007. Según el *Anuario El País* de los años 2007 y 2008, este musical es la obra con más funciones en Madrid tanto en la temporada 2005-2006 como en la temporada 2006-2007 (195; 219).

²⁷ Moisés Pérez Coterillo incluye *Jesucristo Superstar*, representado en el madrileño Teatro Alcalá, entre los espectáculos con mayor número de espectadores entre las temporadas 1982-1983 y 1993-1994, con 170 representaciones a las que asisten 54.655 espectadores, y en las que se recaudan un total de 73.784.300 de pesetas (*Los teatros de Madrid (1982-1994)* 134-135). Hacia finales de la década de los ochenta, encontramos importantes estrenos como *Carmen, Carmen* de Antonio Gala, *Mar i cel* y *El mikado*, de Dagoll Dagom, y *Cómeme el coco, negro*, de La Cubana. Como indicaba la periodista Rosana Torres, los musicales de Dagoll Dagom se repondrán en la temporada 2004-2005 y el de La Cubana en 2008 (“El año de los musicales” 208). Ya en la década de los años noventa, además de las superproducciones musicales extranjeras y de la factoría Disney, destaca el éxito de la comedia musical *La truhana*, de Antonio Gala, y de la revista *Celeste no es un color*, protagonizada por Lina Morgan, que, según el *Anuario El País* del año 1993, fue la obra con mayor recaudación en

señalaba que los musicales habían “absorbido el 18,9% de los espectadores totales en los recintos escénicos madrileños (*Los teatros de Madrid (1994-1998)* 102-105). En la misma línea, Amorós destacaba que el aumento de espectadores y recaudación en el teatro a finales de los noventa se debía principalmente al éxito de musicales como *El hombre de la Mancha* (“Datos para el optimismo” 371). El monólogo *Rubianes, solamente*, de Pepe Rubianes, aparecía entre las principales producciones escénicas del año 1999 junto con este musical, *La bella y la bestia*, *Chicago* y *Grease* en el *Anuario de la Sociedad General de Autores y Editores* del año 2000 (62). Su éxito se mantiene desde su estreno en 1997 hasta el año 2006. De hecho, según las cifras de la *Revista Digital de la Escena* del año 2006, aún aparecía entre los títulos con más de 15.000 espectadores en Barcelona, esta vez junto con los musicales *Grease*, *Mamá quiero ser famoso* y *El mikado*²⁸. En esta misma revista, *LMDQ* de *El Brujo* aparece, junto con el musical *Hoy no me puedo levantar*, entre los veintisiete títulos con más de 15.000 espectadores en Madrid en 2006 tras un total de 92 funciones en las que se registran 18.899 espectadores.

El ascenso de los musicales coincide con la popularidad entre el gran público de los monólogos de *El Club de la Comedia*, que contribuyen a afianzar las obras de cómicos como Pepe Rubianes y *El Brujo*. Estos actores, que rozaban la frontera del *one-man show* habían emprendido su carrera en solitario en la década de los ochenta y los noventa del siglo XX

Madrid en la temporada 1991-1992 (214; 331). Un año después, según el *Anuario El País* de 1994, dicha revista ostentaba la tercera posición, tan solo un puesto por debajo del musical *Los miserables*, que llega a España en 1992 por iniciativa de José Tamayo (266).

²⁸ En el *Anuario de El Público* del año 1997, *Rubianes, solamente* ya aparecía entre los espectáculos con mayores ingresos en Barcelona en 1997, con un total de 30 funciones, 9.612 espectadores, y una recaudación de 24.404.700 de pesetas (67). Esta tendencia continúa en 1998 y 1999, ya que *Rubianes, solamente* aparece en los anuarios de *El Público* de estos años entre los espectáculos vistos por más de 10.000 espectadores en Barcelona (71; 66). En el *Anuario El Público* del año 2000, el monólogo de Rubianes vuelve a aparecer entre los espectáculos que superan los 10.000 espectadores en Barcelona, alcanzando, según este anuario, los 263.702 espectadores tras tres años consecutivos en el Club Capitol (54). El éxito del monólogo continúa también en el año 2001, ya que el *Anuario de El público* de este año incluye el monólogo entre los espectáculos con mayor recaudación del año 2001.

respectivamente. *El Brujo* comienza a dedicarse exclusivamente al monólogo con *El contrabajo*, que se estrenó en 1998, un año antes de que *El Club de la Comedia* se emitiera por primera vez en España. En el caso de Rubianes, Juan Antonio Ríos Carratalá señala que las nueve temporadas de *Rubianes, solamente* (1997-2006) coinciden con los inicios y desarrollo de *El Club de la Comedia* (“El monólogo cómico” 155)²⁹.

Tras el estreno del programa en televisión en 1999, los monólogos de *El Club de la Comedia* pasan a explotarse en los teatros con mucho éxito y se procede a su publicación³⁰. En el año 2000, se estrena el monólogo *5hombres.com* en el Teatro Alcázar de Madrid que, según Juan Antonio Ríos Carratalá, permanece en cartelera durante noventa semanas hasta la temporada 2003-2004 (*Espíritu de mambo* 30). De hecho, el monólogo se menciona entre las veinte principales producciones escénicas durante 2002 en el *Anuario El Mundo* 2004 que, a su vez, se basaba en la información de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

²⁹ Según Arturo González-Campos, la iniciativa para crear *El Club de la Comedia* surgió de José Miguel Contreras, de la productora Globomedia, que contó con la colaboración de Pablo Motos, Laura Llopis y el mismo Arturo González-Campos (“Breve historia de la breve historia del *stand-up comedy* en España: *El Club de la Comedia*” 275).

Juan Antonio Ríos Carratalá señala que el programa televisivo comenzó en Canal + en el año 1999, prolongando el éxito de la serie *Seinfeld*, inspirada en el *stand-up comedy* (“El monólogo cómico en España: del plató al escenario” 145). Asimismo, tanto Carratalá como González-Campos indican que, tras el recorrido del programa de monólogos por la 1 y la 2 (2003), Telecinco (2001) y Antena 3 (2004-2005), *El Club de la Comedia* tuvo secuelas: *El Club de Flo* (La Sexta 2006-2007) y todavía se emiten monólogos en Paramount Comedy, en el programa *Nuevos cómicos* (“El monólogo cómico en España: del plató al escenario” 146-147; *Espíritu de Mambo* 27; “Breve historia de la breve historia del *stand-up comedy* en España: *El Club de la Comedia*” 277; 290).

³⁰ Para una lista de publicaciones de *El Club de la comedia*, véase Ríos Carratalá (“El monólogo de humor en España” 146).

Aunque *El Brujo* no ha publicado sus monólogos por el momento, sí ha realizado obras de recopilación para celebrar el humor y sus años en el teatro relacionando fragmentos de sus otras obras con sus anécdotas personales. Este es el caso de *Una noche con El Brujo*, y, por otro lado, de *Bululú* y de *Cómico*, estrenadas en el año 2012 en el Festival de Cáceres y el Teatro Cofidis Alcázar de Madrid respectivamente. El actor asegura que no tiene problema en publicar sus obras o en vender los derechos de autor a otros artistas que quisieran representarlas, pero dice que se dedica al escenario y que no cuenta con textos fijos o publicables en estos momentos. En el caso de *LMDQ*, reconocía tener cuatro guiones repletos de notas que son resultado a los cambios en el trascurso de las representaciones (Entrevista personal).

(466). El *Anuario El Mundo* del año 2003, basándose en los datos de la SGAE, también confirma el éxito de *5hombres.com* en Barcelona, concretamente en el Victoria Teatre, y lo menciona entre las principales producciones escénicas en 2001 (466). En el año 2002, en pleno auge de *El Club de la Comedia* en televisión, el monólogo *5mujeres.com*, la secuela de *5hombres.com*, llegó, según Ríos Carratalá, “a las quinientas treinta representaciones con casi medio millón de espectadores” (*Espíritu de Mambo* 30-31). Por último, el monólogo *Hombres, mujeres y punto*, que cerró la trilogía, aparece, según la clasificación elaborada por el economista y crítico teatral Alberto Fernández Torres, junto con *5mujeres.com* entre los 25 títulos con más localidades vendidas entre 2004 y 2007, entre los que también destacan los musicales *Hoy no me puedo levantar*, *Fama*, *Cabaret*, *Cats*, *El fantasma de la ópera*, *En tu fiesta me colé* y *Mamá quiero ser artista* (“Los musicales en la cartelera teatral de Madrid” 507). Asimismo, el *Anuario El País 2007* menciona este último monólogo entre las obras con más funciones en Barcelona en la temporada 2005-2006 (195).

Según el *Anuario El País 2006*, el *Lazarillo* de *El Brujo* aparece junto con *Hombres, mujeres y punto* entre las cuarenta obras con mayor número de funciones en Madrid durante la temporada madrileña 2004-2005, entre las que también se encuentran *Los monólogos de la vagina*, adaptación al español de la producción norteamericana *The Vagina Monologues*, y los musicales *Hoy no me puedo levantar* y *Mamá, quiero ser famoso*, de La Cubana (209). La confluencia del monólogo continuador de *El Club de la Comedia* y el gran musical también puede observarse en el caso de *LMDQ*, ya que, según el *Anuario El País 2008*, el monólogo de *El Brujo* se encuentra entre las cuarenta obras con mayor número de funciones en la temporada madrileña 2006-2007 junto con *Fama*, *Los monólogos de la vagina* y *Tres*

monólogos de risa, situándose concretamente en la posición decimonovena, tras 98 funciones a las que asisten 20.437 espectadores y en las que se recaudan 487.720 euros (219)³¹.

En el año 2002, Itziar de Francisco recordaba al lector de *El Cultural* que los monólogos cómicos con el sello de *El Club de la Comedia*, de gran popularidad, también coexistían con monólogos dramáticos de muy diversos temas, no necesariamente cómicos³². Aunque las diferencias entre ambas formas no están del todo claras, la periodista añadía que los monólogos de *El Club de la Comedia* carecen de una construcción dramática, un trabajo actoral y un lenguaje teatral para crear ilusiones (“Monologando...”). Juan Antonio Ríos Carratalá comparte esta opinión argumentando que los monologuistas de *El Club de la Comedia* intentan distanciarse del “tufillo a interpretación” con una aparente informalidad en escena, que se refuerza, a veces, con ciertos añadidos como el vaso de agua u otra bebida o el cigarro (*Espíritu de mambo* 29; 62). Por otro lado, actores solistas como *El Brujo*, de experiencia estrictamente teatral, muestran su recelo ante el fenómeno de raigambre televisiva, puesto que se trata de un formato que se crea con fines estrictamente comerciales en la dinámica televisiva y, por lo tanto, exige rapidez, brevedad y rentabilidad hasta producirse lo que Ríos Carratalá denomina el “agotamiento de la fórmula” (“El monólogo cómico en España” 146)³³.

³¹ Especialmente durante la temporada 2006-2007 de Barcelona, además de la trilogía de *El Club de la Comedia*, *Los monólogos de la vagina* y *Tres monólogos de risa*, destacan los títulos *La cocina de los monólogos* y *Noche de monólogos*.

³² Ya normalizada la situación de *El Club de la Comedia* y los monólogos cómicos, el periodista Juan Ignacio García Garzón explica en la *Revista Digital de la Escena* de 2014 que, desde el año 2010, debido a la crisis económica, se ha producido un resurgir del monólogo junto con los microespacios y salas alternativas. Por otro lado, Alberto Ojeda identifica un incremento de monólogos de todo tipo, especialmente en el año 2014 (“Monólogos, los solistas toman la escena”; “Monólogos en mitad de la tormenta”).

³³ Aunque ganó popularidad en la teleserie *Juncal* alrededor de 1989, *El Brujo* siempre ha tenido una relación casi inexistente con la televisión y complicada con el cine, limitándose al monólogo teatral desde 1998. Según Ríos Carratalá, el éxito de *El Brujo* en el teatro es una excepción, ya que actualmente “El éxito de taquilla pasa, casi siempre, por una presencia simultánea en los medios audiovisuales encabezados por la televisión” (“El monólogo cómico en España” 144-145).

En la grabación de *LMDQ* realizada por el Centro de Documentación Teatral en el año 2006, *El Brujo*, tras exponer su teoría sobre la autoría del *Quijote*, advierte que la obra no es un monólogo de *El Club de la Comedia*, sino “teatro de tesis”. El actor andaluz menciona el fenómeno televisivo de monólogos cómicos con el propósito de acercar su modalidad de actor solista al público más joven, que ha crecido bajo la influencia de la televisión y los medios audiovisuales y está familiarizado con este formato de humor. De hecho, el actor se ha beneficiado de la popularidad del monólogo cómico sobre todo entre el público joven, para el que el monólogo cómico es el monólogo por excelencia. Al fin y al cabo, él mismo, como cómico, reivindica la dimensión cómica de su espectáculo y admite que utiliza la misma fórmula que *El Club de la Comedia* en lo que se refiere a captar la atención del espectador por medio del humor. No obstante, a pesar de sus inicios en el bar La Aurora de Madrid y de su fama de actor comercial, *El Brujo* evita ser asociado con los profesionales de *El Club de la Comedia* y reivindica ser diferente a este formato por varias razones³⁴. En primer lugar, la temática de sus monólogos: mientras que los monologuistas de *El Club de la Comedia* muestran desde otra perspectiva situaciones cotidianas con las que el público o la audiencia se identifica, *El Brujo* se distancia de lo cotidiano y acerca los clásicos al espectador. Además, como vimos en el primer capítulo, el actor es partidario de la tragicomedia, de un humor que invite a la reflexión y no se limite a provocar hilaridad. Así lo expresaba en su entrevista con Javier López Rejas: “Yo al humor le añado teatro. Me gusta que haya una atmósfera, que haya poesía, que despierte emociones y que abra la sensibilidad

Como el actor andaluz, *Pepe Rubianes* tampoco estaba interesado en la televisión, dedicándose por completo al teatro. Si bien es cierto que cómicos como Gila salieron en programas televisivos de variedades de los noventa, Carratalá explica que su caso era diferente, ya que, en realidad, se trataba de fragmentos de monólogos suyos de muchos años atrás, de los que el espectador conoce las claves y vuelve a reír (“El monólogo de humor en España” 151).

³⁴ Francisco Umbral corrobora estos inicios cuando, en su crítica al *Lazarillo* de 1992, menciona lo siguiente: “La perspicacia artística de Damián Rabal y Omar Butler, esos dos grandes profesionales de la noche, rescató enseguida a Rafael Álvarez para el teatro que llamaríamos serio” (“Un genio”).

del público” (“*El Brujo*: ‘En la locura de don Quijote siempre hay lucidez’”). En otras palabras, mientras que el actor evita el escapismo o la banalidad en su teatro, los monólogos de *El Club de la Comedia* buscan, según Marina Sanfilippo, el “efecto cómico en sí mismo”, caracterizándose por la “intrascendencia de las críticas o los valores transmitidos” (*El renacimiento* 179; 453).

El Brujo califica los monólogos de *El Club de la Comedia* como una fórmula más “light” en comparación con el humor revelador, filosófico, existencial, ácido o de protesta de los iniciadores del *stand-up comedy* norteamericano, entre los que menciona a Lenny Bruce; así, en su entrevista con López Rejas, el actor aseguraba que “Ahora hay un humor ramplón, menos artístico, más trivial, vulgar y plano” (“*El Brujo*: ‘En la locura de don Quijote siempre hay lucidez’”)³⁵. Por otro lado, el actor se decanta por una tradición o saga de grandes humoristas españoles, entre los que incluye a dúos como Tip i Coll y Martes y Trece, y a monologuistas como Miguel Gila y su amigo Pepe Rubianes, con el que ya había coincidido en la representación de la obra *Tenía dos pistolas con los ojos negros y blancos*, de Dario Fo, en el año 1981, y, posteriormente, en el rodaje de la serie de televisión *Makinavaja* (1995-1996). Asimismo, afirma que otra influencia fundamental para su trabajo son los cómicos españoles de teatro y de cine que participaron en las películas de tintes neorrealistas de los años cincuenta y sesenta, durante su infancia³⁶. Además de mencionar a sus maestros, Paco Rabal y Fernando Fernán-Gómez, *El Brujo* también alude a Pepe Isbert y, especialmente, a

³⁵ Es interesante reflexionar sobre las declaraciones del actor Nancho Novo que Itziar de Francisco incluye en su artículo “Monologando...”, ya que, tras triunfar con los monólogos de *El Club de la Comedia*, retorna a la escena teatral con *El cavernícola*, con una opinión semejante a la de *El Brujo*. Novo dice del humor de *El cavernícola* que “es más actual, frente a los *5hombres.com* que era más tópico. Aquí busco no caer en la guerra de sexos”.

³⁶ El actor defiende que se inserta en la tradición española del humor. No obstante, admite que cómicos de su infancia como Jerry Lewis, Cantinflas, Buster Keaton, Charles Chaplin y la lectura de las memorias de Chaplin también han inspirado su trabajo, especialmente desde el punto de vista gestual. Ante esto, el actor decía: “Chaplin a mí me ha inspirado mucho, y son unas imágenes las de sus películas y sus situaciones... y ese personaje que lo tengo en mi inconsciente, ese muñeco roto que es Charlot, mendigo, un perdedor poético y maravilloso, dice mucho...” (Entrevista personal).

Antonio Casal, que, además de cómico en teatro y cine, fue un gran monologuista. El actor dice de ellos que eran cómicos sobre todo humildes, “con una sencillez y una espontaneidad y una inocencia que no tienen los cómicos de ahora. Ahora existe un tipo de cómico que va de listo, que es como más listo que el otro, un tanto arrogante. Aquellos cómicos eran inocentes, blancos” (Entrevista personal).

El teórico John Ellis dice que muchos programas de televisión que no se emiten en directo, por ejemplo, *El Club de la Comedia*, adoptan “the rhetoric of liveness ... The stance of direct address” a través del uso de “indicators of co-presence” (“now, today, here, we”) dirigiéndose al espectador directamente y haciéndole partícipe de “a shared continuity of experience” que es, en realidad, una ilusión (*Seeing Things* 33). *El Club de la Comedia* es un formato cuyos orígenes siguen siendo estrictamente televisivos, pudiendo incluir, por ejemplo, el efecto “risas enlatadas”, ya que el receptor último es la audiencia, el espectador o espectadores, que se encuentra al otro lado de la pantalla de televisión en la privacidad del ámbito doméstico. Aunque *El Club de la Comedia* nos muestra el público que está viendo el monólogo, aparentemente en directo, con la sensación de inmediatez que ello conlleva, el teatro en que se rueda el programa se convierte en un plató de televisión. Prueba de ello es el uso de la cámara, que se enfoca en el monologuista y sigue sus movimientos desde bastidores hasta el escenario, evitando el estatismo del espectador de teatro, que se encuentra en un punto fijo mirando hacia el escenario. Solo de vez en cuando, la cámara se moverá desde el escenario hacia los palcos más alejados para captar la reacción o simplemente una imagen panorámica del público.

Frente a la mediación de la pantalla, la presencia del actor junto con los espectadores en la misma sala y el hecho de que los espectadores son conscientes de asistir a un espectáculo único e irrepetible frente a la posibilidad de reproducción en el cine o la televisión son elementos a partir de los que el teatro de *El Brujo* encuentra su propio público.

De hecho, el actor afirmaba que, en la actualidad, el teatro que él hace tiende a revalorizarse: “Estamos acostumbrados a la comunicación virtual, telefónica, mediática... y esto vuelve a revalorizarse como un hotelito en un palacete con ocho habitaciones. Es un privilegio, un lujo frente al gran hotel. Todo exceso viene a confirmar el valor de las cosas del polo opuesto” (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘La salud del teatro es tan estupenda que resiste la política teatral’”). El actor considera que las nuevas tecnologías entorpecen la representación en directo, y describe las dinámicas de la televisión, especialmente en lo que se refiere a los *reality shows* y la fama fácil, como el mayor obstáculo para las humanidades y los clásicos, ya que este tipo de programas en que se hace mal uso de la palabra gana terreno entre las nuevas generaciones (“El teatro es más teatro cuando no hay micrófono”)³⁷. No obstante, como bien afirmaba el teórico Philip Auslander, “It is not realistic to propose that live performance can remain ontologically pristine ... from that of the mass media” (*Liveness* 40). Sabemos que el actor acepta y procesa la influencia y popularidad de los medios de comunicación en la manera en que tiende a aludir en el escenario a la heterogeneidad de la oferta en el ámbito televisivo, empezando por la mención a *El Club de la Comedia*. En primer lugar, la alusión a los temas de actualidad requiere de la imitación de políticos y personalidades públicas, lo que, de alguna manera, es el aspecto que más le acerca a la labor de los monologuistas de *El Club de la Comedia*. Asimismo, esta inmediatez que supone transmitir las noticias recientes, en su caso, en forma de chistes, se asemeja a la labor de los juglares, que también eran informadores, y también a la del telediario, que, según Ellis, uno de los pocos espacios en directo en la televisión actual (*Seeing Things* 33). En esta misma

³⁷ En una entrevista reciente concedida al programa *Hoy por Hoy* de la Cadena SER, *El Brujo* señalaba el nacimiento de las cadenas de televisión privadas a principios de la década de los noventa del siglo pasado como un momento decisivo en el que este medio infecta la vida del ciudadano convirtiéndose en un circo mediático. Asimismo, en su entrevista con María Bastianes, el actor afirma que “Los espectadores actuales, por la invasión de los medios de comunicación, de los *reality show*, de las redes sociales, están más acostumbrados a la sal gorda, a la comicidad más directa y tosca” en comparación con los espectadores de los años noventa (“*El Brujo* nos extrae la esencia de Santa Teresa de Jesús en su nueva obra”; “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*” 159).

línea, destaca su alusión a la publicidad en televisión, que ya enfatizaba en el *Lazarillo* con la mención al bar Nebraska en al menos tres ocasiones durante la representación, lo que era una manera de traducir el lenguaje y formas de la televisión al teatro. Lo mismo sucedía con las teleseries, en especial *Cuéntame* y *Carlos, Rey Emperador*, que servían para acercarse a los hábitos del espectador y facilitarle la comprensión de la historia más o menos reciente. Por último, la imitación de Eduard Punset, ya presente en el *Lazarillo*, es otra manera de usar una figura conocida por el espectador en la escena teatral. El caso de Punset es, además, una prueba del poder de la televisión, ya que los científicos no suelen ser populares entre el gran público a no ser que, como él, aparezcan en televisión, lo que, por otro lado, lleva a humoristas a imitar su característica voz o maneras.

En definitiva, el estilo particular que *El Brujo* exhibe y cultiva desde las primeras representaciones del *Lazarillo* funciona como resorte para competir con la afluencia de monólogos cómicos en los últimos años y diferenciarse de ellos, lo cual le reserva un puesto en el panorama teatral y de entretenimiento. En un primer momento, el elemento autobiográfico, humorístico y de actualidad de los monólogos de *El Brujo* funcionan en la categoría anterior y, simultáneamente, se desligan de la misma especialmente a partir de su temática y dimensión reflexiva. No obstante, recientemente, el actor admitía en su entrevista con María Bastianes que lo que él hace en la actualidad está relacionado “con el teatro oral narrativo y con el monólogo cómico”, mostrándose algo más abierto a la identificación con el último (“Entrevista con Rafael Álvarez *El Brujo*” 162).

3.1. Los misterios del Quijote y los espectáculos de la palabra

Desde un punto de vista formal, existen ciertas semejanzas entre los monólogos de *El Brujo*, especialmente a medida que se convierte en narrador, y los de *El Club de la Comedia*. En primer lugar, la sobria escenografía: el poco decorado de las obras de *El Brujo* se

convierte en los monólogos de *El Club de la Comedia* en un taburete y un micrófono. Asimismo, es importante señalar que ambas formas se construyen sobre la fuerza de la palabra, pudiendo contar con el apoyo de gestos o elementos no verbales más o menos intensos. Por palabra nos referimos, en este caso, a la palabra dicha, hablada o recitada frente a la palabra escrita³⁸.

LMDQ es una obra dedicada explícitamente a la palabra, que *El Brujo* equipara al Santo Grial y simboliza con una rosa en el escenario. Ante la sobriedad del escenario, el actor pone su voz y cuerpo al servicio de la imaginación de los espectadores, que se ven obligados a agudizar su oído. A partir de exclamaciones tales como “¡Vean!”, que ya utilizaba con frecuencia en el *Lazarillo*, cada espectador “visualiza” a su manera lo que se está narrando, en este caso, la trama y los personajes del *Quijote*³⁹. En este sentido, las obras de *El Brujo* no existen sin la colaboración del espectador, quien participa en un proceso creativo similar a la lectura silenciosa, que el actor también trata de fomentar con sus espectáculos.

Asimismo, esta adaptación de la novela cervantina forma parte de la trilogía que comienza con *San Francisco, juglar de Dios*, en 2002, y se cierra con *El evangelio de San Juan* en el año 2009. En el programa de mano del último espectáculo, el actor decía que estos tres montajes “se basan en antiguas técnicas de transmisión y narración oral... insisten de

³⁸ En una entrevista reciente, *El Brujo* le resumía al periodista Francisco Camero su preferencia por la palabra hablada con la siguiente frase: “Amo más la emoción directa de la escena que el eco diluido y distante de la letra impresa” (*El Brujo*: “¿La cultura es prescindible? Pues aquí tenemos todos la factura”).

³⁹ Durante el intermedio o descanso del *Lazarillo*, en el momento de mostrar el arca a los espectadores, el actor exclamaba: “¡Aquí está el arca! ¡Para que vean lo distinta que es a como cada uno de ustedes se la había imaginado!”. Estas palabras también reconocen y denotan la conciencia del problema más acusado de la adaptación de textos literarios en medios audiovisuales, especialmente en la televisión y el cine: la imposibilidad de complacer a todos los espectadores debido al contraste entre la imaginación del espectador y las imágenes, decorados y/o personajes concebidos por uno o varios profesionales al servicio de un proyecto determinado. La teórica canadiense Linda Hutcheon trataba esta cuestión de manera ambivalente respecto al hecho de que la imagen de la adaptación cinematográfica se impone y prevalece ante la primera imagen que el lector construye en su imaginación de un personaje o aspecto del texto (“On the Art of Adaptation” 111).

forma especial en la fuerza de la palabra viva frente a la tradición de la palabra escrita y su ascendente en el teatro” (“Una visión del espectáculo”). Estas técnicas de transmisión oral incluyen, por supuesto, el aspecto técnico que conlleva memorizar una historia y contarla de manera efectiva a través de cambios de ritmo y fórmulas para dirigirse al público y mantener su atención. El mismo actor equiparaba sus obras a los romances en los que el narrador dirige la narración dándole voz a los personajes en determinados momentos y reconocía la importancia de la prosodia en sus espectáculos durante el programa *Imprescindibles* del año 2014: el sonido, la entonación y el ritmo con el que el actor emite las palabras y narra los episodios de la novela activan la imaginación del espectador en su calidad de oyente.

Por otro lado, en una entrevista con el periodista Julio Bravo, *El Brujo* añadía que, a partir de la trilogía, pudo explorar “la confrontación (y a veces la interconexión e incluso la síntesis)” de la tradición oral y escrita (“*El Brujo*, evangelista en Mérida” 87). Por ejemplo, el actor pone de manifiesto la influencia de lo escrito en la comunicación oral durante la representación de *LMDQ* cuando recita los posibles sobrenombres del protagonista y termina la disquisición diciendo: “Se llamaba Quijana, ¡punto!”. Según Caire Blanche-Benveniste, este sería un caso extremo, ya que, en lugar de “apelar a un procedimiento puramente oral (modulación de la entonación, cambio de ritmo o cambio de voz)”, el actor pronuncia el signo tipográfico que indica un final de frase en la novela mientras acompaña sus palabras con un gesto manual en el aire mediante el que simula la adición de un punto (*Estudios lingüísticos* 35).

Para *El Brujo*, la novela cervantina es el punto de partida de la adaptación y el referente último, por lo que, siendo fiel a su contenido, no duda en jugar con el público a partir del uso de frases cómicas de la novela en escena. De esta manera, el actor desvela la comicidad del texto, ya que sus chistes y aclaraciones se confunden con las del propio Cervantes. Este es el caso de la descripción de Rocinante a partir de la que *El Brujo* se

encarga de recordarle al espectador que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías durante la introducción del espectáculo, especialmente a partir de la parodia del lenguaje en la novela. Además de esclarecer que don Quijote añade de la Mancha a su nombre de caballero porque se trata de una imitación del Amadís de Gaula, el actor simplifica las palabras del narrador en el primer capítulo de la primera parte del *Quijote* y menciona que Rocinante es el nombre que el protagonista le concede a su caballo porque “era rocín antes, ahora es Rocinante”⁴⁰. Por otro lado, la novela, más bien el libro, es también el referente último por tratarse de un instrumento físico, escénico y tangible para el público, lo cual el actor enfatiza simulando consultar el *Quijote* y los pergaminos que forman parte del decorado.

⁴⁰ Esta situación se repite en otras dos instancias del espectáculo, en este caso, se trata de aclaraciones que Cervantes introduce en su obra de las que *El Brujo* se sirve en el escenario para provocar la risa del público. La primera sucede al comienzo del espectáculo, cuando el actor, basándose en el capítulo primero de la primera parte, recita: “Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio... ¿Y qué quiere decir eso? Pues mucho leer y poco dormir”. La segunda sucede al final de espectáculo cuando, utilizando casi exactamente las palabras del capítulo LXXIV de la segunda parte, dice: “don Quijote dio su espíritu, quiero decir que se murió”.

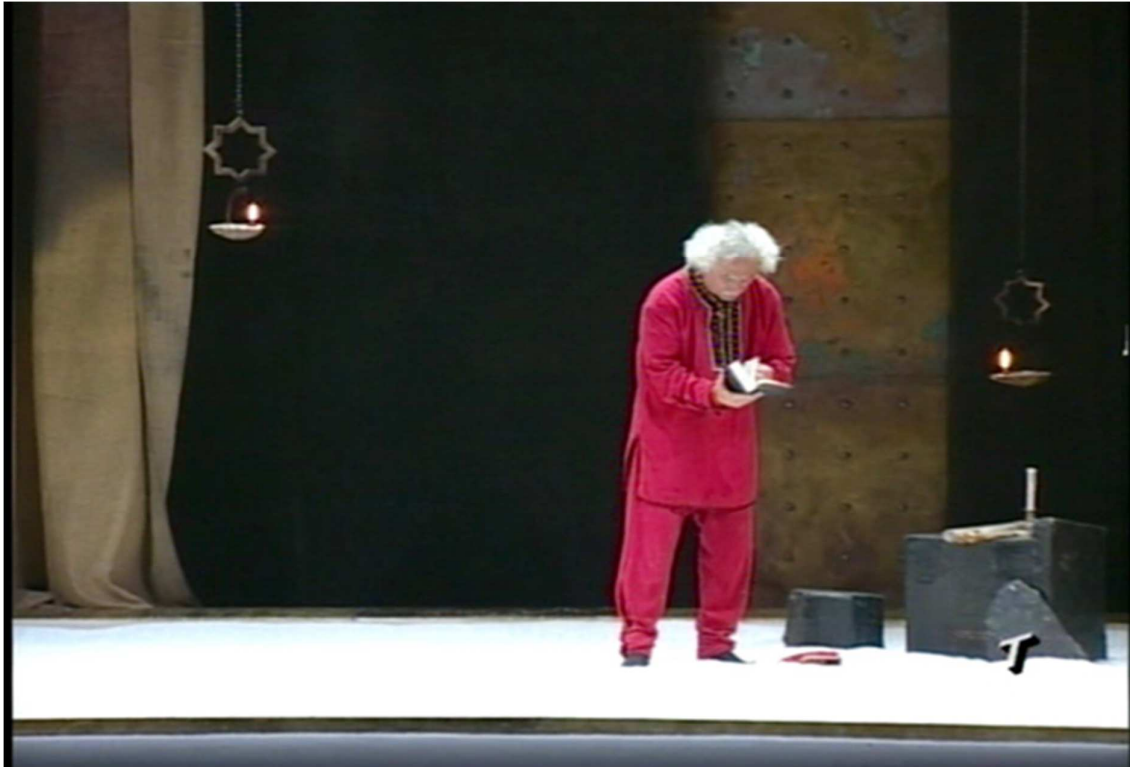


Figura 14. *El Brujo* simula consultar el *Quijote* que se encuentra en la pequeña mesa a un lado del escenario. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el madrileño Teatro Infanta Isabel en el año 2006.

El Brujo relata, recita, canta, baila y representa ante el público algunos episodios del *Quijote* como si de una lectura en voz alta se tratara regresando a la sonoridad de la palabra y, según Antonio Viñao, al modo habitual de leer y transmitir conocimiento hasta bien entrado el siglo XX (“La alfabetización en España” 14)⁴¹. En el anterior capítulo ya asociábamos la representación del *Lazarillo* de *El Brujo* con la práctica de la lectura en voz alta y destacábamos la función didáctica o clarificadora que resultaba de añadir la lectura de los

⁴¹ Margit Frenk dice lo mismo en otras palabras: “La invención de la imprenta no cambió las cosas de cuajo, como se pensaba hasta hace poco. De hecho, la lectura oral de obras literarias continuó siendo muy común, en toda Europa, hasta los siglos XVIII y XIX, como lo han comprobado varios estudios recientes” (“Oralidad, escritura, lectura” 1139). Por otro lado, Walter Ong corrobora la afirmación de Viñao recalcando que la lectura, hasta convertirse en una actividad solitaria y silenciosa, fue originalmente una actividad colectiva (*Orality and Literacy* 153).

pies de página de la novela, recurso que el actor andaluz también explota en esta obra, como veremos en el análisis de la obra.

Recientemente, el teórico francés Patrice Pavis se percató de la existencia de ciertos espectáculos en los que la palabra hablada adquiere un relieve inusitado priorizando el oído frente a la escenografía o cualquier otro componente visual del espectáculo. Pavis dice que estos espectáculos reducen al mínimo la puesta en escena para dejar escuchar el texto, de manera que “la voz poética traza la voz teatral”. Al contrario que estudiosos como José Luis García Barrientos y Tadeusz Kowzan, el estudioso francés opina que “Una vez se hace lectura dirigida al público el lector se vuelve actor” y denomina a estos espectáculos tan poco estudiados “teatro de la voz” o “de la actuación” incluyendo entre ellos la lectura escénica, el recital escénico o poético, la lectura dramatizada y, en definitiva, cualquier tipo de lectura pública o enunciación de un texto en voz alta (*La puesta en escena contemporánea* 40-50; 373)⁴². La dramaturgia que realiza *El Brujo* sobre el *Quijote* se aproxima a este tipo de espectáculos, que han sido explotados, a veces por necesidad, en la programación de festivales y entidades públicas dedicadas al teatro clásico en las últimas décadas. En este sentido, cabe destacar la presencia de los medios de comunicación, que, según Roger Silverstone, “substantially undermined the dominance of literate and print-based culture” (“Television, rhetoric, and the Return of the Unconscious” 147). El caso de la radio es un caso particularmente significativo, ya que el teórico británico John Russell Brown no solo enfatizaba su poder evocador para activar la imaginación del oyente, sino que aseguraba que este medio “made people more word-conscious perhaps more receptive even to poetry” (*Drama and the Theatre with Radio, Film and Television* 135). Dramaturgos y humoristas como Orwell, Beckett, Fo, Gila y Fernán-Gómez han explorado las posibilidades de la radio a

⁴² El teórico Tadeusz Kowzan asocia estos espectáculo con la Grecia antigua, ya que los poemas se escribían para ser representados, contados o declamados (*Literatura y espectáculo* 151).

partir de teatro o monólogos radiofónicos. Ya durante el franquismo, en el año 1945, el prólogo de *Teatro invisible de Radio Nacional de España* incidía en “la pura voz humana” como centro del teatro radiofónico (5). De hecho, Juan Antonio Ríos Carratalá destacaba que el origen radiofónico de estos profesionales y de los que en la actualidad enlazan con *El Club de la Comedia* “se justifica por la búsqueda de creadores habituados al relato verbal” (*Espíritu de mambo* 29)⁴³. Aunque teóricos como Kowzan tendrían problemas para calificarlas como espectáculo, puesto que no existe un componente estrictamente visual, me parece interesante destacar las propuestas radiofónicas que han surgido con motivo de los centenarios del *Quijote* y Cervantes por la importancia que se le confiere a la palabra.

En el verano de 1986, el poeta Rafael Alberti y el cantante Paco Ibáñez son los encargados de cubrir una ausencia en el Festival de Mérida con un recital con textos de los principales poetas de la generación del 27. En el Festival de Almagro de 1996, Andrés Peláez Martín dice que Amaya de Miguel, la directora del festival por aquel entonces, intentó corregir en alguna medida la carencia de calidad en el Corral programando “una ópera de cámara y recitales de grandes figuras del teatro nacional o internacional... En esta línea la directora había mantenido conversaciones con Vittorio Gassman, Fernando Fernán-Gómez, Francisco Rabal, entre otros, para siguientes ediciones” (“El Corral de Comedias de Almagro” 31)⁴⁴. En la edición de ese mismo año, cierra el festival el espectáculo titulado *Una*

⁴³ En Italia, Antonio Scuderi asegura que Dario Fo realizó una serie de monólogos radiofónicos llamada *Poer Nano* durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, que estaban basados en historias conocidas sacadas de la Biblia, obras de Shakespeare o figuras históricas (*Dario Fo and Popular Performance* 5). Cristina Ros Berenguer señala que, antes de convertirse en novela o película, Fernán-Gómez concibió *El viaje a ninguna parte* como un serial radiofónico, que se emitió en 1984 (“De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez” 32). Por otro lado, Manuel Román afirmaba que Miguel Gila comenzó interpretando sus monólogos, en la década de los años cincuenta del siglo pasado, en una emisora local de Zamora (*Los cómicos* 31).

Para detalles sobre la labor de Orwell y Beckett, se puede consultar el monográfico coordinado por Pedro Barea de la revista *El Público* del año 1988 titulado *Escenarios de la radio*.

⁴⁴ Andrés Peláez Martín también decía que en las últimas ediciones se venía advirtiendo que en el Corral se programan solamente aquellos espectáculos en los que no coinciden necesariamente la

noche con los clásicos, precisamente producido por Pentación, que el crítico Eduardo Haro Tecglen incluye entre los diez mejores espectáculos del año 1996 (“Antiguos y extranjeros” 232). Se trataba de una selección de textos de Adolfo Marsillach de autores líricos de los siglos XV a XVII, interpretados por Amparo Rivelles, María Jesús Valdés y el mismo Marsillach. A partir del año 2010, basándose en este espectáculo, la actriz Blanca Marsillach, hija del actor, presentará *Una noche blanca con los clásicos*, un recital dirigido a alumnos de secundaria.

Bajo la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico destaca el proyecto de recitales llamado *Las mañanas del Clásico*, que propuso Andrés Amorós cuando fue director de la Compañía. El proyecto contó con la participación de *El Brujo*, amigo de Amorós, que el 21 de mayo de 2000 recitó, en el Teatro de la Comedia, poemas de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y fragmentos del *Quijote* aderezados con sus anécdotas y fragmentos de sus monólogos más famosos. Este proyecto sería el germen del espectáculo *Una noche con El Brujo*, que comenzó el actor comenzó a representar ya en el año 2002, y, posiblemente, un primer paso en el camino hacia LMDQ⁴⁵.

Recientemente, Purificació Mascarell aseguraba que el panorama sobre la escena áurea actual no estaría completo sin aludir a los recitales y espectáculos protagonizados por la poesía de este periodo y dedicados exclusivamente al goce de la palabra y su sonoridad por parte del público contemporáneo. Mascarell destaca dos espectáculos que recorrieron varios festivales: el recital *En amores inflamada*, en colaboración con el Festival d’Elx en el año

simplicidad de montaje con la calidad y rigor en el mismo, por lo que los organizadores pensaron en los recitales para sustituir estos montajes de bajo presupuesto.

⁴⁵ Según la redacción de periódico *ABC*, Amorós propuso que los recitales de poesía o música tuvieran lugar en las mañanas de sábado o domingo en el Teatro de la Comedia, que se llenaba, entre otras razones, por el precio más que razonable de las entradas. La actriz María Jesús Valdés habría inaugurado el primer recital poético con textos de San Juan de la Cruz, Lorca, Gerardo Diego, Francisco Ayala, José Hierro y Antonio Gala el 14 de mayo de 2000 (“Textos clásicos para el aperitivo del domingo” 12).

2004, en el que “Antoni Tordera proponía un recorrido por los textos poéticos amorosos más representativos de la Edad Media y el Renacimiento españoles”, y el recital *De amor y lujuria*, estrenado en 2013 bajo la dirección de María José Goyanes, que consistía en una selección de poemas de temática erótica de Quevedo, Tirso, Calderón, Lope, Cervantes, Góngora y Sor Juana (*El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea* 100-101).

Con motivo de su tercer centenario, la Real Academia de la Lengua Española inicia en el año 2014 el proyecto *Cómicos de la lengua* en el que la palabra era el protagonista principal. El proyecto, dirigido por el académico, director y actor teatral José Luis Gómez, contaba con la colaboración de el Centro Dramático Nacional, el Teatro Español, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatro de La Abadía, del que José Luis Gómez es director, y consistía en diez lecturas o recitales dedicados a fragmentos del *Cantar del Mío Cid*, el *Libro del buen amor*, la *Celestina*, Santa Teresa de Jesús, el *Quijote*, el tándem Góngora-Quevedo, *La vida es sueño*, de Calderón, y clásicos contemporáneos como *Cartas Marruecas*, de José Cadalso, la *Regenta*, de Clarín, y fragmentos de obras de Valle-Inclán. El mismo José Luis Gómez explica en un vídeo para la *Revista Digital de la Escena* de 2014 que se trataba de un evento abierto al público e insistía en que los académicos debían aprender de los cómicos, en particular de su manejo de la palabra hablada⁴⁶. En el verano del 2014, *Cómicos de la lengua* pasó por Almagro y, en el 2015, se llevó a cabo la segunda edición en los escenarios de la Real Academia y el Teatro de La Abadía.

La Joven Compañía de Teatro Clásico, en activo desde 2007, lleva a cabo para la temporada 2016-2017, bajo la dirección de Álex Ruiz Pastor, la segunda edición del recital sobre textos de Lope de Vega y Calderón de la Barca titulado *Préstame tus palabras*, dirigido

⁴⁶ Se puede consultar el vídeo en el siguiente enlace:
http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE14_2/conAcento_Comicos-de-la-lengua.html

especialmente a alumnos de secundaria. Por otro lado, el verano de 2015, la Compañía Nacional de Teatro Clásico coproduce junto con el Instituto Cervantes, dentro del Proyecto Europa, el recital *La voz de nuestros clásicos*, con textos de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca y *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Este recital con acompañamiento musical fue interpretado por Fernando Cayo, Jacobo Dicenta, Nuria Gallardo y Pepa Pedroche y dirigido por Helena Pimenta, actual directora de la Compañía desde el año 2011. La gira del recital por varias ciudades europeas también incluía encuentros con académicos y compañías europeas. En el año 2016, con motivo del centenario de la muerte de Cervantes y con el propósito de celebrar el vigésimo quinto aniversario del Instituto Cervantes, se lleva a cabo la tercera edición de este recital titulada *Los lugares de Cervantes*, que se incluía en el programa oficial del centenario y añadía fragmentos de *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* y el *Quijote*, de Cervantes. En este caso, los actores Nuria Gallardo, Pepa Pedroche y Marcial Álvarez son dirigidos por Helena Pimenta⁴⁷.

En la edición del Festival de Almagro de 2005 en que *El Brujo* estrena *LMDQ*, se presenta, con motivo del centenario, la obra radiofónica *Epifanía de un sueño*, que, interpretada por los actores José María Pou y Juan Echanove, narra los últimos años de la vida de Cervantes. Ante el centenario de la segunda parte de la novela en 2015 y de la muerte de Cervantes en 2016, se llevará a cabo una segunda versión radiofónica del *Quijote*, que será

⁴⁷ Para más detalles, vídeos y los programas didácticos de estos recitales, se pueden consultar los siguientes enlaces:

<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/prestame-tus-palabras/>

<http://teatroclasico.mcu.es/2016/06/22/la-voz-de-nuestros-clasicos-3/>

<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/la-voz-de-nuestros-clasicos/>

<http://teatroclasico.mcu.es/2016/10/06/la-voz-de-nuestros-clasicos-2>

La CNTC recoge las lecturas dramatizadas realizadas entre 2011 y 2012 entre el resto de sus espectáculos teatrales. Estas son, por orden cronológico: *La señorita malcriada*, de Tomás de Iriarte; *Las circunstancias*, de Enrique Gaspar; *Tanto vales, cuanto tienes*, del Duque de Rivas; y, por último, *Égloga de Plácido y Victoriana*, de Juan del Enzina (25 años de la CNTC 324-332).

la secuela de la que ya se había realizado en 1965. Esta versión, titulada *El Quijote del siglo XXI*, estaba interpretada por José María Pou y Javier Cámara en los papeles de don Quijote y Sancho Panza y se emitió en Radio Nacional de España durante el año 2015. Por otro lado, en el medio televisivo, el programa del Ministerio de Cultura para el centenario del año 2005 incluía, además de dos documentales y la película de Manuel Gutiérrez de Aragón, el espacio *La lectura del Quijote*, que posteriormente se llamaría *10 líneas del Quijote*, realizado en colaboración con Radio Televisión Española. Se trataba de un microespacio que se emitiría diariamente en la Primera durante todo el año 2005 y en el que participarían, según el programa del Ministerio, lectores de todo tipo y condición, resaltando la diversidad de la recepción de la obra cervantina (59). La periodista Teresa Baragaño informaba de que la lectura del *Quijote* comenzaría el 3 de marzo de 2005 con la intervención del entonces rey de España Juan Carlos I, que leyó diez líneas de la versión del *Quijote* revisada por el actor Fernando Rey, que había protagonizado la teleserie sobre la primera parte de la novela a principios de los noventa bajo la dirección de Gutiérrez Aragón (“Comienzan con el Rey las *10 líneas del Quijote* que se leerán a diario en TVE”).

Hasta ahora, hemos visto que *El Brujo* aprovecha y comenta abiertamente sobre el contraste de su teatro con el musical y su semejanza con el monólogo cómico para aportar humor a sus representaciones y captar al público joven. No obstante, su concepción del teatro, a través de una escenografía desnuda, el juego con la sonoridad de la palabra y la imaginación del espectador, es común a la forma, contenido e intención de estas formas parateatrales, cuya popularidad beneficia directamente al actor.

4. La versión de Emilio Pascual y los marcos de *Los misterios del Quijote*

Como ya hemos visto en la introducción a este capítulo, el escritor, editor y estudioso del *Quijote*, Emilio Pascual, escribió una versión teatral de la novela para *El Brujo* que

terminó en abril de 2004 a la que tituló “El ingenioso caballero de la palabra: Ensayo dramático de una conferencia interactiva en dos partes”. Un año después de que *El Brujo* estrenara su obra en Almagro, el propio Pascual reconocía que fue el actor andaluz quien le pidió “un borrador para su espectáculo particular” con motivo del centenario (“El ingenioso caballero de la palabra” 10). Este borrador inédito abarca cuarenta y dos páginas y está dividido en dos partes, a imitación de las dos partes de la novela cervantina, en las que se incluyen algunos de los episodios más significativos de la primera y segunda parte de la novela, en ocasiones narrados desde las perspectivas de don Quijote y de Sancho.

En el prólogo a su versión, Pascual pone de manifiesto que concibió la versión exclusivamente para *El Brujo*, lo que posteriormente demuestra nombrando al actor en sus acotaciones en varias ocasiones. El experto cervantino conoce y ha estudiado muy bien al actor en escena, ya que capta e incluye en el propio texto de su versión expresiones peculiares y maneras del actor andaluz. Por ejemplo, pone en boca de *El Brujo* una de las frases que utiliza con mayor frecuencia a la hora de ganarse al público y que pude escuchar repetidamente en las representaciones de la obra en los Teatros del Canal: “nada más verlos a ustedes deduje que estaba ante un público culto y cultivado” (6). Otro ejemplo significativo tiene que ver con una determinada manera en que el actor rompe las palabras en sílabas entrecortadas. Pascual refleja esta tendencia por escrito simulando la palabra hablada: “¿Qué hago? He dicho *qué-ha-go*, que todavía no hemos llegado a lo otro” (19). No obstante, como ya anticipaba Pascual en el prólogo a su texto, el actor estrenaría en Almagro 2005 su propia visión del *Quijote*, lo que justificaba diciendo: “cuando me da un autor una obra a mí me parece una cosa muy hecha e imposible de llevar al escenario” (Entrevista personal).

Pascual decía que la versión que *El Brujo* representa no tiene nada que ver con la suya (“Re: Del *Quijote* y sus misterios”). Sin embargo, ambas inciden en el aspecto tragicómico y metaficcional del *Quijote* y, sobre todo, ofrecen al público lo que Pascual describe como una

teoría o “indagación paródica sobre la verdadera autoría del *Quijote*” (“El ingenioso caballero de la palabra: El porqué de una propuesta escénica” 10). Como veremos en los marcos y el análisis de la obra, *El Brujo* utiliza prácticamente la misma escenografía minimalista que el estudioso cervantino propone en las primeras acotaciones a su texto: “A un lado una mesa sencilla, pequeña, desnuda, con un vaso de agua, tal vez un *Quijote* y una rosa en un fino florero de cristal” (3)⁴⁸. Asimismo, el actor trabaja con las mismas referencias que utiliza Pascual, llegando a repetir casi en su totalidad ideas y frases de su texto. Sin embargo, las exigencias escénicas obligan y permiten al actor simplificar y modificar el texto y reducir el número de episodios escenificados para evitar bombardear al espectador con información y detalles. Pascual, por el contrario, resume en pocas líneas dos o más episodios; por ejemplo: “porque antes de la aventura de los batanes, que a él le puso tanto miedo que lo descompuso, ocurrió la de los rebaños. O ejércitos, como quiera. Ya saben: don Quijote que ejércitos; Sancho Panza, que rebaños” (20).

Además de los episodios que *El Brujo* representa en su espectáculo, Pascual menciona superficialmente el episodio de los molinos, el discurso de la Edad de Oro ante los cabreros y el personaje de Marcela en lo que se refiere a la primera parte de la novela. Por otro lado, el erudito realiza una fusión entre los diferentes capítulos de la primera parte de la novela que se ambientan en las ventas, refiriéndose al ventero del capítulo II y III junto con el bálsamo de

⁴⁸ Entre sus indicaciones, Pascual también sugiere el uso de una voz en *off* al inicio del espectáculo y la proyección de imágenes y textos en una pantalla situada al fondo del escenario: “Cuando se apagan las luces, en medio de la oscuridad absoluta se oye el ritmo acompasado de unos dedos sobre la mesa ... hasta que se advierte que el ritmo está subrayando una frase que se repite: ‘La vía se le acababa...’. A medida que va creciendo la luz y se percibe que alguien está sentado a la mesa, desciende el volumen del tableteo y de la voz: se le acababa... se le acababa... se le acababa... se le acababa... Cuando la luz se estabiliza, el CONFERENCIANTE empieza in media res” (3). Más adelante: “se proyecta en árabe la frase del cartapacio” (6). El actor desecha estas indicaciones por incluir un componente tecnológico y, por tanto, alejarse por completo de su concepción del teatro. La única función que incluirá proyecciones de obras de arte será la de *El evangelio de San Juan* durante el año 2010 en el Teatro María Guerrero de Madrid por tratarse de una coproducción con el Centro Dramático Nacional. Asimismo, su último estreno, *Autobiografía de un yogui*, proyecta la cara de Paramahansa Yogananda en ciertos momentos de la función.

Fierabrás, el personaje de Maritornes y la confusión nocturna de los capítulos XVI y XVII. Respecto a la segunda parte, mientras que *El Brujo* solamente añade a su reelaboración de 2016 la preocupación de don Quijote al verse convertido en personaje de ficción y el episodio de la muerte del personaje, Pascual termina por explayarse sobre sus aspectos teatrales mencionando el episodio del Caballero de los Espejos, el episodio en que Sancho le da al hidalgo manchego el yelmo lleno de requesones, el episodio del carro de los leones, el de las bodas de Camacho, el de la cueva de Montesinos, el de los duques, especialmente el episodio de Clavileño y la figura de Merlín, y la derrota en Barcelona.

Frente a las dos partes en que se divide el texto de Pascual, el monólogo de *El Brujo* se compone de un único acto sin intermedio en la que podemos identificar cuatro marcos que el actor conecta e interrelaciona constantemente: 1. La tesis o conferencia sobre la autoría de la novela 2. La representación o narración dramatizada de episodios de la novela 3. El componente musical 4. El componente autobiográfico⁴⁹.

En primer lugar, existe un marco introductorio o principal a partir del que se desarrolla la obra: la tesis o conferencia de *El Brujo* sobre la novela y su autor, que el actor denomina prólogo en varias ocasiones. Este marco principal coincide con el comienzo de la primera parte de la versión de Pascual, en el que el conferenciante o investigador se presenta ante el público para cuestionar la autoría de Cervantes. Este cuestionamiento es, como en la obra de *El Brujo*, un elemento recurrente a lo largo de las dos partes de la versión de Pascual. Por otro lado, la presentación del conferenciante en la versión de Pascual contiene también un componente pedagógico, que *El Brujo* también aprovechará, especialmente las referencias al Barroco español y la solemnidad de la palabra, según Pascual, del “sacramento de la palabra”

⁴⁹ En la grabación de 2006, *El Brujo* todavía incluye un pequeño intermedio que ya no está presente en la reelaboración de 2016. En este intermedio, el actor bromea sobre la tranquilidad que le produjo su retiro de silencio en el monasterio de Silos, menciona su vino, imita el canto gregoriano y compara el canto de los monjes con el de los pájaros.

(9). De hecho, el actor usará esta misma expresión en su texto “Morir cuerdo y vivir loco”, que se incluye en el programa de mano de *LMDQ* de 2016⁵⁰.

La tesis de *El Brujo* defiende, a grandes rasgos, que Cervantes no existió, a lo que el actor andaluz añade que la persona retratada en el cuadro atribuido a Juan de Jáuregui que se encuentra en la Real Academia de la Lengua Española no es Cervantes⁵¹. Además, el actor comenta que también encuentra sospechoso que Cervantes y Shakespeare murieran el mismo día. En la grabación de 2006, *El Brujo* completaba su tesis asegurando que el *Quijote* era el libro iniciático y sagrado de una secta compuesta por cristianos, judíos y musulmanes cuyos fundadores escribieron, idea que, sin duda, obtiene de la primera parte la versión de Pascual⁵². En la reelaboración de 2016, aunque continúa aludiendo en su discurso a las semejanzas de la cultura cristiana, judía y musulmana, el actor defiende en este caso que los verdaderos artífices de la novela fueron cinco juglares moriscos, nómadas y místicos, prisioneros en la cárcel de Argamasilla de Alba, que no necesariamente pertenecieron a una secta. Según el actor, estos juglares se basaron en historias que circulaban oralmente y eran, en realidad, los académicos de Argamasilla que aparecen en el capítulo LII de la primera

⁵⁰ En la versión de Pascual también se hacen las siguientes referencias contextuales, que, precedidas por una acotación que indica el tono pedagógico, también enlazan con referencias al *Lazarillo*: “una sociedad de pícaros ... también la Armada Invencible, y Fray Luis. Y lázaros, lazarillos, lazaruelos (¡me lo van a decir a mí!)” (10). Sobre el Barroco, y en la línea de la función de *El Brujo*, el experto cervantino escribe: “¿No es sueño la vida, o la vida sueño? ... ¿Qué es la ficción, que la realidad y el sueño? ... sabemos que el mundo es un teatro, y no estoy lejos de pensar (señalando al público) que esto es el mundo, pues sala de teatro es; tenues son las fronteras de la realidad y ficción” (4; 22; 26-27; 30).

⁵¹ En la grabación de 2006, el actor dice que llegó a esta conclusión tras escuchar a un estudioso del *Quijote* en el Fórum de Barcelona de 2004, que comenzó su conferencia comentando la posibilidad de que Homero no existió. Claramente, el actor se basó en la versión de Pascual, que decía así: “este libro, el Libro... Muchas veces me he preguntado quién lo escribió. Hasta nueve ciudades griegas se disputaban ser patria de Homero. Otras tantas la de un tal Cervantes” (4).

Respecto al retrato de Jáuregui, *El Brujo* menciona que el retrato de Jáuregui se basa probablemente en la descripción que Cervantes realiza de sus rasgos en el prólogo de *La Galatea*.

⁵² Pascual dice: “El Libro. Porque este no es un libro más. Es el Libro. El Libro sagrado” (4). Esta idea la toma, a su vez, de Américo Castro, que ya dedicaba un apartado al Quijote como forma secularizada de espiritualidad religiosa en su obra *Cervantes y los casticismos españoles* (107).

parte de la novela. De hecho, el actor explica, de manera burlona, que la novela comienza con la frase “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” porque en la prisión de Argamasilla de Alba, donde los juglares estaban presos, “daban unos palos que no querían ni acordarse”. Para llegar a la tesis anterior, *El Brujo* explica en su espectáculo que, estando en la biblioteca del monasterio de Silos, al que acude tras una ruptura sentimental, encuentra una caja de plomo con un manuscrito que contaba una historia de un caballero árabe muy similar a la de don Quijote. De manera similar, el conferenciante de Pascual halla en el Rastro de Madrid unos cartapacios en árabe que mencionan a Dulcinea y continúan la historia del vizcaíno. Ante la mención superficial al episodio del vizcaíno que hace Pascual, el actor basará su monólogo en el capítulo IX de la primera parte de la novela y, tomando elementos del texto de Pascual, planteará una hipótesis más elaborada respecto a la autoría de la novela, como veremos en el análisis de la obra.

En segundo lugar, *El Brujo* acompaña su tesis con la dramatización, representación o narración dramatizada de determinados episodios del *Quijote*, concretamente los capítulos que narran la liberación de los galeotes, la estancia de don Quijote en la venta tras su primera salida y la ceremonia en que es nombrado caballero andante, la penitencia en Sierra Morena y el encuentro con Dorotea disfrazada de princesa Micomicona, la batalla del hidalgo manchego con los cueros de vino y su muerte. Con la representación de estos episodios, que analizaremos más adelante, *El Brujo* defiende que don Quijote es un sabio. El actor asegura sobre el escenario que “la locura encubre la sabiduría”. Esta idea ya estaba en el epígrafe que abre la versión de Pascual. Aunque el actor no lo menciona en su función, dicho epígrafe, muy en la línea de su labor teatral, pertenece al capítulo XXVII del *Libro de la vida* de Santa Teresa: “¡Qué sabio el que se holgó que le tuviesen por loco, pues lo llamaron a la misma sabiduría! ¡Qué pocos hay ahora por nuestros pecados! Ya, ya parece se acabaron los que las gentes tenían por locos de verlos hacer obras heroicas...”. Por otro lado, tanto Pascual como

El Brujo utilizan el episodio de los cueros de vino para defender la tesis que el escritor Gonzalo Torrente Ballester propuso en su ensayo *El Quijote como juego* (1975): “El autor de la novela, por medio del narrador, inventa un personaje, Alonso Quijano, quien, a su vez, inventa a don Quijote, y disfrazado de éste, sale al campo en busca de aventuras. La relación entre él, Alonso Quijano, y el personaje, don Quijote, es semejante, en parte, a la que existe en el teatro entre personaje y actor” (58). Ambos inventan y recrean los posibles pensamientos que el caballero andante tuvo previamente a atacar los cueros de vino, ausentes en la novela de Cervantes, para demostrar que Alonso Quijano es, en realidad, un actor, y, según *El Brujo*, un maestro de las metáforas, como veremos en el análisis de la obra⁵³.

El tercer marco de la función de *El Brujo* es la música flamenca andaluza-sufi, compuesta por Javier Alejano, de la que el actor aprovecha fundamentalmente el ritmo de la percusión y las palmas. Como señala Francisco Gutiérrez Carbajo, el flamenco ya estaba presente en la versión que Alonso de Santos realizó alrededor de 1978 sobre la obra *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja, en la que *El Brujo* interpretó el papel del Canelo, obteniendo excelentes críticas a su trabajo. Concretamente, se trataba de “la grabación del cante flamenco de Camarón de la Isla” (“Un discurso cómico” 211-212). Por otro lado, en la obra *El testigo*, que se basaba en un relato del escritor gaditano Fernando Quiñones y se estrenó en 2009 en coproducción con el Centro Andaluz de Teatro, el flamenco es una parte importante del espectáculo, ya que el actor interpreta al amigo de un cantaor imaginario llamado Miguel Pantalón. En el programa de mano a este espectáculo, *El Brujo* reconocía haber recitado poemas de Pedro García de Baena y otros poetas andaluces

⁵³ En su ensayo, Torrente Ballester dice que don Quijote, que es consciente del anacronismo, huye de toda realidad que pueda comprometer su ficción. Asimismo, señala que en la segunda parte de la novela, el protagonista se convierte en espectador porque los duques se lo dan todo hecho.

El director Manuel Gutiérrez Aragón también hizo su película con esta tesis en mente. Carlos Heredero recoge las palabras del director cuando dice que se trata de “un actor que representa un espectáculo ante arrieros, trajinantes, muchachas de La Mancha y ante su propio espejo” (*Cuentos de magia y conocimiento* 83).

junto con Fernando Quiñones y el guitarrista Félix Grande en los años sesenta, cuando residía en el Colegio Mayor San Juan Evangelista en Madrid. Asimismo, el actor, que ha admitido en varias ocasiones tener una muy buena relación con Enrique Morente, expresaba el significado del flamenco en su vida y obra con las siguientes palabras: “El flamenco fue para mí un ritual de iniciación al arte y fue un método secreto para ganar seguridad cuando comencé a trabajar en el teatro. A los tonos y a los gritos del cante yo les debo mucho como actor. Mi voz se permeó de todo ello, como de todo lo que oí en mi infancia en Andalucía” (“Sobre la obra”).

Aunque en *LMDQ* se trata de una grabación, en otras obras, especialmente en *El evangelio de San Juan*, *El asno de oro*, *La Odisea* y, recientemente, *Autobiografía de un yogui*, *El Brujo* sincroniza su narración y gestos con música en directo. Además de marcar el comienzo o final de los episodios que representa en escena y mantener el dinamismo del espectáculo, el actor se ayuda de la música para bailar, recitar y casi cantar ciertos pasajes, especialmente el primer capítulo de la primera parte del *Quijote*: los golpes rítmicos le sirven de soporte para enfatizar aliteraciones tales como Quijada, Quesada, Quijana, los posibles sobrenombres del protagonista, o para alargar y repetir sílabas. Por ejemplo, tras la recitación resumida del inicio de la novela, el actor se refiere a la primera salida, que se corresponde con el segundo capítulo de la primera parte de la novela; así, cuando en la novela se especifica que “don Quijote de la Mancha ... subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel” (35), el actor se detiene en el verbo caminar y, acompañado de la música y alargando su ejecución dependiendo de las risas del público, actúa como si estuviera montado en el caballo y, bailando, repite: “el caballo caminaba, caminaba, caminaba, caminaba...”⁵⁴.

⁵⁴ En las últimas representaciones de 2016, el actor camina al compás de la música mientras recita este fragmento hasta adquirir una posición similar a la del cantante Raphael. En este momento, el actor, imitando la voz del cantante, dice: “¿Qué sabe nadie?”. Por otro lado, en la grabación de 2006,

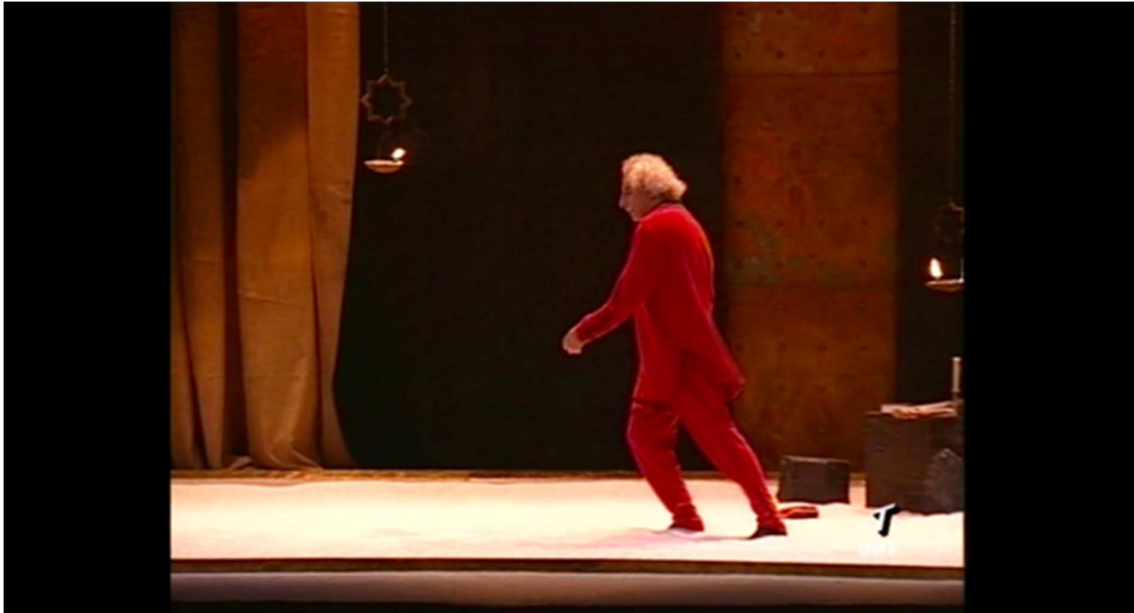


Figura 15. *El Brujo* recita fragmentos del *Quijote* y baila al ritmo de la música. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el Teatro de Infanta Isabel de Madrid en el año 2006.

El aspecto musical del espectáculo está muy relacionado con el cuarto marco de la función, el elemento autobiográfico, que sirve para rendir homenaje a la memoria de su padre, original del pueblo andaluz de Lucena, ya que la música se convierte en el indicador de este tipo de episodios. En este sentido, cabe destacar que, con el propósito de reforzar esta conexión, la grabación de 2006 del espectáculo comienza con un fragmento de la toná grande de la última grabación del cantaor Antonio de Mairena, cuya letra el actor recitará nada más entrar en escena. No obstante, *El Brujo* añade las primeras palabras de la novela situando la narración en la Mancha del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha, / dice el romance viejo, / cuando corren los cerrojos al alba del nuevo día / a unos le daban martirios dobles / y a otros le quitaban la vía”. El hecho de que el origen de la toná, uno de los palos matrices del flamenco, se asocie con los romances castellanos subraya el aspecto oral que el actor andaluz repite con referencias a los juglares y a las historias que le contaba su padre.

el actor simula rapear ciertos pasajes aludiendo a la necesidad de que exista una cierta fusión en el espectáculo.

El marco autobiográfico es, por otro lado, el aporte más original de la adaptación de *El Brujo*, que ya se adivina en el texto que el actor escribe para el programa de mano de 2016 que finaliza con las siguientes palabras:

Mi padre siempre me decía:

-Si el público te escucha da las gracias, porque serás mas humano.

-¿Y el público será también más humano?

-Eso es ya cuestión del público, Rafael.

Siempre que nos leía esta historia, cerraba el libro, se acordaba de aquellas tabernas de Lucena y decía ¡uy! lo que yo daría por volver a vivir de nuevo... Los misterios del *Quijote*... (“Morir cuerdo y vivir loco”)

La figura del padre ya aparecía en el programa de mano de *Una noche con El Brujo*, cuyas primeras representaciones datan del año 2002. En este programa, el actor andaluz reproducía casi exactamente la misma conversación que acabamos de mencionar y explicaba que la obra era: “un homenaje a mi padre, al hombre que me enseñó el don de la Palabra. Al hombre que me enseñó a amarlas. Creía en la magia de la palabra ... un viaje al pasado de mi infancia, a las tradiciones andaluzas, que tan de cerca viví” (“*Una noche con El Brujo*”). Emilio Pascual también recupera superficialmente la presencia del padre en la primera parte de su versión, que decía: “Es, pues, el caso que mi padre, cordobés de pro ... contaba historias como un ángel ... Comprendí que mi padre ayudaba a bien morir contando historias” (4). No obstante, en *LMDQ*, especialmente en la reelaboración de 2016, *El Brujo* inserta en la trama de la novela episodios autobiográficos que se remontan a su infancia, en concreto al ambiente y las tabernas de la Andalucía rural de posguerra y, como veremos en el análisis de la obra, suponen, en palabras de *El Brujo*, un encuentro con un “*Quijote* popular”, con el *Quijote* “como lo contaba mi padre”. Según cuenta el actor en la grabación de 2006, su padre decía haber escuchado las historias del *Quijote*, al menos el capítulo II de la primera parte de la novela, a unos titiriteros flamencos, que acompañaban su narración con ritmos antiguos, protoflamencos y romances viejos, tomando una copa al amanecer en una taberna de Lucena allá por los años cuarenta o cincuenta del siglo pasado. La idea del actor no es tan

descabellada, ya que el propio Francisco Rico indicaba que era tal la divulgación del *Quijote* desde su publicación que surgen leyendas locales sobre los personajes y el autor, “especies presuntamente transmitidas ‘de padres a hijos’, en la Mancha como en Barcelona o Lucena” que “dicen con elocuencia hasta qué punto la novela se había convertido en patrimonio común” (*Tiempos del Quijote* 25-26). A partir de estos episodios, *El Brujo* juega con la mayoría del público, que posiblemente no ha leído la novela, retando a los espectadores a distinguir entre los episodios de la novela y los episodios de la novela contados a la manera de su padre.

ESQUEMA GENERAL DE *LMDQ*:

1. Presentación, tesis sobre la autoría del *Quijote*. Resumen de primer capítulo de la primera parte (con música). Contextualización: el Barroco.
2. Música
3. Representación del episodio de los galeotes (capítulo XXII, primera parte).
4. Música
5. Primer episodio autobiográfico: la taberna andaluza
6. Representación del episodio de la venta en la primera salida: las mozas del partido, el ventero y don Quijote nombrado caballero (capítulos II y III, primera parte).
7. Representación del discurso de hidalgo manchego durante la penitencia en Sierra Morena, el encuentro con Micomicona y la batalla con los cueros de vino (desde el punto de vista del caballero andante): don Quijote es “el caballero de la palabra” (fragmentos de los capítulos XXV, XXIX y XXXV, primera parte).
8. Música
9. El padre le lee el *Quijote* a unos mendigos y representación de la muerte de don Quijote (capítulo LXXIV, segunda parte).

10. Coda final: “La palabra es el Santo Grial”.

5. Análisis de la obra

En *LMDQ*, el actor, en su particular estilo, hace partícipe al espectador de su espectáculo evitando que la novela cervantina se convierta en lo que él mismo denomina “un muermo para el museo” (“*El Brujo* transmite su pasión por los misterios del *Quijote*”). A través del humor, profundiza en los detalles del *Quijote* proponiendo analogías entre su contenido, la época en que fue escrita y las noticias de la actualidad.

Este monólogo se integra en la modalidad de actor solista que *El Brujo* cultiva en la actualidad. Dicha modalidad se remonta a la tradición juglaresca, el bululú del Siglo de Oro y el *teatro di narrazione italiano* contemporáneo, cuyo ejemplo y exponente más prestigioso, según el actor andaluz, fue el Premio Nobel de Literatura Dario Fo. Ya en el año 2005, en el primer estreno de *LMDQ*, *El Brujo* actúa como un verdadero narrador o *performer*, como ya vimos en las más recientes representaciones del *Lazarillo* en el anterior capítulo. *Performer* es, además, el término que el mismo actor utiliza en las representaciones del año 2016 en los Teatros del Canal cuando trata de explicar al público su manera de concebir la obra cervantina y su teatro en general. Según el estudioso de teatro Patrice Pavis, que asocia el *performer* con las corrientes de investigación y trabajo actoral de principios del siglo XX, “Cada vez empleamos con mayor frecuencia el termino *performer*, en lugar de actor, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, por oposición a la representación mimética de un papel. El *performer* es, en primer lugar, quien está física y psíquicamente presente ante el espectador” (*El análisis de los espectáculos* 71-2).

En esta obra sobre el *Quijote*, *El Brujo* interpreta y asume las voces de varios personajes siendo siempre él mismo, lo que implica una mayor capacidad de improvisación y compenetración con el público. Por ejemplo, el actor se encarga de enfatizar su calidad de

performer permitiéndose salir a escena por segunda vez al comienzo de la obra, tras haber salido al escenario en un principio para simplemente saludar al público. Por otro lado, como también observamos en el *Lazarillo*, existen cambios en las formas de presentarse en escena, desde el estreno de la obra en 2005 hasta la reelaboración y reestreno en el año 2016, que denotan la evolución del actor hacia la categoría de *performer*. Así, en el año 2005, el actor aún salía a escena con un maquillaje que marcaba unas angulosas cejas, y llevando un traje rojo o blanco y un sombrero a juego, de apariencia morisca; la escenografía incluía cinco velas colgantes que el actor prendía a medida que comenzaba su recitación del *Quijote*, como si de un ritual se tratase, apagándolas hacia el final del espectáculo. Además, en el centro de la escena, se situaba un rectángulo lleno de arena sobre el que el actor bailaba haciendo saltar este material a ambos lados del escenario. Por contraste, en las representaciones más recientes del año 2016, el actor sale a escena con pantalones y camisa intensificando su calidad de *performer*, lo que también trata de mostrarse en la portada del programa de mano de la obra de 2016: una imagen en blanco y negro del perfil del actor andaluz en la que destaca su característico pelo blanco alborotado y se vislumbra un atuendo sencillo de camisa blanca y americana negra. En cuanto a la escenografía, el rectángulo de arena desaparece y las cinco velas se sustituyen con cinco luces colgantes de color rojizo.



Figura 16. Durante las primeras representaciones, *El Brujo* comenzaba su ritual quijotesco a medida que prende las velas. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el Teatro Infanta Isabel en el año 2006.

En el dossier de prensa de *La Odisea* para el Festival de Mérida del año 2012, *El Brujo*, que es también el adaptador, director e intérprete de esta obra, explica que el objetivo de la representación es presentar “un mundo fantástico para un público que no tiene tiempo para leer estos textos, pero que está ávido de ellos en el marco de los grandes festivales de teatro clásico” (“Nota del director” 1). No obstante, en el caso de *LMDQ*, el actor denunciaba en una entrevista con Javier López Rejas la ausencia de la novela en los colegios y, puesto que el actor solamente concibe y fomenta la lectura de la novela en su totalidad, calculaba que de 500 espectadores solo el diez por ciento la habría leído (“*El Brujo*: ‘En la locura de don Quijote siempre hay lucidez’”)⁵⁵. Este bajo porcentaje de lectores será la premisa para construir el humor y abrir el espectáculo: tanto en la obra de 2005 como en su reelaboración

⁵⁵ Francisco Rico corrobora que la idea de que el *Quijote* “ha tenido que leerse obligatoriamente en los grados preuniversitarios no pasa de leyenda urbana” (“Lectores y detractores del *Quijote* 44). Por otro lado, el erudito señalaba la poca presencia o ausencia de la novela cervantina en la feria del libro madrileña del año 2016, lo que contrarrestaba el aumento de adaptaciones infantiles y juveniles (“*El Quijote* en la feria” 118).

de 2016, el actor andaluz, se dirige directamente al público para enumerar la sobredosis de eventos sobre el *Quijote* durante los centenarios, para terminar diciendo con tono burlón: “Por el *Quijote* se hace lo que sea, pero leerlo...”⁵⁶. Una vez provocada la risa del público, el actor le pide a Óscar, el técnico de sonido, que encienda la luz de sala y desafía a los espectadores a admitir, si se atreven, que no han leído la novela⁵⁷. Al contrario que *El Brujo*, Francisco Rico, defendía la lectura fragmentaria de la novela, impuesta principalmente por la actual edad informática, y alegaba que ni siquiera en el terreno escolar “se trato jamás de exigir que la obra se leyera íntegramente”. Asimismo, se mostraba más que satisfecho con los porcentajes que aparecían en una reciente encuesta del CIS, a partir de la que estimaba que alrededor de un 15% de españoles conocían entera o fragmentaria la novela cervantina (“Prólogo” 9; “Lectores y detractores del *Quijote*” 43-44). Por otro lado, ante la imagen catastrófica que *El Brujo* pintaba de los centenarios, Rico decía que lo peor que podía suceder es que se consagraran aún más los tópicos y que la gente prefiriera “los símbolos y las ideas prefabricadas (don Quijote representa el ser de España y bla, bla, bla) a pasar bonísimos ratos leyendo el libro y sacando sus propias conclusiones” (“Los siete infantes de Lara” 33).

Como hemos adelantado en la sección anterior, el espectáculo de *El Brujo* parodia y se basa en la tendencia divulgativa que, de hecho, fue impulsada por la Comisión Nacional

⁵⁶ Para exagerar la abundancia de eventos y lo absurdo de los mismos, el actor dice sobre el escenario y como parte de la obra que el gobierno quería traer a la banda U2 para que actuara en el centenario. Asimismo, inventa y menciona la creación de infraestructuras que llevan el nombre de los personajes de la novela. Por ejemplo, “La urbanización Dulcinea del Toboso” o “El campo de golf don Quijote”. El actor también habla de la posible existencia del menú de don Quijote en los restaurante y de la ruta de don Quijote para viajes de novios. Por otro lado, también inventa dos noticias. Primero, la de un chino que talló la efigie de don Quijote en la cabeza de un alfiler. Tras esta noticia, el actor dice que usando técnicas de nanografía, los físicos de la NASA consiguieron escribir el primer capítulo entero de la primera parte del *Quijote* en la punta de la nariz de la efigie tallada por el chino en la cabeza del alfiler.

⁵⁷ *El Brujo* acompaña este chiste con la mención al actual ministro de Hacienda Cristóbal Montoro, que, según el actor, está investigando a todos los que no han leído el *Quijote*. A esto le sigue otro chiste, esta vez sobre el futbolista Lionel Messi, que, según el actor, “no tiene pinta de haber leído la novela”.

del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, cuyo objetivo principal, según se indicaba en la presentación del programa oficial, era “ampliar el acceso del público general a la vida, la obra y la época cervantinas”⁵⁸. En otras palabras, se animaba a los investigadores a explicar la vida y obra de Cervantes junto con su momento histórico y cultural. Como veremos en el análisis de *LMDQ*, esta instancia será fundamental, como ya lo era en las últimas representaciones del *Lazarillo*. El actor se presenta en escena al comienzo del espectáculo y admite que la lectura e investigación del *Quijote* le han llevado a la locura para terminar exponiendo su visión sobre la autoría de la obra y la sabiduría del personaje de don Quijote.

En este sentido, en la grabación de la obra del año 2006 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, el actor ya bromeaba sobre la labor y los encuentros de los investigadores. Sobre la complicada relación que *El Brujo* mantiene con los eruditos, el actor comenta, en las últimas funciones de *LMDQ*, el misterio de la aparición y desaparición del asno de Sancho Panza en la novela cervantina, que ha sido estudiado particularmente por Francisco Rico, específicamente en la nota complementaria “La pérdida del rucio”, incluida en la edición del IV centenario del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española, y en su libro *Tiempos del Quijote*. El actor desdeña las prácticas de extrema minuciosidad del colectivo académico poniendo la cuestión del asno como ejemplo, a lo que añade: “Y venga congresos y venga con el asno pa’rriba y pa’bajo, hasta que un día llegó uno y dijo que es que había sido un error de imprenta y que una hoja se había perdido”.

En la misma grabación, *El Brujo* también exagera los debates de los estudiosos cuando, en la representación del capítulo tres de la primera parte de la novela, dice que

⁵⁸ La presentación del programa oficial y la nota de prensa de julio pueden consultarse a través de los siguientes enlaces:

<http://400cervantes.es/presentacion-del-programa-oficial-el-iv-centenario-de-la-muerte-de-miguel-de-cervantes-cuenta-ya-con-229-proyectos-y-actividades-culturales/>

<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/gl/actualidad/2016/07/20160721-cervant.html>

algunos discuten la posición del personaje cervantino cuando le pide al ventero de rodillas que le arme caballero: “algunos dicen que el ventero estaba delante de don Quijote, 45 grados a la derecha”. Asimismo, ya en la recitación del primer capítulo de la primera parte de la novela al comienzo del espectáculo, se refiere a los debates en los que se discute el verdadero sobrenombre del protagonista de la novela: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben”. A esta cita literal de la novela el actor añade: “y trincan escribiendo de este caso, lo que no está en los escritos de los propios autores”. En la misma línea, *El Brujo* critica, en la misma grabación, la atención que recibió en su día el Fórum Universal de las Culturas que tuvo lugar durante el año 2004 en Barcelona, argumentando que los estudiosos organizan congresos para no ponerse de acuerdo y volver a recibir la subvención para convocar más congresos. Efectivamente en el Fórum tuvo lugar la conferencia titulada “El *Quijote* y el pensamiento moderno” ya mencionada, cuyo objetivo fundamental fue abordar la novela cervantina “desde un pluralismo intelectual y científico que arrojó nuevas miradas, apuntaló otras más antiguas y discernió sobre las que en su momento estuvieron matizadas por ideologías”, tal y como se explicita en la página web dedicada al evento⁵⁹. Ante este hecho, el actor reitera su cometido como juglar: transmitir al pueblo los misterios del *Quijote* para evitar que queden reservados a lo que él denomina “la cúpula” en la grabación de 2006. No obstante, con su alusión a este evento, que anticipaba la programación del IV centenario en el año 2005 y siguientes, *El Brujo* se integra en y participa de las prácticas intelectuales del centenario.

⁵⁹http://www.barcelona2004.org/www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/documentos/fichaa021.html?IdDoc=659

5.1. El comienzo del espectáculo o la conferencia de *El Brujo*: una visión personal sobre la autoría del *Quijote*

Como ya vimos, *El Brujo* propone varios marcos con los que juega en su espectáculo. En primer lugar, la obra se abre en forma de conferencia o “prólogo largo”, que dura aproximadamente cuarenta minutos de la hora y media de función. En él, el actor expone sus investigaciones sobre el *Quijote* y su tesis sobre la autoría de la obra: Cervantes no existió y los verdaderos autores fueron cinco juglares moriscos a los que representa por medio de los cinco candiles o luces colgantes en el escenario. El actor dice que, según los archivos sefardíes de Toledo, estos juglares escribieron la novela en la prisión de Argamasilla de Alba antes de su ejecución el 1 de agosto de 1595, diez años antes de que se publicara la primera edición de la novela⁶⁰.

Para desarrollar esta tesis, *El Brujo* comienza localizando la obra de Cervantes y su monólogo en el Barroco con el propósito de favorecer al espectador la comprensión de la novela y el espectáculo. El actor inicia su reflexión con el personaje de Dulcinea y se basa, sin duda alguna, en el comienzo de la segunda parte de la versión de Emilio Pascual, que simplifica y condensa: “Anoche soñé que Dulcinea, con una belleza comparable a la de Beatriz, me regalaba una rosa”⁶¹. Tras pronunciar estas palabras, el actor señala la rosa rodeada de libros y pergaminos sobre la única mesa en el escenario y exclama con tono socarrón: “¡Mírenla! ¡Ahí está la rosa! Pero, ¿cómo puede estar ahí si tan solo fue un

⁶⁰ En la grabación del espectáculo de 2006 en el Teatro Infanta Isabel, esta tesis está en proceso de elaboración: aunque sí se refiere a la escritura colectiva, el actor relaciona este hecho principalmente con la existencia de una secta que aunaba las tres grandes religiones y cuyo libro sagrado era el *Quijote*. Según el actor, “Don Quijote es una forma de presentar la palabra viva del pueblo, evitando las censuras de la Inquisición”.

⁶¹ En el texto de Pascual, la alusión a Dulcinea aparece al comienzo de la segunda parte de su versión y está expresada de una manera mucho más densa: “Anoche estuve en el Paraíso. Dulcinea, con esa mirada solo comparable a la de Beatriz, a través de la que se trasluce la divinidad; con ese valor que toma a mi brazo por instrumento de sus hazañas, pues es ella la que pelea y vence en mí, y yo el que vivo y respiro en ella, y por ella tengo vida y ser; con esa mano hecha para la reconversión como para la caricia, me ofreció una rosa” (23).

sueño?”. Supuestamente, según el actor, la rosa estaba en su camerino junto con una nota de una espectadora que criticaba su monólogo. *El Brujo* está sugiriendo a través de lo que parece un chiste inocente el tópico consabido barroco sobre la relación entre el sueño y la realidad, lo cual deja patente con la recitación del fragmento más famoso de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Para el actor, la rosa existe simultáneamente en los planos del sueño y la realidad o traspasa el del sueño para formar parte de la realidad, lo que remite, en palabras de José Antonio Maravall, a la idea de “Resaltar la potencia de realidad que el sueño nos presenta” tan usada por autores como Lope, Calderón o Shakespeare (*La cultura del Barroco* 408). Por otro lado, esta introducción sobre el Barroco sugiere la inseparable relación entre Cervantes y las circunstancias históricas en que vive y crea su obra (por ejemplo, mediante alusiones a la Inquisición), que trata de priorizarse en los acontecimientos de ambos centenarios.

Ya en noviembre del 2005 tuvo lugar en Ciudad Real la exposición titulada “El arte en la España del *Quijote*”, que contaba con la colaboración de la SECC y la Junta de Castilla-La Mancha. Según el programa del Ministerio de Cultura para el centenario, dicha exposición pretendía subrayar la relación entre Cervantes, sus contemporáneos y su tiempo, especialmente en lo que se refiere al hecho de que “Las artes reflexionan sobre sí mismas” (21-22). En este sentido, *El Brujo* destaca el carácter metaficcional del *Quijote* tras dicha introducción a su espectáculo cuando insiste ante el público en el miedo escénico y desasosiego que le produjo la lectura de la novela, especialmente el capítulo IX de la primera parte, ya que, en palabras del actor, “el autor de la novela aparece en la acción narrativa, se convierte en personaje de ficción”⁶². La serie de televisión de Manuel Gutiérrez de Aragón ya

⁶² En algunas de las últimas funciones en los Teatros del Canal, el actor aludía a Miguel de Unamuno, que aparece también en la versión de Pascual. No obstante, mientras que Pascual menciona y cita un fragmento de la *Vida de don Quijote y Sancho*, *El Brujo* pone como ejemplo *Niebla* en la que el propio escritor aparece al final de la novela y mantiene una conversación con Augusto, el protagonista de la misma, insertándose en la ficción.

presentaba el aspecto metaficcional de esta primera parte de la novela en la que Cervantes procura que el lector sea consciente de que se encuentra frente a una estructura narrativa introduciéndose en la ficción y generando la proliferación de narradores. De hecho, *El Brujo* convertirá esta proliferación y confusión de narradores en un argumento para defender su tesis: “¡Escritura colectiva! Por eso la novela está tan mal escrita...”.

En las representaciones más recientes, el actor también se refiere al comienzo de la segunda parte de la novela, especialmente al momento en que el bachiller Sansón Carrasco alude a la popularidad de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza, que circulaban por escrito. Por un lado, el actor repite las palabras que el bachiller pronuncia en el capítulo III de la segunda parte de la novela cuando habla del libro y de su popularidad: “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran” (572). Inmediatamente después, el actor expresa ante el público la angustia que debió sentir don Quijote al comienzo de la segunda parte de la novela al verse convertido en un personaje de ficción y dice: “si yo soy el personaje, ¿cómo me reconstruyo?”⁶³. El director Manuel Gutiérrez Aragón ya había tratado en *El caballero don Quijote* (2002) la preocupación de don Quijote y Sancho al haber quedado convertidos en personajes de ficción⁶⁴. La película, que se

⁶³ Pascual ya expresaba esta pregunta al comienzo de la segunda parte de su versión: “¿Y a mí? ¿Quién me ha reconstruido a mí? El otro día vino Sancho con la noticia de que nuestra historia andaba impresa” (23).

⁶⁴ La estudiosa María del Rosario Neira Piñeiro ya mencionaba que el objetivo de Gutiérrez Aragón era crear una adaptación filmica que se interesara por mantener la reflexión sobre la ficción que propone la novela cervantina, por lo que el director propondría “un diseño artístico equiparable a los procedimientos metaficcionales en el original” (“El *Quijote* en su transposición al medio cinematográfico: problemas de la adaptación” 401).

En el año 2016, *El caballero don Quijote* se emite en Televisión Española como parte del programa *Historia de nuestro cine* y, en la presentación del programa, el estudioso Carlos Heredero califica la película de Gutiérrez Aragón como “un gozoso entrelazado de escenificaciones” destacando las escenas de la cueva de Montesinos, el recitado del paje Tosilos disfrazado de Dulcinea, la farsa del bachiller Sansón Carrasco haciéndose pasar por caballero andante, “y esa teatralización con la que la película juega de manera muy inteligente”. Asimismo, señala una escena que es producto de la imaginación de Gutiérrez Aragón a partir de la que el director se refiere al falso *Quijote* de Avellaneda. En ella, el protagonista cervantino se encuentra con un cómico de pueblo que le interpreta en la aventura de los molinos de viento, a lo que Heredero añade: “Y aquí, un personaje

centraba exclusivamente en la segunda parte de la novela, comienza con el sonido de la lluvia y una imagen muy breve y tenue del perfil del hidalgo manchego, que duerme en su cama. A esta imagen le siguen cuatro planos sobre un fondo negro, en los que se proyecta la siguiente frase en letras doradas: “En un lugar de la Mancha,/Después de que un viejo soldado llamado Miguel de Cervantes recogiera sus aventuras.../...Don Quijote y Sancho se han hecho famosos,/Pero ellos aún no lo saben”. Cuando despierta, Sancho, excitado, le confiesa a su señor que existe un libro en el que se narran sus aventuras, ante lo que el caballero responde: “Espero que el libro que reseñáis se atenga a la verdad y no difame a sus personajes”⁶⁵.

Aunque *El Brujo* incluye ciertos fragmentos y reflexiones sobre la segunda parte de la novela, la técnica del manuscrito encontrado, que aparece en el capítulo IX de la primera parte, es su recurso principal para mostrar la artificiosidad del espectáculo. Antes de confesar que se trata de una ficción, argumentando que “El teatro es una mentira sagrada que revela la verdad”, el actor relata al público su supuesto proceso de investigación y elaboración de la obra teatral, que consta de dos eventos fundamentales. Por un lado, el actor se refiere a la interacción con un taxista, personaje que aparece también durante el intermedio del *Lazarillo* y que es habitual en sus obras. De camino al Teatro Alcázar, el actor relata que mantiene una conversación con un taxista madrileño que le dice que Cervantes no existe, que el *Quijote* es una invención de Franco y que, prueba de ello es que don Quijote es derrotado en Barcelona. Por otro lado, cuenta el descubrimiento que hizo en el monasterio de Silos, provincia de

de ficción, que no deja de ser don Quijote, se enfrenta a lo que él piensa que es un impostor, un personaje de ficción, como si él no lo fuera”.

⁶⁵ Cabe aclarar que Sancho se atreve a confesarle a su señor la existencia del libro cuando le escucha hablar de caballeros andantes. Una vez se despierta con intención de ir a cuidar de sus tierras, el cura y el barbero le informan de que los turcos se están aproximando a la costa española, a lo que don Quijote responde que más le valdría al rey reclutar a los caballeros andantes que andan vagando por España, puesto que uno solo de ellos sería capaz de derrotar a un ejército. Asimismo, la intervención de don Quijote es precedida por la discusión que el bachiller Sansón Carrasco mantiene con el cura y el barbero sobre dicho libro, que ellos ya han leído.

Burgos, durante un retiro espiritual. Según el actor, en la biblioteca de este monasterio encontró una caja de plomo que contenía un códice mozárabe en el que se narraban las aventuras del caballero Arifa y Panza Muhammed⁶⁶. A partir de este momento, *El Brujo* explica al público que las circunstancias de su descubrimiento se parecen misteriosamente a las del hallazgo de los pergaminos de los académicos de Argamasilla, que se narra en el capítulo LII de la primera parte de la novela. En este capítulo, el que se llama autor de la historia relata que un médico tenía en su posesión una caja de plomo que había encontrado, a su vez, en una antigua ermita, que contenía los pergaminos de los llamados académicos de Argamasilla, de cuyos nombre *El Brujo* se mofa y se sirve para indicar que eran los juglares moriscos prisioneros, especialmente a partir del nombre de Paniaguado. Entonces, el actor llega a la conclusión que ya hemos mencionado: Cervantes no existió y ellos son los verdaderos artífices, que se basaron en la sabiduría popular para recitar y escribir la historia. Para corroborar lo anterior, *El Brujo*, como parte de este marco inicial en forma de conferencia, incluye alusiones a la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y su posterior adaptación cinematográfica, cuya trama se asemeja al ambiente de Silos y su supuesta investigación en la biblioteca del monasterio. Eco le sirve al actor como ejemplo de autores que han usado la técnica del manuscrito encontrado, entre los que menciona a Dan Brown, J.J. Benítez, Paulo Coelho y termina por incluirse a sí mismo, enfatizando la parodia que hace del *Quijote*.

⁶⁶ En algunas representaciones, el actor le asegura al público que un contador de historias argelino llamado Baraka, que conoció en Egipto, ya contaba una historia muy parecida a la de don Quijote de un caballero árabe que quería convertir el desierto en un vergel, que se había transmitido oralmente de padres a hijos durante cincuenta generaciones. Esta idea la toma claramente de la versión de Pascual, en que el contador de historias argelino se convierte en unos moritos, quizá camellos, que supuestamente compartieron celda con el actor: “me encontré en la cárcel con tres o cuatro moritos, que no sé muy bien si estaban allí por ilegales o camellos. El caso es que una tarde, en el patio, en una semilingua franca apta para la narración y la salmodia, empezaron a contar y cantar historias de policías y ladrones; de comerciantes y bellísimas esclavas; de naufragos, ciegos y zapateros; ciudades de bronce, caballos de ébano, un santo leproso, un amante enajenado, un beduino loco que quiso convertir el desierto en un vergel... Esto del beduino loco me sedujo” (6).

Por otro lado, Eco dice en el prólogo a su novela que “también podemos tener visiones de libros aún no escritos” (11). El actor andaluz repite esta afirmación sobre el escenario y la lleva al terreno de la tradición oral a partir de la que sus cinco académicos-juglares y el propio Cervantes, en caso de haber existido, habrían copiado o plagiado su material para escribir la novela. De hecho, en la grabación de 2006 en el Teatro Infanta Isabel, el actor se refiere a “la transmisión oral, viva de las antiguas leyendas” frente a la literatura escrita, de la que dice, como si recitara un poema, que es “punta del iceberg, que se remonta en la noche de los siglos”. No obstante, a partir de la mención al caballero Arifa, que describe como caballero iluminado, loco y santo, y a estos juglares moriscos, el actor se distancia del juego posestructuralista de Eco para adentrarse en la dimensión oriental del *Quijote*, que veremos en el análisis de los episodios que *El Brujo* representa en su obra, y que ya destacaba Américo Castro: “el *Quijote* no se entiende en su realidad última si lo mantenemos recluido en el círculo estricto de la historia de Occidente ... Sentir los libros como realidad viva, animada, comunicativa e incitante es un fenómeno humano de tradición oriental, estrechamente ligado con la creencia de ser la palabra contenido y transmisor de una revelación” (*Hacia Cervantes* 281; 283-284)⁶⁷.

Además de la metaficción a partir de la técnica del manuscrito encontrado, *El Brujo* insiste en la autorreflexividad de las artes en el Barroco a través de la pintura de Velázquez, concretamente de *Las meninas*. Con esta alusión, el actor cumple dos funciones: en primer lugar, acercar al público la semejanza entre el pintor que se introduce en su propio cuadro junto con los sujetos que está pintando y la técnica de Cervantes en el *Quijote* y, por otro lado, estudiar, muy por encima, la evolución de la pintura para poder entender el componente vanguardista del Barroco. Para llevar a cabo esta última misión, el actor comienza por

⁶⁷ La dimensión oriental también se ve reforzada, aunque superficialmente, con la mención de palabras españolas de origen árabe que comienzan con el prefijo ‘al’: “Alféizar, almohada...”.

presentar al pintor Orbaneja, que aparece en boca de don Quijote en los capítulos III y LXXI de la segunda parte de la novela aludiendo a la preocupación de que sus aventuras hayan sido mal contadas. Parafraseando las palabras del caballero andante, *El Brujo* utiliza la anécdota de Orbaneja para provocar la risa del público y dice que era un pintor tan malo que pintaba “Lo que saliere”, teniendo que escribir el nombre de lo que había pintado⁶⁸. Efectivamente, como dice el estudioso Javier Portús Pérez, en la época de Cervantes “se vinculaba la creación artística con la reproducción exacta del mundo visible”, por lo que Cervantes y otros autores del Siglo de Oro explotaron la intención paródica de esta anécdota (“Un cuentecillo del Siglo de Oro” 53). No obstante, *El Brujo* toma la figura de Orbaneja para continuar hablando de *Las Meninas* que pinta Picasso cuatrocientos años después. De esta manera, logra trascender el chiste fácil del mal pintor e insinuar que Cervantes se adelanta a su tiempo, vislumbrando a través de Orbaneja el rumbo de corrientes artísticas como el cubismo⁶⁹. Al llegar a este punto, *El Brujo* explica la ruptura de los esquemas que suponen las vanguardias y menciona su inseparable relación con las circunstancias históricas mencionando el *Guernica* de Picasso y añadiendo a su explicación: “El mundo está roto”. En esta ruptura de los esquemas también localiza la tradición juglaresca en la que basa su teatro, ya que su pervivencia en el teatro contemporáneo implica que, en muchos casos, se ignore la antigüedad de la narración oral calificándose como vanguardia⁷⁰. Por ejemplo, ya vimos en el

⁶⁸ Pascual ya mencionaba a Orbaneja en su versión, también parafraseando las palabras que don Quijote dice en la novela. La versión de Pascual dice: “como hacía Orbaneja, pintor de Úbeda, el cual, cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: ‘Este es gallo’, porque no pensasen que era zorra” (24).

⁶⁹ Por supuesto, *El Brujo* utiliza la comparación entre la pintura de Velázquez y de Picasso para provocar la risa del público. Por ejemplo, cuando se refiere al cuadro que Picasso pintó de un torero, el actor dice: “¡Vaya torero, lo pintó con tres cabezas!”.

⁷⁰ Burningham dice que la tradición juglaresca se prolonga en el tiempo incluyendo “such disparate performers as ancient Greek rhapsodes and contemporary Nobel Laureate Dario Fo” (*Radical Theatricality* 8).

capítulo anterior que, para Lehmann, esta práctica milenaria es un *theatre solo* o *monologue*, es decir, una forma de teatro postdramático, ya que la constitución de la obra a partir del monólogo implica el cuestionamiento del teatro y es, según Lehmann, “a symptom and index for the postdramatic displacement of the concept of theatre” (*Postdramatic Theatre* 128). Siguiendo la misma idea, *El Brujo* sostiene que el *Quijote*, aun habiéndose publicado en el siglo XVI, ya poseía rasgos vanguardistas en su momento y también en la actualidad. Así, termina defendiendo el estatus de la novela de Cervantes como primera novela moderna, su aspecto vanguardista y la superioridad de la misma ante el *Ulises* de James Joyce, que, según el actor, “al lado del *Quijote* es la telenovela *Frijolito*”⁷¹.



Figura 17. Durante el prólogo a la función. Fotografía panorámica del escenario perteneciente a la grabación que el Centro de Documentación Teatral realiza en el madrileño Teatro Infanta Isabel en 2006.

⁷¹ El actor acompaña este comentario refiriéndose a la distinción que estableció Henry James en el siglo XIX entre el autor y el narrador de la ficción, lo que Cervantes ya puso en práctica siglos antes en el *Quijote*.

5.2. La representación de episodios en *Los misterios del Quijote*

La conferencia o tesis de *El Brujo* viene acompañada de la dramatización o narración dramatizada de determinados episodios de la novela: en primer lugar, el episodio de los galeotes; en segundo lugar, el episodio de la venta, que se divide, por un lado, en el encuentro con las mozas del partido y el ventero y, por otro lado, en la ceremonia en que don Quijote es nombrado caballero andante; en tercer lugar, el encuentro con Dorotea, transformada en Micomicona, y la posterior batalla con los cueros de vino; por último, la muerte del protagonista cervantino, que reniega de sus libros de caballerías y dice ser el cuerdo de Alonso Quijano. Según Luciano García Lorenzo, mientras que *El Brujo* explota la primera parte de la novela, los episodios que más se repiten en las adaptaciones realizadas entre 1991 y 2005 pertenecen a la segunda parte de la novela. García Lorenzo destaca especialmente los que se desarrollan en torno a la Ínsula Barataria, la Cueva de Montesinos o el Clavileño⁷². No obstante, entre los episodios más representados de la primera parte de la novela, además del episodio de los molinos, el estudioso destaca el encuentro con la princesa Micomicona y los episodios ambientados en las ventas (“*Don Quijote* en la escena española 23; 27”)⁷³. En *LMDQ*, estos episodios enlazan con los episodios autobiográficos y son reconocibles a través

⁷² Entre las obras que explotan episodios de la segunda parte de la novela, García Lorenzo menciona destaca la adaptación de Els Joglars titulada *En un lugar de Manhattan*, que incluye la estancia de don Quijote en Barcelona. No obstante, esta adaptación de la novela también relata episodios de la primera parte como el bálsamo de Fierabrás, el yelmo de Mambrino o el rebaño de carneros. Por otro lado, el estudioso destaca el trabajo de la compañía colombiana La Candelaria en su obra *Don Quijote*, cuyas escenas, a excepción del encuentro con la princesa Micomicona, pertenecen a la segunda parte. García Lorenzo enumera: la aventura de la barca encantada, el diálogo de los encantamientos, la aventura de los leones, el encuentro con Dulcinea, el encuentro con los duques, la aparición del mago Merlín, los consejos a Sancho para gobernar la ínsula, el gobierno de la ínsula por parte de Sancho Panza, el encuentro con los comerciantes y los azotes de Sancho. Por último, el estudioso menciona *Morir muerto y vivir loco*, de Fernando Fernán-Gómez, que “constaba de un prólogo, cinco escenas y un epílogo, basados todos en la Segunda parte del *Quijote*” (“*Don Quijote* en la escena española” 18; 20; 23).

⁷³ Entre las adaptaciones que usan el episodio de Micomicona, García Lorenzo pone como ejemplo la labor de La Candelaria y entre aquellas que usan los episodios ambientados en la primera venta destaca la versión titulada *Dom Quixote*, de la portuguesa Compañía do Chapitô (“*Don Quijote* en la escena española” 23-24).

del ritmo flamenco, que adquiere un papel relevante desde comienzo del espectáculo de *El Brujo*, especialmente a partir del momento en que el actor recita fugazmente el famoso comienzo de la novela.

5.2.1. De la liberación de los galeotes: Ginés de Pasamonte y la misericordia

El primer episodio que *El Brujo* pone en escena es el de los galeotes o el capítulo XXII de la primera parte. Según Gregorio Torres Nebrera, los hermanos Álvarez Quintero ya había llevado a cabo una fiel adaptación teatral de la liberación de este episodio en mayo de 1905 en el Teatro Real, con motivo del III centenario de la publicación de la novela cervantina (“*Don Quijote en el teatro español del siglo XX*” 101). La teatralidad de esta escena se basa únicamente en la iluminación en forma de tres bandas de luz a lo largo del escenario. El actor comienza la escena en la banda del lado derecho del escenario, trasladándose a la segunda y la tercera banda a medida que continúa su narración dramatizada de este episodio. La escena es bastante fiel al episodio de la novela y se reduce al encuentro con los doce prisioneros encadenados y los guardias, el ataque de don Quijote al guardia, la posterior liberación de los presos y las pedradas que los presos terminan lanzando al caballero andante. El actor también se detiene en el hecho de que se trata de doce presos refiriéndose a las claves que los números en la novela y mencionando que este tema ha sido estudiado incluso desde el punto de vista de la cábala.

En el caso de la representación de este episodio, el añadido es el comentario sobre los guardias que huyen de las pedradas, lo que, a su vez, denota la decadencia del imperio que vivió Cervantes: “les pagaban poco, y dijeron: ‘¡que lo resuelva el Rey!’”. Previamente a que don Quijote ataque al guardia y se desate el desastre, *El Brujo* interpreta la escena en la que el guardia le pide al caballero andante que se vaya y le dice que “no ande buscando tres pies al gato”. El actor repite este refrán en escena para enfatizar ante el público que don Quijote

ataca al guardia porque “le ponían de muy mala mala leche los refranes”. A través de esta escena, el actor es capaz de desvelar partes de la personalidad del personaje cervantino que se alejan de la imagen superficial del personaje en el imaginario popular de una manera humorística y concisa.

Por otro lado, el actor hace una mención especial al preso y pícaro Ginés de Pasamonte, en concreto, a la escritura de su propia vida, a través de la que el actor propone una reflexión muy en su estilo entre la ficción y la realidad. El actor repite en escena la conversación de la novela en la que, cuando don Quijote le pregunta si el libro sobre su vida está acabado, Ginés le responde: “¿Cómo puede estar acabado ... si aún no está acabada mi vida?” (206)⁷⁴. Desde mi punto de vista, en lugar de resaltar, una vez más, el carácter metateatral o la inspiración picaresca de su obra, el actor podría haber aprovechado esta escena para relacionar el personaje de Ginés de Pasamonte con el *Quijote* de Avellaneda, que no se menciona en ningún momento de la representación, seguramente para evitar añadir más información.

La escena termina con la representación de un don Quijote apedreado por los presos cuando éste les pide que vayan a ofrecerle las cadenas a su señora Dulcinea, tras lo que el actor recita las últimas palabras del narrador y de este capítulo mientras la luz en el escenario es cada vez más tenue: “don Quijote, mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a los que tanto bien había hecho”. Cuando vuelve la luz de sala, en uno de sus hiatos explicativos, *El Brujo* aprovecha para proponer la semejanza entre la misericordia “total y sin condiciones” del caballero andante y la figura del Cristo, retornando a su visión del *Quijote* como caballero santo e iluminado. En la grabación de 2006, tras haber mencionado que el *Quijote* era el libro sagrado de una secta compuesta por las tres grandes religiones, el actor se

⁷⁴ Jean Canavaggio dice que, con este episodio, Cervantes “tested the validity of the picaresque formula in the light of Aristotle’s *Poetics*” (*Cervantes* 188).

refiere a la novela cervantina como “El evangelio de la misericordia”, que se opone al rigor de la justicia, cuyo *slogan* era: “el amor por encima de la ley y la libertad por encima del poder”. En este sentido, el actor parece adoptar en su espectáculo la postura que defendía la crítica romántica y también el crítico Américo Castro, que interpretaba este capítulo como una prueba de que Cervantes se complacía “en oponer la justicia espontánea, sencilla, equitativa, en suma, místicamente natural, a la legal y estatuida” (*El pensamiento de Cervantes* 204).

5.2.2. “Yo soy el caballero de la palabra”: la princesa Micomicona y los cueros de vino

En el primer capítulo de esta tesis veíamos cómo Antonio Gala se basaba en los personajes de don Quijote y Sancho para describir la dualidad de la personalidad española en el programa de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. No obstante, *El Brujo* decide centrarse en el hidalgo manchego y en Cervantes en su espectáculo, como también lo demuestra el texto “Morir cuerdo vivir y loco” del programa de mano del espectáculo del año 2016, en el que se reproduce un encuentro inventado entre don Quijote y un Cervantes moribundo. Pascual, desde el comienzo de la primera parte de su versión, indica que el conferenciante debe transformarse en don Quijote y Sancho Panza. Asimismo, el experto cervantino narra, desde la perspectiva de Sancho, el episodio en que don Quijote habla a los cabreros, lo cual no aparece en la función de *El Brujo*. Por el contrario, el actor apenas dice dos frases de Sancho en escena, la primera en el episodio de los galeotes, cuando advierte a su señor de la barbaridad de soltar a esos presos, y la segunda en el episodio final de la novela y del espectáculo, cuando demuestra su tristeza ante su muerte.

Por otro lado, el actor realiza un buen trabajo mencionando a Dulcinea como motor invisible de las acciones de don Quijote. Por ejemplo, en el episodio de los galeotes, cuando el protagonista cervantino le pide a los presos que vayan a ver a su señora Dulcinea, y, en el

episodio que veremos a continuación, especificando que la penitencia que don Quijote hace en Sierra Morena es por su señora Dulcinea⁷⁵. No obstante, además de las mozas del partido, Dorotea es el único personaje femenino al que interpreta en escena y, según Robert Lauer, el personaje más importante de la novela y una gran narradora (“Las estrategias retórico-narrativas de la Dorotea de Cervantes” 295). Para hacerlo, el actor pone en boca de Dorotea las palabras con las que el cura la presenta en la novela como princesa Micomicona. Como era de esperar, *El Brujo* simplifica y concentra los episodios que se encuentran entre el capítulo XXV y el XXXV de la primera parte de la novela, obviando las lecturas, historias y encuentros de otros personajes y centrándose en la figura de don Quijote y la penitencia que lleva a cabo en Sierra Morena, que comienza en capítulo XV.

Para escenificar este episodio, *El Brujo* comienza por situar al caballero andante desnudo entre peñas recitando una retahíla, que, en un momento dado, se convierte en “patatín, patatán”. El actor me confesaba que esta recitación de palabras absurdas o carentes de significado surgieron de un ensayo en el que se olvidó del texto, y añade que “Para hacer eso te tienes que atrever ... Haces eso porque has estudiado cuatro años antes el *Quijote*. Yo mismo antes de leer el *Quijote* a fondo y estudiarlo no me hubiera atrevido” (Entrevista personal). Por otro lado, ya desde el comienzo de la obra, *El Brujo* juega con la sonoridad de la palabra despojándola de todo significado, lo que sobre el papel no se sostendría⁷⁶. Por ejemplo: la reproducción de las conversaciones sin fin con el taxista o la respuesta que le da

⁷⁵ Emilio Pascual también intentaba dejar claro en su versión que Dulcinea está “siempre presente en el corazón, y ausente siempre en la figura” (38).

⁷⁶ En la conferencia “Interpretar la lengua” del año 2012 en Comillas, el actor continúa su defensa de la palabra hablada o viva ante la palabra escrita. Así, repite que “la palabra hablada es aliento” y reta a los filólogos en la sala a analizarla en la siguiente conversación que supuestamente tuvieron El loco de la colina y un cateto de un pueblo de Huelva, interpretada con acento andaluz:

-Ha llovió, ¿no?

-Hombre, llové, llové, ha llovió. Ahora, lo que es llové, llové, lo que es llové, llové, no ha llovió.

su padre cuando le pregunta lo que don Quijote le dijo al ventero⁷⁷. Asimismo, el actor identifica estos juegos con una generación de *hippies*, de la contracultura en la que él mismo se integra. Durante la entrevista, decía: “No nos gusta la cultura, el lenguaje como lo utilizan ahora los de la corbata, que son los que tienen los cargos, sean del partido tal o del partido cual, diciendo solemnes palabras vacías ... Yo pertenezco a la generación que usa el lenguaje de una forma festiva, lúdica y cachonda y me dedico al teatro y lo hago”.

En la obra de *El Brujo*, el encuentro con Dorotea, ya transformada en la princesa Micomicona, se reduce a la queja de este personaje femenino sobre el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que se corresponde con el capítulo XXIX de la primera parte de la novela, a lo que el actor añade: “¡Vaya nombre para un gigante!”. Si ya anteriormente había subrayado ante el público que el mismo nombre de don Quijote encerraba una parodia de los libros de caballerías, el actor continúa remarcando la ridiculez de los nombres que aparecen en la novela de Cervantes, en este caso el del gigante. Tras este comentario, el actor decide enfatizar el papel del cura y el barbero en la creación de lo que él denomina “grupo de terapia, es decir, una compañía de teatro”. Como era de esperar, *El Brujo* selecciona esta escena con el propósito de explorar y explotar la teatralidad de la novela de Cervantes, de la que muchos críticos han hablado. Es bien sabido que Cervantes, aun considerándose un hombre de teatro, no tuvo tanto éxito con sus obras de teatro como con su prosa, entre otras cosas debido a la popularidad de Lope de Vega. No obstante, como dice Antonio Rey Hazas, esta situación no le impidió teatralizar episodios del *Quijote* o de sus novelas ejemplares (“Cervantes y el teatro” 70). *El Brujo* convierte este episodio en una dignificación del cómico

⁷⁷ Al comienzo del espectáculo, el actor reproduce la conversación con el taxista madrileño, quien supuestamente le da la idea para su obra. El taxista le pregunta: “¿Qué?”, a lo que *El Brujo* contesta, “¿Qué de qué?”, repitiéndose esta misma conversación otras tantas veces.

y, sobre todo, una oda a la libertad que proporciona el teatro al caballero andante para ser quien desea ser.

Aunque pudiera parecer que el actor quiere mantener la ambigüedad en lo que se refiere a la locura del personaje desde la escena en Sierra Morena, la batalla del personaje cervantino con los cueros de vino confirma la tesis fundamental de la obra: don Quijote es, en realidad, un actor. En calidad de *performer*, es la primera vez en el espectáculo que el actor le comunica al público que se va a convertir en el personaje cervantino. *El Brujo* elimina los episodios de la novela que aparecen entre el encuentro con Dorotea-Micomicona y el episodio de los cueros de vino, y se centra en este último y en la figura de don Quijote, que se corresponde con el comienzo del capítulo XXXV de la primera parte de la novela. Se trata de una de las escenas más teatrales de todo el espectáculo, junto con el episodio de los galeotes y, como veremos a continuación, la investidura de don Quijote como caballero andante y su muerte. Tras comunicarle al público que se dispone a asumir el papel de don Quijote en primera persona, el actor se traslada a la esquina derecha del escenario, donde se abre un cuadrado de luz. El sonido de los grillos, que indica que ha caído la noche, se complementa con una iluminación extremadamente tenue, excepto por el halo de luz que ilumina al actor simulando la luz de luna que entra por la ventana. En este momento de solemnidad, *El Brujo*, en el papel de don Quijote, recrea, casi susurrando al público, lo que supuestamente pensó el personaje de Cervantes mientras oye al cura leerle al resto de personajes la historia de “El curioso impertinente”: “Oigo al cura... les está contando algo... Llevo un camisón de dormir, deshilachado y viejo... mi camisa podría ser mi coraza. La manta es mi escudo... me la coloco en el brazo. Falta algo, algo más... hace falta algo real: mi espada, mi espada de verdad. La necesito para romper los cueros de vino... Quieren que mate al gigante... ¡Tente ladrón, malandrín, follón!... Corre el vino, metáfora de la sangre... ¡Jugando a las metáforas

no podrán conmigo! ¡Soy el caballero de la palabra!”⁷⁸. La escena culmina con la simulación gestual de la batalla con los cueros y la irrupción de la comicidad por contraste una vez más; así, cuando el ventero, interpretado por el actor, entra en escena y contempla, desolado, el desastre, *El Brujo* señala que este personaje “no entendía de metáforas”, y la luz de sala regresa.



Figura 18. *El Brujo* transfigurado en don Quijote o el caballero de la palabra, a punto de vestir los cueros. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en el año 2006.

5.2.3. El *Quijote* popular y la intercalación del episodio autobiográfico: de la primera salida y muerte de don Quijote

El Brujo afirma que el *Quijote* culto es el *Quijote* de Emilio Pascual, Vargas Llosa, y eruditos como Martín de Riquer y Astrana Marín. De hecho, reconoce que le encargó la versión del *Quijote* a Emilio Pascual porque necesitaba tener esa referencia de *Quijote* culto para construir el espectáculo. Por otro lado, el *Quijote* popular es, según él, “en el que está la

⁷⁸ La versión de Pascual es bastante parecida: “Mientras el cura leía las impertinencias del curioso impertinente, vi los cueros de vino sobre mi cama. Ahí estaba mi gigante, ahí mi libertad para volver a Dulcinea. Los acuchillé sin piedad. Sancho llevó la buena nueva, y que pague el derramamiento de sangre el cura o el diablo, pues tan amigos son” (22).

presencia de la literatura oral ... el de todos aquellos que no son Emilio Pascual o que no lo han leído nunca”⁷⁹. El actor justifica dicha explicación aludiendo al contacto de Cervantes con las historias que se contaban o se oían en las posadas, alrededor de la corrala, que luego el autor ponía por escrito y modificaba. Asimismo, a modo de anécdota, cuenta que dicen que en el comienzo del *Quijote* (“En un lugar de La Mancha / de cuyo nombre no quiero acordarme”) hay un verso octosílabo y un endecasílabo, “Y ya de alguna manera están ahí expresadas las dos tendencias del *Quijote* enfrentadas: el *Quijote* popular que también vivió Cervantes por la tabernas de Andalucía y el *Quijote* culto que Cervantes absorbió de la cultura italiana, de los poetas italianos, lo oriental del *Quijote* también” (Entrevista personal).

En el caso de *LMDQ, El Brujo* propone y presenta al público una síntesis de lo que él denomina el *Quijote* culto, que se corresponde con la versión de Emilio Pascual, y el *Quijote* popular, que asocia con la figura e historias de su padre, quien le enseñó el poder de la palabra hablada. En otras palabras, fiel a su estilo, trata de combinar la opinión erudita y la apetencia del público. No obstante, el actor utiliza prácticamente las mismas referencias eruditas que utiliza Pascual adaptándolas al humor de su monólogo, por lo que ambas versiones resultan igualmente cultas. Por otro lado, Pascual enumera al final de su versión una serie de libros y eruditos que han inspirado su texto entre los que menciona a *El Brujo*⁸⁰. Sin menospreciar sus esfuerzos por construir un *Quijote* popular, podemos decir que el actor

⁷⁹ *El Brujo* usa lo popular y lo oral como sinónimos, lo cual es común. Maurice Molho señalaba que: “la literatura ‘popular’ en nuestra civilización es una literatura oral, que no sale de la oralidad” (*Cervantes, raíces folklóricas* 15).

⁸⁰ Además de la de *El Brujo*, Pascual agradece la colaboración tácita o expresa de Américo Castro (especialmente su obras Cervantes y los casticismos españoles), Borges, José María Cabodevilla, Calímaco (Epigr. 30), Gutierre de Cetina, Isaías (1,17), Isidoro de Sevilla (Etim. V, 31, 9-10), Juan Ramón Jiménez, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús (a la que, como ya hemos visto, cita en el prólogo a su versión), Fray Luis de León, Juan Martínez Villergas, Pascal, Quevedo, Miguel de los Santos Álvarez, Séneca (De tranq. Animo, 15), Unamuno y, por supuesto, el *Quijote*. (42).

queda insertado en los círculos cercanos a Emilio Pascual, a pesar de que él mismo se considera un intelectual atípico (Entrevista personal).

Como veremos a continuación, el marco autobiográfico de *LMDQ*, que se entrelaza con determinados fragmentos o episodios de la novela cervantina, es el componente más novedoso de la versión de *El Brujo*. El actor ya había practicado la introducción de anécdotas, junto con alusiones a la actualidad, desde el intermedio del *Lazarillo*, pasando por la obra *Una noche con El Brujo*, y en el año 2010, con la coda a la obra *El Testigo*⁸¹. No obstante, el componente autobiográfico, que ya se encontraba presente en *LMDQ* del año 2005, brilla en la reelaboración de la obra del año 2016, ya que incluye un entramado mucho más trabajado y perfecto en lo que se refiere a la interacción con la novela cervantina. *El Brujo* es capaz de relacionar los episodios que tienen la venta como principal escenario con la taberna de su padre en la Andalucía rural de posguerra, hasta que ambos espacios casi se confunden. Tras representar el episodio de los galeotes, *El Brujo* dice que va a contar el episodio de la venta como la contaba su padre, que no había leído la novela. Este episodio será, en realidad, la combinación de los capítulos II y III de la primera parte de la novela.

En primer lugar, comienza la música y el actor traslada al espectador a la taberna andaluza de su padre, que, supuestamente, era comerciante de vinos finos. En el ambiente de borrachera interpreta a un tabernero que echa a sus clientes al amanecer y a un borracho que le dice a otro: “anda, tira pa’ llá, que se hace camino al andar”. Al poner en boca de un borracho, probablemente analfabeto, este verso de Antonio Machado, que Serrat popularizó a partir de 1969, el actor está indicando la simbiosis entre la cultura oral y escrita. Es posible que este personaje conozca parte del texto de un poeta reconocido, de la misma manera que

⁸¹ Cabe destacar también el estreno, en el año 2012, del monólogo *El tiempo es sueño* en el Teatro Español de Madrid. En esta obra, escrita y dirigida por el *El Brujo*, la actriz Asunción Balaguer, que fue esposa Paco Rabal, es la narradora protagonista de un relato inspirado en su vida, lo que constituye una prueba más de la fascinación del actor andaluz con la figura del cómico y su experiencia entre la vida y el teatro. La obra recibió buenas críticas.

Machado y, por extensión, Cervantes, pudieran haberse basado en la tradición oral⁸². Asimismo, *El Brujo* defiende la sabiduría y cultura del pueblo, que puede superar o equipararse a la escrita⁸³. En la taberna, el actor también interpreta a su padre, que quiere contar la historia del *Quijote* a sus compinches. Inmediatamente después, la música suena y el actor simula montar a caballo escenificando la primera salida de don Quijote, y comienza la narración del capítulo II de la primera parte de la novela.

Ante su llegada a la venta, *El Brujo* aprovecha el encuentro del protagonista cervantino con las mozas del partido para imaginar y recrear estos personajes de manera cómica. Primero, como ya hizo en el *Lazarillo*, interrumpe la narración para aludir al pie de página de la edición de la novela de la Real Academia de la Lengua Española, que explica que la expresión mozas del partido significa prostitutas⁸⁴. Por otro lado, enfatiza el desconcierto de estas mujeres ante el lenguaje de don Quijote, que, según *El Brujo*, “hablaba en romance antiguo”, a lo que añade: “si la novela de Cervantes ya es antigua para nosotros, imagínense lo antiguo que les debía parecer don Quijote a esas mozas. En esa época antigua, antigua, ya era ¡antiguo! Antiguo, antiguo... ya nadie hablaba así por aquel entonces”. Hasta este momento, la recreación o narración teatral es bastante fiel al capítulo II de la novela, ya

⁸² Recordemos, por ejemplo, el relato y el romance “La tierra de Alvargonzález” de Machado.

⁸³ Cabe destacar que, durante la representación de los borrachos, el actor hace un chiste que hizo en varias entrevistas y que podemos ver en la conferencia “Interpretar la lengua” de Comillas del año 2012. Se trata de un chiste sobre el alcoholismo basado fundamentalmente en el gesto, en el que el actor imita la posición de un borracho agarrando una copa y dice: “No puede soltar la copa porque esté sujeta a las estrellas y, si la suelta, se cae”.

⁸⁴ Para provocar la risa del público, el actor hace chistes fáciles sobre la profesión de las mozas basándose en el lenguaje; así, el actor comienza a recitar las palabras de don Quijote cuando se encuentra con las mozas, y dice: “¡No fuyan las vuestras mercedes!”; a lo que añade: “En su época la ‘u’ y la ‘o’ no se distinguían muy bien y claro, las mozas se quedaron alucinadas”. Por otro lado, presenta a las mozas simulando gestualmente que los pezones de una de ellas son comparables a un radar, a lo que sigue una imitación de Eduard Punset describiendo el mismo. Otro ejemplo con connotaciones sexuales se produce cuando el actor recita las siguientes líneas de la novela en las que, debido a la risa de las mozas, “don Quijote vino a correrse”; tras recitar dichas palabras, el actor se engarza en una reflexión sobre el término hasta llegar a la conclusión de que, en este caso, significa enfadarse. A su vez, a través de dicha reflexión, vuelve a ridiculizar el trabajo del intelectual y los congresos celebrados con motivo del centenario, especialmente las divisiones entre los expertos.

que el actor también incluye la recitación de algunas de las frases del protagonista cervantino. Esto cambia cuando llega el momento de narrar las escenas en el interior de la venta. Con un trabajo gestual muy similar a la escena en que el *Lazarillo* bebía del vino del ciego usando una paja de centeno, el actor le explica al público que el ventero tenía que darle de beber a don Quijote con una pajita, puesto que no podía quitarse la celada añadiendo el componente carnavalesco a la función⁸⁵. Para ello, usa la onomatopeya “ñoquiñoquiñoquiñoqui” para simular la ingestión del vino y la posterior borrachera de personaje cervantino, lo que nunca se menciona en la novela. Este momento queda relacionado, a su vez, con el oficio de su padre y el ambiente de la taberna andaluza que acaba de recrear, que el actor refuerza diciendo: “Para mi padre, en el *Quijote* todo el mundo bebía”. Inmediatamente después, el actor interrumpe esta imagen de don Quijote borracho introduciendo otra vez la voz de su padre en escena: imitando una voz de niño, simula encontrarse otra vez ante su padre mientras éste le contaba el episodio; *El Brujo*-niño le pregunta entonces a su padre, “¿y qué le dijo don Quijote al ventero, papi?, ¿qué le dijo?”, a lo que su padre, tras un breve hiato, le contesta: “don Quijote le dijo al ventero tracatracatracá”⁸⁶. La expectación del público hasta este momento se traduce en carcajadas, lo que pone de manifiesto que el actor ha intercalado con éxito la versión de su padre junto con la narración del episodio de la novela.

⁸⁵ Como en la representación del *Lazarillo*, el actor se mueve en el escenario dibujando un rectángulo con sus movimientos, para terminar diciendo que “la mesa de la venta era rectangular”.

⁸⁶ El actor acompaña la respuesta de su padre con otro chiste en el que imita a su madre diciendo: “¡No le digas eso al niño que luego suspende en el colegio!” a lo que el actor, imitando la voz de su padre responde, “¡Di esto en el colegio, sí, con un par!”. Ante esto, *El Brujo* le pregunta al público: “¿Se imaginan a mi padre enseñando educación para la ciudadanía?”.



Figura 19. *El Brujo* “muestra” la pajita con la que le dan de beber a don Quijote en la venta. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral realiza en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en el año 2006.

El Brujo también aprovecha el personaje del ventero para animar la comicidad de su relato, reforzando la conexión andaluza. El actor describe este personaje como “un quinquí” que, según su padre era “un sinvergüenza de Sanlúcar de Barrameda”. A pesar de la actualización del lenguaje, *El Brujo* se mantiene cercano a la descripción que se presenta en la novela de este personaje: “él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje” (38). En este caso, el actor decide representar la escena en que el ventero le pide dinero a don Quijote por alojarse en su venta y éste le dice que nunca se ha visto que caballero andante lleve dinero. Ante dicha explicación el actor convierte las palabras del narrador de la novela en un diálogo actualizado entre el ventero y protagonista cervantino, al que el primero responde: “No se dice en los libros porque no hace falta”. De esta manera, opone la picardía del ventero y enfatiza la inocencia de don Quijote como un personaje que, según Jaksic, “simply refuses to accept the reality of money insofar as it reflects the modernity he rejects”. En otras palabras y en el caso de que aceptemos la tesis de *El Brujo*, don Quijote es un actor que es consciente de su actuación y se

mantiene coherente replicando las formas y lenguaje de un caballero andante en un tiempo anterior. Esta coherencia forzará al ventero, las mozas y el resto de huéspedes a entrar en el mundo caballeresco del hidalgo manchego, nombrándole caballero en el patio de la venta⁸⁷. Este fragmento, además, es uno de los más teatrales del espectáculo en lo que se refiere al uso de sonidos extraescénicos.

El actor comienza a narrar este fragmento del capítulo III de la primera parte de la novela bajo una luz azulada, ya que los hechos suceden de noche. Asimismo, se oye el sonido de lo que parece un martillo, que simula el movimiento de don Quijote velando sus armas en el patio de la venta. El actor continúa narrando la paliza que el personaje cervantino a un arriero con ricos gestos. Sin embargo, con el propósito de provocar la risa, inventa que el arriero estaba echando una chorrinada antes de disponerse a dar de beber a su recua en el lugar donde se encuentran las armas de don Quijote, lo que, tal y como se narra en la novela, desemboca en la paliza que el caballero le propina al arriero. El actor incide en la palabra chorrinada como si se tratase de un juego lingüístico similar al que Cervantes generaba con el nombre de Rocinante. No obstante, en la grabación de 2006, el actor indica de que se trata de un término que ya estaba presente en la edición del *Quijote* que realizó el poeta Juan Eugenio Hartzenbusch en el siglo XIX.

A continuación, *El Brujo* interpreta al personaje del ventero recitando un discurso inventado muy similar al uso del latín en el *Lazarillo*. No obstante, el clímax de esta escena tiene como protagonistas a las dos mozas del partido, la Tolosa y la Molinera, que le ciñen la espada y le calzan la espuela en la disparatada ceremonia. El actor representa entonces a la Tolosa, y, comparándola con María Magdalena, pone en boca la moza las mismas palabras

⁸⁷ Para facilitar la comprensión del público y simplificar la obra, *El Brujo* no menciona que, en realidad, el *Quijote* nunca es nombrado caballero, como ya lo decía Martín de Riquer (*Aproximación al Quijote* 87). Emilio Pascual también mencionaba en su versión de la novela: “¿Por qué fingía ser caballero, si había sido armado por escarnio?” (21).

que dice en la novela: “Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides” (47). Tras escuchar esta frase, el actor insiste en que don Quijote se emocionó, y, de la misma forma que sucede en la novela, les otorga a las mozas el título de “doña”, a lo que el actor añade: “eso es, les devolvió la dignidad”. Inmediatamente después, *El Brujo*, que asegura que así contaba el episodio su padre, vuelve a introducir la voz de su progenitor en escena simulando otra escena entre padre e hijo. En ella, su padre le pregunta a *El Brujo*-niño si ha entendido la escena y, tras una breve comparación entre Jesucristo y la misericordia de don Quijote que recuerda a su visión del episodio de los galeotes, el padre grita que la palabra es el Santo Grial, provocando una vez más la reacción de expectación-risa en el espectador ante lo aparentemente absurdo y regresando una vez más al *leit motiv* del espectáculo⁸⁸.



Figura 20. *El Brujo* personifica a una de las sorprendidas prostitutas con gestos afeminados. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación en el Teatro Infanta Isabel en 2006.

⁸⁸ En la grabación de 2006, el actor situaba el episodio autobiográfico en su casa de Lucena, que, según él, era una pensión, seguramente para establecer una analogía aún más cercana, aunque un poco forzada, a la venta del *Quijote*. El actor también decía que su padre, tras contar esta historia se ponía a bailar sobre una mesa con el dibujo de un mapa de España, concretamente sobre la región de Castilla-La Mancha, mientras un cura que vivía en la pensión lo contemplaba.

En esta escena de las mozas pudiera parecer que el actor se está refiriendo a un acto performativo, es decir, a la realidad que se transforma por medio de la palabra. No obstante, *El Brujo* apuesta por observar la palabra desde el punto de vista oriental y repite en el escenario que “la palabra es el ser”. Según el actor, la diferencia entre los filósofos del lenguaje occidentales, como Umberto Eco o Jorge Luis Borges, y el místico oriental es que para los primeros la palabra es el pretexto de una realidad evanescente, mientras que para los segundos “La palabra es la realidad primera”, a lo que añade: “la palabra en su dimensión de vibración, la palabra como pensamiento. Todo eso es palabra. La vida es palabra. Un gesto de mano es palabra, el árbol también se expresa con el movimiento. El grial, el recipiente que recoge la energía, la vida, somos un grial andante” (Entrevista personal).

El Brujo vuelve a intercalar la novela y la voz de su padre una vez más para terminar el espectáculo, concretamente en el episodio en que muere don Quijote, también el final de la novela⁸⁹. En este caso, suena la música y el actor introduce el episodio contando que, una vez cuando era pequeño, su padre le leyó el *Quijote* a unos mendigos en el salón de su casa. Evocando una de las más famosas escenas de la película *Viridiana*, de Luis Buñuel, el actor dice que estos mendigos le parecían los doce apóstoles, continuando el motivo religioso del espectáculo y rescatando la transformación o adaptación que don Quijote hacía de la realidad. En esta escena, además, el actor hace una breve impresión, con su excelente mímica facial, de uno de los mendigos más feos llamado Pepe El trompeta, lo que aporta comicidad al espectáculo. Tras esta impresión, el actor recita las palabras finales del hidalgo manchego,

⁸⁹ En la grabación de 2006, este episodio aún no está presente, ya que *El Brujo* se centra en la primera parte de la novela. En su lugar, el actor le dedica la función a Cervantes mientras va apagando los candiles. Para ello, el actor simula un encuentro entre Cervantes moribundo y don Quijote. Mientras Cervantes observa a su personaje, mantiene una conversación consigo mismo en la que alude a la inmortalidad del personaje: “Y si yo quiero que él [don Quijote] se queda y tú [Cervantes] vengas conmigo, ¿qué?”. Cabe destacar que el actor creará el programa de mano de *Los misterios del Quijote* del año 2016 a partir de esta conversación, que incluirá en el mismo. Este programa de 2016, “Morir cuerdo y vivir loco”, que ya hemos mencionado en varias ocasiones, sustituirá al programa de 2005 que se titulaba “El *Quijote* y la voz de la sabiduría”, en el que el actor simplemente mostraba las razones por las que decidió llevar a cabo la adaptación de la novela cervantina.

que reniega de los libros de caballería. Inmediatamente después a este momento dramático, el actor vuelve a introducir la voz de su padre en escena, que, en palabras del actor, cuando llegó al final de la novela dijo: “Ya te dije yo que no quería leer esto, que ya sabía yo cómo iba a acabar”. *El Brujo* termina el espectáculo recitando las últimas líneas de la novela mientras zigzaguea entre las cinco luces colgantes, a las que también zarandea. Al mismo tiempo, las luces se van apagando y, entre sonidos de un campanario cuyo volumen asciende, termina gritando la última frase del epitafio que el bachiller Sansón Carrasco escribe para la tumba de don Quijote y que aparece en la novela: “¡Morir cuerdo, vivir loco!”. A continuación, las luces vuelven a encenderse tras la oscuridad total y el actor vuelve a salir a escena entre aplausos para repetir que la palabra es la luz que asoma en la oscuridad del silencio, el Santo Grial, dejando la rosa que simboliza la palabra en el centro del escenario bajo un foco blanco.

El Brujo, que sale al escenario en calidad de *performer*, sin ninguna indumentaria especial, asume el papel de don Quijote en primera persona bien entrada la función e introduce referencias a una visión oriental de la novela y la palabra, lo que supone un gesto del actor por evitar y superar la iconografía dominante asociada a los personajes del *Quijote* y su autor. No obstante, el actor también menciona las populares ilustraciones de Gustave Doré durante la representación corroborando que el personaje de Cervantes es “el don Quijote de un puñado de estupendos artistas”, tal y como lo reconocía Francisco Rico (“Figuraciones” 91). Por otro lado, *El Brujo* crea su propio universo teatral, que se sostiene fuertemente en el componente autobiográfico y la figura de su padre. Padre e hijo quedan insertados en la ficción de la obra y se convierten, junto con don Quijote, en caballeros de la palabra. A través de *LMDQ*, el actor se acerca al texto cervantino desde la metaficción y la mirada postmodernista, acompañado de música, baile e iluminación y anticipando el acercamiento multidisciplinar en sus obras sobre los místicos.

	Almagro	Mérida	Cáceres	Olmedo	Getafe	Cartaya	Chinchilla	Valverde	Alcañiz	Olite	Niebla	Alcántara	Lugo	El Ejido	Sevilla
<i>Arcipreste</i>	2000*				2001										
<i>San Fco</i>															2003
<i>Una noche</i>	2007		2009				2004								2002
<i>Misterios +</i>	2005*		2016	2007			2017	2016	2006		2005	2006 2017	2016	2016	
<i>De misticos</i>	2008*			2008						2008	2008	2008			
<i>Evangelio</i>	2010	2009*									2009				
<i>El testigo</i>							2011								
<i>Mujeres ++</i>	2011*		2011		2013					2011	2011	2011			
<i>Cómico</i>						2013		2013						2015	
<i>Bululú</i>			2012*				2013			2012					
<i>La Odisea</i>		2012									2013				
<i>El asno +++</i>		2013*				2015							2014		
<i>La luz oscura</i>	2014		2014	2017											
<i>Teresa</i>	2015		2015*	2015							2015	2015			

Figura 21. Resumen de la Actividad de *El Brujo* en festivales destacados desde el estreno en Almagro de *Arcipreste*, con su productora y en solitario.

* Indica estreno absoluto

+*Los misterios del Quijote* también se representa en el Festival de Huesca en el año 2007 y en el Festival de los Teatros Romanos de Andalucía, concretamente en Málaga, en 2017.

++*Mujeres de Shakespeare* también se representa en el Ciclo de Teatro Clásico de Toledo en 2011 y en el Festival de San Lorenzo de El Escorial de 2016. En el Ciclo de Toledo también se representa *El evangelio de San Juan* en 2010 y *La Odisea* en 2016.

Continuación de la Figura 21.

+++ *El asno de oro* se representa también en el Festival de los Teatros Romanos de Andalucía en 2017, concretamente en Santiponce (Sevilla) y en Tarifa (Cádiz).

Capítulo 3

Rumbo a los místicos: el caso de *Teresa o el sol por dentro*

1. Introducción

Rafael Álvarez *El Brujo* estrena *Teresa o el sol por dentro* el 10 de junio del año 2015 en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Cáceres con motivo del V centenario del nacimiento de Santa Teresa. El actor ha continuado representando el monólogo por la geografía española hasta la actualidad alternándolo con otras obras de su repertorio como *El asno de oro*, *La Odisea*, *Mujeres de Shakespeare*, *el Lazarillo*, *Cómico*, *Los misterios del Quijote* (desde que se reestrenara en marzo de 2016 con motivo del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes), y *Autobiografía de un yogui* (su último estreno hasta la fecha, desde marzo de 2017).

A pesar de que el gobierno del Partido Popular había creado en diciembre de 2013 la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús, *El Brujo* ha mostrado su descontento dentro y fuera de escena ante la poca difusión del centenario, de la misma manera que ya se había mostrado crítico con los centenarios del *Quijote* y Cervantes en los que participó¹. En esta ocasión, *Teresa o el sol por dentro* no formaba parte del programa oficial de la Comisión. No obstante, tras su estreno en el Festival de Cáceres, el actor aprovechó la efemérides para pasear su nuevo monólogo por los festivales veraniegos, en los que compartió cartel con obras integrantes del programa. En el Festival de Olmedo de 2015, el monólogo de *El Brujo* aparece junto con *Teresa. Miserere*

¹ Como podemos observar en la grabación del *Lazarillo* realizada por el Centro de Documentación en el año 2015, *El Brujo* aprovechaba la función para promocionar *Teresa o el sol por dentro* ante las cámaras y quejarse de la pobre labor del Ministerio de Cultura en torno al centenario. Desde la Fundación V Centenario, creada en junio de 2013 por la Orden del Carmelo Descalzo para la gestión de la programación del centenario, el padre Emilio Martínez también se quejaba de la falta de compromiso del gobierno para impulsar los actos conmemorativos del año 2015 (“La Fundación V Centenario esperaba un mayor compromiso del Gobierno con Santa Teresa”).

gozoso, de Teatro Corsario, y en el Festival de Alcántara del mismo año, se presenta junto con *La lengua en pedazos*, obra ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática en el año 2013, escrita por Juan Mayorga e interpretada por la Compañía Entrecajas². Con una puesta en escena no historicista y, como *El Brujo*, minimalista, Mayorga desvela la vida y obra de Santa Teresa a través de un diálogo entre la Santa y un inquisidor que la visita en la cocina del convento de San José de Ávila, su primera fundación. El autor pone en boca del inquisidor su visión de la mística, especialmente en el momento en que su personaje confiesa: “he aprendido que la mística es disfraz que suele tomar la subversión” (568). En este sentido, el propósito y contenido de *La lengua en pedazos* es semejante al *Teresa o el sol por dentro*, ya que ambas obras retratan a la Santa como una mujer racional y luchadora. No obstante, como veremos, *El Brujo* incide en las escenas de monólogo en determinados detalles biográficos que, además de aportar comicidad a la obra, concentran y cubren aspectos y circunstancias de la vida de Santa Teresa que no se mencionan explícitamente. Asimismo, el uso del humor permite mostrar una imagen de la Santa más desenfadada, sin llegar a ser polémica.

Teresa o el sol por dentro es una obra fundamentalmente biográfica en la que el actor alterna la dramatización de determinados episodios de la vida de Santa Teresa con sus poemas más significativos. En un principio, el espectáculo contaba con la presencia de un violín, a modo de recital, que, en las funciones más recientes, se sustituye con una grabación breve hacia el final del espectáculo. Por otro lado, se trata del primer montaje de *El Brujo* sobre la vida y obra de un personaje histórico femenino. El actor continúa explotando sus

² Según la *Memoria de Actividades* del centenario, otras obras teatrales que formaban parte del programa de la Comisión son: el monólogo *Teresa de Jesús, vida y verdad*, interpretado por Candelas Pérez Martín, y el recital *Escrito por Teresa de Ávila*, dentro del proyecto *Cómicos de la lengua* organizado por la Real Academia de la Lengua Española, que, tras su paso por Almagro 2014, se representa una vez más en Madrid en marzo de 2015 (35).

Entre las obras que no se encuentran en el programa destaca *El cielo que me tienes prometido*, de Ana Diosdado, con la que *El Brujo* comparte cartel en el Festival de Cáceres de 2015.

dotes como actor-narrador o *storyteller* y, al contrario de lo que sucedía con ciertos personajes femeninos de ficción en monólogos anteriores, el periodista José Catalán Deus asegura que “vence con absoluta naturalidad el desafío de un hombre mayor haciendo de mujer joven y lo hace sin un solo ademán ni un tonillo que imite a lo femenino” (“*Teresa o el sol por dentro*”).

Según José Luis Alonso de Santos, *El Brujo* utiliza el teatro “para desarrollar su personalidad y su espiritualidad” (Entrevista personal). Efectivamente, el propio actor reconocería en la rueda de prensa de Almagro 2015 que realizó *Teresa o el sol por dentro* por necesidad (“*Teresa o el sol por dentro* de *El Brujo* en #Almagro38”). Anteriormente al estreno de la obra, *El Brujo* ya había recitado fragmentos de las obras Santa Teresa, San Juan de la Cruz y fray Luis de León en la sesión única de *Las mañanas del clásico* en el año 2000 y en su monólogo *Una noche con El Brujo*, estrenado en el año 2002 y derivado, en gran parte, del espectáculo anterior. No obstante, el actor admite que su fascinación con los místicos se remonta a sus primeras representaciones del *Lazarillo* cuando advierte la “dimensión mística” de Lázaro (Entrevista personal)³. Por otro lado, su interés por los místicos se reflejaba en el terreno personal años antes del estreno teatral de la obra picaresca. En 1986, el actor declaraba que había comenzado a practicar meditación trascendental siete años atrás, lo que coincide aproximadamente con su primer accidente de tráfico: “De los dos

³ En palabras del actor: “En mi trabajo teatral ha habido un desarrollo de la personalidad mística porque yo comencé esta indagación con el *Lazarillo*. Cayó en mis manos el libro de un autor argentino, del que no recuerdo el nombre, pero hablaba del *Lazarillo* desde la dimensión de la simbología esotérica ... Este autor me enseñó a ver en el *Lazarillo* una alegoría acerca del desarrollo del ser interior, del desarrollo espiritual o del proceso de desarrollo y maduración interior del alma ... un alma que va evolucionando en conflicto con un mundo hostil ... Entonces, la supervivencia física se convierte en una metáfora del desarrollo emocional y espiritual del personaje. Lázaro empieza como niño recibiendo golpes ... para acabar convirtiéndose en un hombre maduro y uno de los grandes descubrimientos del Lázaro es cuando él se emociona con el hambre del escudero ... Ve él que nace dentro de sí mismo un sentimiento de solidaridad, de compasión o de comprensión hacia otro que tiene dificultades. Entonces, es un pícaro, pero es un pícaro redimido por un nacimiento interior ... Eso me interesó mucho ... Lázaro es muy místico ya, tiene una dimensión mística para mí”.

accidentes que tuve, el peor fue el primero ... Era la época en la que estaba haciendo *La mojjigata* ... Iba camino de Silos con un par de amiguetes, para desintoxicarme” (“*El Brujo*. Un gesto gallardo en el último momento” 16)⁴. Más tarde, además de realizar un retiro espiritual en Oriente, el actor regresaría a Silos en varias ocasiones. Curiosamente, este monasterio se ha convertido en un elemento constante a lo largo de sus obras y en parte de su universo personal.

En el año 2002, *El Brujo* se enfrenta por primera vez a una figura de la mística occidental con *San Francisco, Juglar de Dios*, monólogo original de Dario Fo sobre San Francisco de Asís, que el actor estrenó en versión española de Carla Matteini como parte del programa teatral de Salamanca Ciudad Europea de la Cultura. Esta obra marca un momento decisivo en su carrera como actor solista, ya que supone su primer contacto con las antiguas técnicas de transmisión y narración oral. Seis años más tarde, en Almagro 2008, estrena la obra *De místicos y pícaros*, que anticipa el rumbo de su carrera hacia el estudio de los místicos. En este espectáculo, el actor elabora una reflexión sobre las semejanzas entre los pícaros y místicos de los siglos XVI y XVII. Entre recitaciones y divagaciones sobre personajes históricos y ficticios, el actor establece paralelismos entre Lázaro y Santa Teresa asociando el hambre de espiritualidad con el hambre como necesidad fisiológica a través de la cotidianidad presente en los escritos de la Santa. Con el arca del *Lazarillo* en el centro del escenario y partiendo de la famosa frase que Santa Teresa dirige a sus monjas en el capítulo quinto del *Libro de las fundaciones*, *El Brujo* declara: “Si ya lo decía Santa Teresa, que entre los pucheros anda el Señor... ¡ya hay que tener hambre para decir esto!”. Ya en el programa de mano de la obra, el actor mencionaba: “El hambre es la metáfora esencial que une a los

⁴ Según los datos aportados por Alonso de Santos, el segundo accidente se habría producido anteriormente a comenzarse el rodaje de la película *Bajarse al moro*, estrenada en 1989 y basada en su obra teatral del mismo nombre. El dramaturgo afirmaba que, debido a este accidente, el papel que *El Brujo* iba a interpretar lo asumió, finalmente, Jesús Bonilla (Entrevista personal).

pícaros con los místicos ... Suspirando por los bollos del avariento clérigo el lazarillo podría haber dicho: “vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero” (“*De místicos y pícaros*”). Unos años más tarde, en el año 2013, el actor estrena *La luz oscura de la fe*, obra basada en la vida y obra de San Juan de la Cruz, en la Iglesia de San Miguel del convento de Padres Carmelitas de Úbeda. Por último, en marzo de 2017, presenta su último monólogo hasta la fecha, *Autobiografía de un yogui*, basado en el *best seller* homónimo escrito por Paramahansa Yogananda, místico oriental de la India, casi desconocido en España, que impulsó el yoga en Occidente a principios del siglo XX⁵. El actor ha reconocido en los programas *Espacio en blanco* y *Secuencias en 24h* que realizó esta obra para que la gente conozca el libro del yogui, que él leyó tras el éxito de *La taberna fantástica* (“Autobiografía de un yogui”; “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*”). Recientemente, también ha prestado su voz, como narrador, a la película documental *Awake: Despierta - La vida de Yogananda*, dirigida por Paola Di Florio y Lisa Leeman.

El Brujo establece una conversación permanente entre los místicos protagonistas de sus obras sobre las tablas. En *Teresa o el sol por dentro*, por ejemplo, inserta referencias a San Francisco de Asís, San Juan de la Cruz e incluso a Paramahansa Yogananda. Teniendo en cuenta sus particularidades, el actor aprecia en todos ellos una característica común: su autonomía y flexibilidad frente a los dogmas. En sus propias palabras, “para ellos [los místicos] lo importante es la experiencia directa de Dios, no la teología, ni la creencia” (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Santa Teresa era una adelantada a su tiempo’”). A partir de esta característica, el actor aporta coherencia a su corpus particular de místicos, demostrando un

⁵ En ocasiones, el actor incluye entre sus obras dedicadas a los místicos *El evangelio de San Juan*, que estrena en el Festival de Mérida de 2009. Aunque este espectáculo no se centraba en ningún místico en concreto, el actor narraba y dramatizaba escenas de la vida de Jesucristo. En una entrevista con el periodista Alfons García, defendía que no pretendía “hacer un espectáculo polémico desde el punto de vista religioso o teológico” y aseguraba que *El evangelio* “Está basado en la fascinación de un texto por su belleza poética y en mi búsqueda personal de la fe, entendiendo esta como conocimiento” (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Teatro público no quiere decir barra libre’”).

profundo conocimiento de su vida, obra y entorno. En abril de 2015, el actor confirma su especialización en los místicos apareciendo en el documental *Teresa de Jesús: una vida de experiencia mística*, que se emite en la segunda cadena de Televisión Española con motivo del V centenario de la Santa. A pesar de su problemática relación con los investigadores y académicos, el actor se integra en un panel compuesto por expertos como Víctor García de la Concha o Teófanos Egido para hablar de la vida y obra de Santa Teresa⁶.

Ya en la reseña sobre *La luz oscura de la fe*, la obra de *El Brujo* basada en la vida y obra de San Juan de la Cruz, el periodista Diego Farto destacaba el “amplio trabajo de documentación” del actor (“*El Brujo* seduce al público con su San Juan de la Cruz”). Para elaborar *Teresa o el sol por dentro*, *El Brujo* maneja abundantes referencias históricas y fechas concretas, posiblemente heredadas de la elaboración de sus anteriores trabajos, que expone especialmente durante el Prólogo, en el que no olvida aludir a la situación de la mujer en el siglo XVI. Asimismo, conoce de primera mano y añade citas textuales del *Libro de la vida* y otros escritos de Santa Teresa. Sin embargo, en este caso se basa fundamentalmente en las biografías de la Santa, que cubren las lagunas del *Libro de la vida*, facilitando su labor de documentación⁷.

El propio actor confesaba en varias entrevistas haber utilizado dos biografías: *Teresa de Jesús: aventura humana y sagrada de una mujer*, del periodista José María Javierre, y *Tiempo y vida de Santa Teresa*, de los padres carmelitas Efrén de la Madre de Dios y Otger

⁶ En octubre de 2012, *El Brujo* ya había participado en el programa *Mitos y leyendas* de Televisión Española, en este caso para hablar sobre *La Odisea* tras haber estrenado su monólogo del mismo título. En el programa, el actor compartía protagonismo con el experto Carlos García Gual, cuya adaptación de *La Odisea* había utilizado para la elaboración de su monólogo.

⁷ En su edición a las obras de Santa Teresa, Francisco Javier Díez de Revenga alude al debate en torno al género del *Libro de la vida* y dice: “Teresa contraviene muchos de los preceptos que deberían regir en sentido riguroso una biografía: la autora selecciona hechos y noticias de muy heterogénea estirpe, deja inmensas lagunas biográficas, no facilita datos precisos y, sistemáticamente oculta la identidad de los personajes con los que se cruza en su vida” (“Introducción” LVII).

Steggink (“*El Brujo* visita a Santa Teresa”; “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Santa Teresa era una adelantada a su tiempo’”). Mientras que la biografía de los padres carmelitas le sirve para completar su narración dramatizada de la vida de Teresa con anécdotas, testimonios y datos de biografías tempranas, *El Brujo* se centra en la biografía de Javierre imitando su estilo y aprovechando los pasajes más literarios, especialmente los diálogos de corte dramático y las descripciones. Como explica en una entrevista con Paco Córdoba Gutiérrez e incluso durante la representación de la obra, el actor se inspira en el capítulo catorce de la biografía de Javierre para titular su espectáculo (“*El Brujo* estrena su nueva obra sobre Santa Teresa”). En este capítulo, titulado “Un invierno con el sol por dentro”, el biógrafo relata el primer contacto de Teresa con la oración mental o de recogimiento alrededor de 1538 tras haber leído el *Tercer abecedario espiritual*, escrito por el padre Francisco de Osuna, que su tío Pedro le regala durante su viaje enferma desde la Encarnación a Becedas. Curiosamente, el actor no menciona o recrea este episodio en su espectáculo, retrasando el nacimiento del sol interior hasta 1554, cuando la Santa se convierte definitivamente ante una imagen de Cristo.

La biografía de Javierre en la que se basa *El Brujo* se publica en 1982, coincidiendo con el IV centenario de la muerte de Santa Teresa, por lo que ya pertenece a una nueva tendencia biográfica que sitúa la vida de la Santa en el contexto del siglo XVI. Según el historiador Teófanos Egido, a excepción de la biografía de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, las biografías anteriores al centenario, especialmente las religiosas, eran más bien hagiografías o “visiones angelistas” que habían afianzado “la imagen de una santa... que poco o nada tuvo que ver con su circunstancia temporal” (“El tratamiento historiográfico de Santa Teresa” 13-14)⁸. En el año 2015, tomando como punto de partida la biografía de

⁸ Según Salvador Ros García, la biografía de Javierre, que fue “la biografía del Centenario” de 1982, es muy deudora de la de los padres carmelitas Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, que *El Brujo* también utiliza. La biografía de Efrén de la Madre de Dios se publicó por primera vez en 1951 y el padre Otger Steggink se unió a las posteriores ediciones (1968, 1977, 1982-1984) (“Los estudios teresianos” 162; 164). Publicada en varios tiempos, la biografía de los padres carmelitas fue actualizándose y puliéndose. Según Teófanos Egido, “se fue limando parcialmente el andamiaje

Javierre, *El Brujo* integra la dimensión histórica en el extenso Prólogo a *Teresa o el sol por dentro* y presenta un retrato realista de la Santa frente a sus supuestos milagros o lo que Enrique Llamas denomina “los criterios sobrenaturalistas”, esto es, la interpretación de “sucesos pertenecientes a la primera época de su vida a través de los reflejos de su edad madura” (“Teresa de Jesús. Su vocación religiosa” 15). En la misma línea, Javierre ya advertía en su biografía que los biógrafos debían evitar la tentación de “volcar sobre la juventud de su personaje las cualidades posteriores” (106). *El Brujo* sigue este consejo y dedica más de la mitad del espectáculo a representar la infancia y adolescencia de Santa Teresa antes de aventurarse a narrar su conversión definitiva y primeras experiencias místicas⁹.

La nueva biografía revela los devaneos adolescentes y las profundas dudas vocacionales de Santa Teresa en los episodios anteriores a su madurez espiritual. En palabras de Bernard McGinn, explica el misticismo como “a process or way of life rather than being defined solely in terms of some experience of union with God” (*The Presence of God* x-xi)¹⁰. El trabajo de *El Brujo* en *Teresa o el sol por dentro* se inserta en la tradición de estas biografías que estudian la vida y obra de la Santa sin ocultamientos, exponiendo abiertamente sus orígenes judeoconversos con el propósito de superar su asociación con el régimen franquista, de la que el propio actor fue testigo. No obstante, la distancia temporal respecto del final de la dictadura franquista permite al actor una mayor libertad a la hora de hacer chistes sobre el caudillo y su devoción por la Santa.

barroco, se fueron deshaciendo mitos arraigados, se recurrió a fuentes nuevas, se exploraron archivos elocuentes, y olvidados antes, se estableció el diálogo con aportaciones históricas más generales que las limitadas y habituales” (“El tratamiento historiográfico” 22).

⁹ Según Barbara Mujica, ya desde finales de los años sesenta, “the post-Vatican II Church has focused on Teresa’s spiritual wisdom exalting her as a writer rather than as a miracle-worker” (“Performing Sanctity” 196).

¹⁰ De manera similar, Melquiades Andrés sugería que el místico “no es el ser raro que protagoniza éxtasis, arrobos, revelaciones, sino un hombre normal, que baja al fondo de sí mismo y sabe hasta hacerse uno con Dios” (*Historia de la mística* xv).

Este nuevo acercamiento a Santa Teresa se difunde en televisión a través de *Teresa de Jesús*, la serie protagonizada por Concha Velasco y dirigida por Josefina Molina, que se emite en Televisión Española en 1984, tan solo dos años después de la publicación de la biografía de Javierre y del centenario. Manuel Palacio la menciona entre las grandes series televisivas de carácter pedagógico de la década de los ochenta del siglo XX, que podían dividirse en *biopics* sobre personajes históricos, como es el caso de esta serie, y en adaptaciones de obras literarias como *Visperas* (1987), en la que *El Brujo* participa (*Historia de la televisión* 154; 158-160)¹¹. Por su parte, Salvador Ros García la incluye entre las biografías sobre Santa Teresa de este periodo destacando el trabajo de Josefina Molina, Víctor García de la Concha y Carmen Martín Gaité como guionistas (“Los estudios teresianos” 166). Como el espectáculo de *El Brujo*, la producción televisiva enfatiza la labor literaria de Santa Teresa incluyendo numerosas citas textuales, especialmente del *Libro de la vida* y del *Libro de las fundaciones*, y utiliza los títulos de los escritos de la Santa para dar nombre a sus episodios¹². Este propósito de identificar a la Santa como escritora sigue vigente durante el año 2015, ya que el Real Decreto por el que se crea la Comisión Nacional para la conmemoración del centenario se refiere a la Santa desde el primer párrafo como

¹¹ José Antonio Pérez Bowie dice que el proyecto de cine “cultural” de los años ochenta, que fue impulsado por los primeros gobiernos socialistas, se basaba en adaptar textos literarios de prestigio a la pantalla tratándose de “adaptaciones caracterizadas por su literalidad y por una factura rutinaria que solía quedarse en la mera corrección sin traspasar nunca sus límites en busca de una escritura personal” (*Leer el cine* 86).

¹² La estudiosa Iris M. Zavala afirmaba que Santa Teresa era, ante todo, una escritora renacentista y que, por lo tanto, los estudios sobre sus escritos no pueden limitarse al marco de la teología o la espiritualidad del dogma católico (“Teresa Sánchez” 21). En 1978, se publica *El arte literario de Santa Teresa*, precisamente de Víctor García de la Concha, uno de los guionistas de la serie de televisión. Este trabajo rechaza que la Santa escribiera por inspiración divina y abre, con este trabajo, la brecha para otros estudios literarios y de corte feminista, comenzando por *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, de Alison Weber, publicado en el año 1990.

patrona de los escritores españoles defendiendo su influencia en la literatura española del Siglo de Oro¹³.

La serie sobre Santa Teresa de 1984 se convierte en un referente para las adaptaciones posteriores de la vida y obra de Santa Teresa que, hasta el centenario de 1982, habían seguido el ejemplo de las biografías¹⁴. Como el espectáculo de *El Brujo*, la serie de Molina destaca desde el primer momento el proceso que Teresa deberá acometer hasta su definitiva conversión y unión con Dios evitando escenas efectistas. Así, el primer episodio de la serie comienza con el traslado de una Teresa enferma, de veintitrés años, desde el convento de la Encarnación a Becedas, mientras la voz en *off* de un narrador, que ya ha situado su historia en el contexto del siglo XVI y ha aludido a sus orígenes judíos, indica que “en este momento de su vida, está aún muy lejos de la santidad”. Aunque la serie no muestra los episodios de infancia y adolescencia de Teresa, que *El Brujo* dramatizará, los guionistas incluyen ya en el primer episodio una conversación entre Juana Suárez, su amiga monja, y su hermanastra María, a través de la que, como veremos, se desvelan ciertos detalles de estos periodos de su vida.

¹³ El Real Decreto puede consultarse a través de este enlace:
https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-10951

¹⁴ Desde las comedias atribuidas a Lope de Vega, supuestamente escritas en torno a la beatificación y canonización de la Santa (*La madre Teresa de Jesús*; *La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús*), que, según Barbara Mujica, se modelaron a partir de las biografías tempranas, casi hagiografías, de Gracián, Ribera y Yepes, hasta la obra *Teresa de Jesús* (1932), de Eduardo Marquina, que, fiel a la concepción de ‘Santa de la raza’ (título que, según Giuliana Di Febo, Santa Teresa ostentaba desde 1922 y más tarde se asociaría con el franquismo) y posiblemente influenciado por la biografía titulada *La Santa de la raza* (1929-1935), de Gabriel de Jesús, presentaría a Santa Teresa como modelo de santidad a través de un exacerbado catolicismo, que anticipaba las adaptaciones durante la dictadura franquista, también en el terreno cinematográfico, como es el caso de la película *Teresa de Jesús* (1962), dirigida por Juan de Orduña (“Performing Sanctity” 187; *La Santa de la raza* 18).

Para un recorrido panorámico de las adaptaciones de la Santa desde el siglo XVII hasta la actualidad, véase “Las tablas de la Santa”, de César Combarros. Para un recorrido de las adaptaciones desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, véase “Teresa de Jesús en el teatro español contemporáneo”, de Julia Amezáa.

En la rueda de presentación de *Teresa o el sol por dentro* en Almagro 2015, *El Brujo* destacaba el impresionante patrimonio cultural del Siglo de Oro español, comenzando por el teatro (“*Teresa o el sol por dentro* de *El Brujo* en #Almagro38”). Durante las representaciones de este monólogo en concreto, el actor incluye referencias literarias y menciona numerosas obras de arte que formaron parte del entorno de la Santa o impulsaron sus experiencias místicas haciendo incluso referencia a la iconografía de María Magdalena. A imitación de los místicos, *El Brujo* se enfrenta a diferentes disciplinas para explicar la mística y, como veremos, lleva la relación entre mística y arte a otro nivel identificando directamente la experiencia mística con la belleza.

En este capítulo, analizaré *Teresa o el sol por dentro* no solo como heredera de la nueva biografía y producto de un centenario, sino como ejemplo del acercamiento de *El Brujo* a los místicos. Estas obras, del todo eruditas y multidisciplinares, presentan, además, una gran influencia de las técnicas cinematográficas, como lo demuestra el tratamiento de algunos de los episodios de la vida de la Santa. Con el propósito de analizar los usos que el actor hace de las obras y las biografías de la Santa y de trazar otras fuentes en la elaboración del monólogo, utilizaré mis notas sobre las tres representaciones de la obra a las que asistí en septiembre de 2016 en los Teatros del Canal de Madrid y la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral durante una de estas funciones, la edición de las obras de Santa Teresa de Francisco Javier Díez de Revenga, y las biografías de la Santa, especialmente la de Javierre y la de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink.

Para analizar *Teresa o el sol por dentro*, dividiré el capítulo en dos partes principales: el Prólogo al espectáculo y el análisis de la obra. A su vez, dividiré este análisis en las dos partes o actos del espectáculo, cuyo desarrollo mostrará una preferencia por la dimensión interior de Teresa, ya presente en el título del espectáculo, frente a la dimensión histórica. En la primera de estas partes, analizaré la recreación de los episodios menos conocidos de la

infancia y adolescencia de Teresa hasta su ingreso como novicia en el monasterio de la Encarnación, que cotejaré con el contenido de otras adaptaciones. A lo largo del análisis, demostraré que los poemas aportan unidad al espectáculo y actúan como nexos entre los episodios de la primera parte del espectáculo estableciendo vínculos entre la vida y obra de la Santa. Por otro lado, probaré que *El Brujo* se sirve del componente autobiográfico para reconocer y superar, desde el humor, la asociación de Santa Teresa con el régimen franquista. En la segunda parte, abarcaré la conversión de Teresa y su primera visión intelectual hasta el final del espectáculo. Durante esta segunda parte, *El Brujo* demuestra que es posible el tratamiento realista de la vida de Santa Teresa sin evitar por completo las experiencias místicas. Aunque el actor no trata la polémica escena de la transverberación, su interpretación más o menos racional de la conversión a través del psicoanálisis queda interrumpida por el silencio, por lo que el actor reconoce que no puede ver o explicar, por lo que pertenece a otra dimensión y él no ha experimentado.

2. Un prólogo acelerado

El Brujo abre *Teresa o el sol por dentro* con un Prólogo mediante el que se propone situar al espectador en la época en que vivió la Santa. Consciente de su tendencia a prologar e introducir referencias históricas en determinados fragmentos de sus obras, repite burlescamente que el Prólogo “no es la obra”. Asimismo, bromea ante el público y propone con tono socarrón que su próximo espectáculo se titulará simplemente *Prólogo*¹⁵. Tras estos momentos iniciales de risas, *El Brujo* aborda el significado de la mística a partir de una supuesta conversación que mantuvo con un cura amigo suyo, que definía la mística como “la

¹⁵ En varias representaciones del monólogo en los Teatros del Canal, el actor también aprovecha el prólogo para justificar su forma de hacer teatro. Además de confesarse discípulo de Dario Fo, el actor se queja del poco reconocimiento a los cómicos en España y responde a los críticos que desde sus comienzos con el *Lazarillo* le reprochan la semejanza entre espectáculos: “Yo he dado con la fórmula del éxito y la gente repite... Charles Chaplin también hacía siempre lo mismo... Si hubiera sido de Tomelloso, ya le habrían jodido”.

experiencia de la mirada... mirar a algo o alguien de verdad y esa mirada te incluye”. A continuación, el actor comienza su sucinto resumen del siglo XVI, dejando de lado por el momento esta relación entre la mística y la mirada, en la que se basará para desarrollar el episodio de la conversión definitiva de Teresa en la segunda mitad del espectáculo.

Como ya hemos mencionado, el actor utiliza fundamentalmente la biografía de José María Javierre y la de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink para la elaboración del espectáculo. En sus primeros capítulos, ambas presentan un detallado resumen del contexto sociopolítico e histórico del siglo XVI y de los antepasados de la Santa, que *El Brujo* aprovechará para modelar el prólogo de *Teresa o el sol por dentro*. Sobre el escenario, el actor enumera y expone los hechos con excesiva rapidez, casi impidiendo que el espectador procese la información que se le ofrece y provocando confusión y risa, lo que, en mi opinión, es una manera de señalar la complejidad de un periodo histórico que no puede simplificarse o resumirse en tan solo unos minutos. No obstante, *El Brujo* incidirá en determinados hechos que repetirá con posterioridad durante el resto del espectáculo a partir de los que, en sus palabras, “caen las viejas creencias de la Edad Media”, iniciándose la Modernidad.

En primer lugar, posiblemente inspirado por el primer capítulo de la biografía de Javierre, *El Brujo* menciona la vuelta al mundo que inició Magallanes en 1519 y completó Juan Sebastián Elcano. A continuación, prosigue su exposición explicando que esta expedición confirmaba la redondez de la Tierra¹⁶. El actor aprovecha este descubrimiento para hacer un chiste sobre la pereza de los habitantes de Triana que “desde entonces, se lo piensan dos veces antes de ponerse en movimiento... Total, si no van a llegar a ningún lado

¹⁶ El biógrafo dice: “Don Carlos será el primer monarca ‘cósmico’ de la historia. No es casualidad que a don Carlos le toque dar su venia para que el verano de 1519 salgan por las bocas del Guadalquivir en Sanlúcar de Barrameda los cinco navíos de Magallanes, dispuestos a dar la primera vuelta al mundo: uno de los cinco bajeles regresará tres años más tarde bajo el mando de Juan Sebastián Elcano demostrando que efectivamente la tierra es redonda” (16).

nunca”. Por otro lado, el actor menciona el desarrollo de la imprenta y la invención del telescopio mientras lamenta que “el conocimiento nunca les alcanza a los hombres para alcanzar la paz”. Entre los avances de la revolución científica, señala como decisiva la publicación de la obra de Copérnico en 1543, en la que el astrónomo defendía la teoría heliocéntrica frente al geocentrismo. El estudioso italiano Elémire Zolla, que *El Brujo* menciona en el programa de mano de la obra, afirmaba la importancia de este descubrimiento, ya que “nunca antes se había cargado de tantos significados el hecho de que la Tierra estuviese o no en el centro del universo” (*Los místicos de Occidente* 40). Siguiendo sus pasos, el actor se pregunta: “¿Cuál es entonces el lugar del hombre en el universo?”. Para contestarla, recurre al universo interior de los místicos y especialmente a Santa Teresa. Anticipando el episodio de su conversión definitiva en 1554, *El Brujo* indica que a la Santa “le nace un sol por dentro”, al que se refiere como “el genuino, el verdadero Sol”, con lo que el hombre vuelve a ser el centro.

En segundo lugar, *El Brujo* menciona brevemente la muerte de Maximiliano I en 1519 y la llegada al poder de Carlos V¹⁷. A partir de este momento, el actor enumera, sin orden predeterminado, los problemas que acontecen fuera y dentro de la Península, desde la explotación del oro del Nuevo Mundo, la enemistad entre España y Francia, la alianza del Papa con los franceses, la futura batalla de la Armada Invencible contra los ingleses durante el reinado de Felipe II, hasta las guerras de religión contra los turcos y los protestantes, para terminar recitando: “¡Arde el mar con las hogueras de la guerra y el fuego de la fe!”¹⁸.

Inmediatamente después, niega que la fe de Teresa se imponga con la espada presentando a la

¹⁷ El actor acompaña este hecho con un chiste en el que comienza hablando de la fealdad de Carlos V: “pues para ser hijo de Felipe el Hermoso era bastante feo...”. A esto, añade: “Esperemos que tenga mejor cabeza que su madre... ¡y su madre era Juana la Loca!”. Seguramente, la inspiración para esta intervención proviene del capítulo quinto de la biografía de Javierre, titulado: “Les pareció feo el rey”.

¹⁸ *El Brujo* acompaña la mención a la Armada Invencible con una reflexión humorística sobre el adjetivo y dice: “Ya hay que ser arrogante para darle este nombre sin haber ido antes a batalla...”.

Santa como defensora de una religiosidad más tolerante¹⁹. Aunque menciona brevemente la labor de la Santa como fundadora de conventos o se refiere a ella como “la santa andariega”, *El Brujo* evita desarrollar esta faceta redirigiendo con esta afirmación el rumbo del espectáculo hacia la vida interior o contemplativa de Teresa.

Por otro lado, el actor también alude a la revuelta de los comuneros durante la regencia del cardenal Adriano de Utrecht, que no sabía español, a lo que añade: “hablaba inglés, alemán, holandés y latín... Vamos, que nadie le entendía... entendían mejor a Teresa, ¡y eso que era mujer!...”. Con esta exclamación, el actor se refiere simultáneamente a la complejidad e inefabilidad de la experiencia mística, que desarrollará en la segunda parte del espectáculo, y a la desventaja de la mujer. Como veremos en el análisis de la obra, *El Brujo* pone de manifiesto durante su espectáculo la condición en que vivía la mujer en el siglo XVI. Desde el primer episodio de la infancia de Teresa, el actor indica que la mujer, considerada inferior al hombre, quedaba relegada al ámbito doméstico, y, tras recrear los rezos de doña Beatriz de Ahumada, la madre de Teresa, dice: “¿Qué iba a hacer la mujer entonces, en el siglo XVI? ¡A callar y a rezar!”²⁰. No obstante, también durante este episodio, tras el intento de fuga con su hermano Rodrigo, el actor reproduce las palabras de la Santa en el *Libro de la vida*: “el tener padres nos parecía el mayor embarazo” (1, 4). Aunque no se centra en las fundaciones, *El Brujo* aprovecha esta queja de la niñez de Teresa para advertir la superación de la vida contemplativa y el triunfo de Teresa en una sociedad en que la mujer no tenía cabida exclamando: “¡A esta no la calló ni la Inquisición!”.

¹⁹ La crítica Carole Slade no estaría de acuerdo con esta afirmación de *El Brujo*, puesto que considera que Teresa contribuyó al proyecto imperial y evangelizador de España con sus fundaciones (*St. Teresa of Avila* 111).

²⁰ Así lo demostraba por ejemplo *La perfecta casada*, de fray Luis de León, quien, paradójicamente, será el primer editor de las obras de Santa Teresa.

Como hemos visto, *El Brujo* se refiere durante este prólogo a las guerras de religión y a la rigidez de la Inquisición, pero no menciona en ningún momento el Concilio de Trento o la Contrarreforma, que intensifican la defensa del catolicismo y la lucha contra la herejía. En vida de Teresa, se suceden las persecuciones contra los alumbrados, especialmente durante la década de los años veinte, y los autos de fe contra los protestantes, que se celebran en Valladolid en el año 1559, en pleno despertar espiritual y místico de la Santa. Según Stephen Haliczer, a pesar de la veneración a las místicas medievales, la Iglesia de la Contrarreforma acogía con muchas reservas la devoción de las mujeres (*Between Exaltation and Infamy* 4). En el caso de Teresa, sus condición de judía conversa y la práctica de la oración mental o de recogimiento, que había iniciado con la lectura del *Tercer abecedario* de Francisco de Osuna, la convertían en sospechosa a los ojos de la Iglesia, que la acusaba de rozar la heterodoxia. Asimismo, a pesar de defender su pertenencia a la Iglesia católica y su búsqueda de guía espiritual en los confesores, las experiencias místicas o el conocimiento directo de Dios amenazaban la función de la Iglesia como intermediaria. Américo Castro llegó a afirmar que la Santa se acercaba “a una independencia más próxima a la terrible libertad germánica que a la disciplina rigurosa de la Contrarreforma” (*Santa Teresa y otros ensayos* 55). *El Brujo*, por otro lado, aunque no niega su afiliación con la Iglesia católica, opta por destacar el carácter transconfesional (y, para él, casi aconfesional) de los místicos, mencionando que “el espíritu de dogmas no entiende”.

3. Análisis de la obra

Santa Teresa escribe la primera versión del *Libro de la vida* por mandato del dominico Domingo Báñez en 1562, cuando funda San José de Ávila, el primer convento de carmelitas descalzas. Entre 1652 y 1655, la Santa divide el texto en cuarenta capítulos y presenta una versión más ordenada que le enviaría a un censor, el padre Juan de Ávila, para

su aprobación. Aunque existieron copias manuscritas en vida de la Santa, el *Libro* no se imprime hasta el año 1588, cuando se publica la edición de fray Luis de León. En su edición de las obras de Santa Teresa, Francisco Javier Díez de Revenga, en la línea de Enrique Llamas, defiende dos núcleos temáticos en el *Libro*: los capítulos de contenido autobiográfico y los de contenido espiritual (“Introducción LIV-LV”). En *Teresa o el sol por dentro*, *El Brujo* se centra en los primeros con el propósito de mostrar la humanidad de doña Teresa de Ahumada y narrar el proceso mediante el que se convierte en la madre Teresa de Jesús. Para ello, además de con las dos biografías ya mencionadas, el actor trabaja principalmente con los cinco primeros capítulos, el capítulo noveno y el capítulo veintisiete.

Como ya sucedía en la reelaboración de *Los misterios del Quijote*, este monólogo no consta de un descanso o intermedio. Tras el Prólogo de veinte minutos, *Teresa o el sol por dentro* se divide en dos partes de igual extensión, ya que cada una de ellas dura cuarenta minutos. En la primera parte, *El Brujo* trata los episodios de su infancia y adolescencia, que incluyen la fuga con su hermano Rodrigo a tierra de moros, la estancia en el monasterio de las agustinas y los principios como novicia en el monasterio de la Encarnación. El actor comienza la segunda parte con su conversión definitiva o el inicio de lo que la propia Teresa denomina en el capítulo veintitrés del *Libro* “otra vida nueva”, y continúa con su primera visión intelectual y los problemas con sus confesores para terminar el espectáculo con su estancia en Becedas, rompiendo el orden cronológico de la obra.

Fiel a su búsqueda de un teatro de la palabra, el actor recrea estas escenas vestido con un esmoquin negro y camisa blanca y en una escenografía muy sobria y muy simétrica. En el extremo derecho del escenario, hay una pequeña mesa con una silla y, en el extremo izquierdo del escenario, encontramos un pequeño atril. Hacia la parte central del escenario, se colocan tres sillas que simulan ser los vértices de un triángulo. La silla más grande se sitúa al fondo del escenario, mientras que las otras dos sillas, de tamaño mediano, se sitúan a la

derecha e izquierda del escenario, sin llegar a los extremos donde se encuentran la mesa y el atril. El actor se mueve y cambia posiciones entre estos objetos, en los que la luz incide con mayor o menos intensidad para indicar el cambio de escena.



Figura 22. Una visión panorámica del escenario durante el Prólogo. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

La iluminación adquiere en *Teresa o el sol por dentro* un papel principal. Además de servir para organizar el espectáculo, recrear las partes del día, simular estructuras arquitectónicas o resaltar el blanco de la camisa del actor, las luces de diferentes colores adquieren significados concretos. En primer lugar, las luces rojizas o azuladas se utilizan para crear espacios complejos en escena. A través de un foco que se proyecta en diagonal desde la parte superior del escenario, el actor, situándose al otro extremo del mismo, se convierte en la silueta de diferentes personajes. El uso de las luces de estos colores, que recuerda a la técnica pictórica del claroscuro, se potencia durante la recitación de los poemas de Santa Teresa y los fragmentos de otras obras literarias, que suele terminar con el regreso de la luz o el oscuro total. Por otro lado, las luces de color ámbar, amarillento o blanquecino, muy tenues, se

utilizan en las escenas que tienen lugar en el interior de los conventos y llegan a proyectarse en forma de pequeños círculos que el actor usa como guía para moverse sobre el escenario. Salvo contadas excepciones, la iluminación en ducha o en picado predomina hacia el final del espectáculo: el actor, bajo una luz cegadora, interpreta las últimas escenas.

3.1. Primera parte: Infancia y adolescencia de Santa Teresa

3.1.1. Una fuga frustrada

El Brujo comienza el espectáculo con la narración dramatizada de la infancia de Santa Teresa, que se corresponde con el capítulo primero del *Libro de la vida*. En este capítulo, la Santa habla de su familia, especialmente de sus padres, y cuenta las actividades y juegos que compartía con Rodrigo, su hermano más cercano. Tras un prólogo que ofrecía una mirada panorámica a los acontecimientos del siglo XVI, el actor sitúa al espectador en un lugar concreto: una habitación de la casa de Teresa en Ávila donde su madre, doña Beatriz de Ahumada, rezaba el rosario. Para lograr su cometido, *El Brujo* imita, a través de la palabra, el recorrido óptico cinematográfico o *travelling optique* provocando la ilusión de desplazamiento: “¡Ávila! ¡En Ávila! Encerrada en unas murallas, la ciudad... Y dentro, de las murallas, una casa encerrada... Y dentro, de la casa, encerrada, en una habitación, una mujer... Encerrada... es doña Beatriz de Ahumada, su madre”. *El Brujo* imagina esta escena, aunque no sin fundamento, ya que Teresa, en el *Libro*, asocia rezar el rosario con la figura de su madre, que “era muy devota y así nos hacía serlo” (1, 6).

En primer lugar, el actor invoca a una Teresa de unos siete años mediante pequeños saltos y movimientos de brazos con los que trata de transmitir el dinamismo y la rapidez de una niña. Al mismo tiempo, sintoniza los gestos con su propia voz, incidiendo en la sonoridad de cada palabra, como si cada una de ellas reprodujera el ritmo de los pasos de Teresa acercándose a su madre: “se abre la puerta de la estancia... entra-viene-una-niña-

pequeña... Teresa, siete años, no más... avanza-viene-la nena”. A continuación, se proyecta una luz rojiza hacia la derecha del escenario que simula un atardecer mientras el actor se sienta en la silla correspondiente a ese lado y, enunciando los primeros versos del credo, simula ser la silueta de doña Beatriz de Ahumada junto a la ventana “absorta... como una presencia misteriosa, como si viniera de otro mundo, reza, faldones negros, el rosario entre las manos y un corpiño carmesí”. Previamente a que regrese la luz a todo el escenario, el actor, aún en el papel de doña Beatriz de Ahumada, recita los últimos versos del credo: “...la resurrección de la carne y la vida perdurable. Amén”. Inmediatamente después, salta de la silla al centro del escenario simulando una conversación en la que Teresa interroga a su madre sobre el significado de la palabra “perdurable” a lo que ésta responde: “perdurable es eterna, la vida eterna, para siempre”. Este intercambio entre madre e hija resulta ser uno de los momentos más cómicos del espectáculo, ya que el actor se obceca en la repetición de las palabras “para siempre”. Cada vez que pronuncia la palabra “siempre” la acompaña con un movimiento de cabeza exagerado mientras se posiciona a uno y otro lado del escenario asumiendo el papel de Teresa y de su madre.

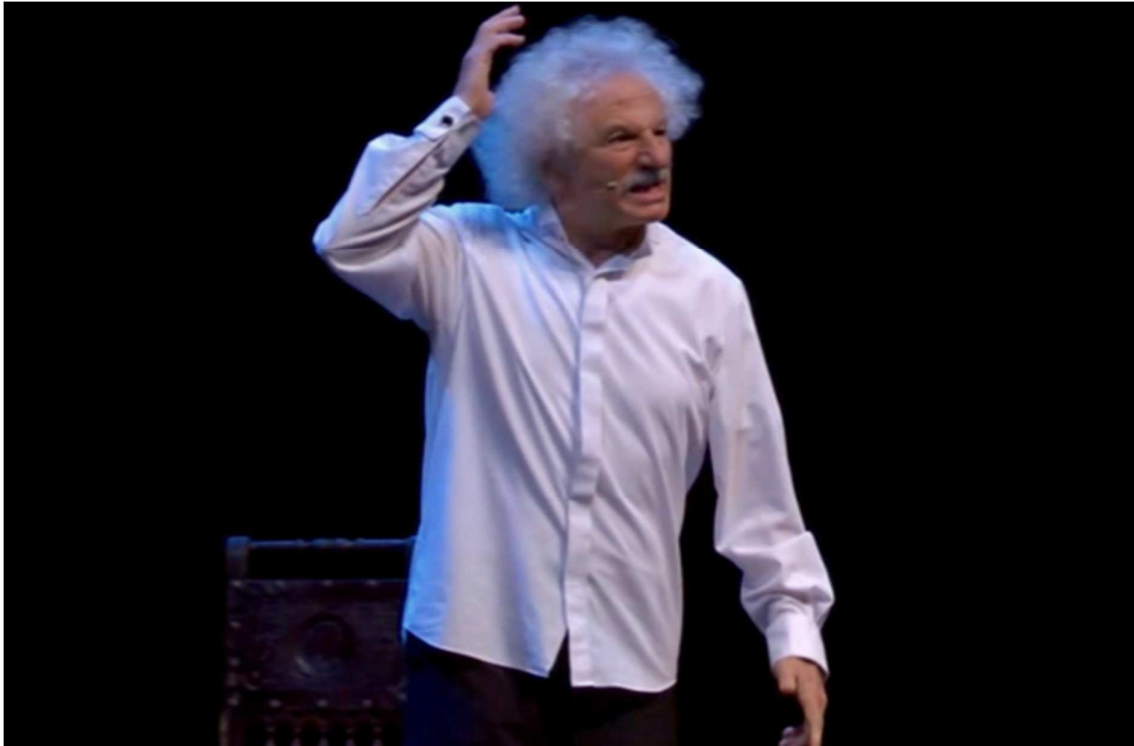


Figura 23. *El Brujo*, con gesto de agresividad, acompaña la palabra “siempre” con golpes secos de mano y de cabeza. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

Por otro lado, a partir de dicho intercambio, el actor modifica mínimamente el relato de Teresa en el *Libro de la vida*, ya que pone en boca de doña Beatriz las palabras que, en realidad, repetía con su hermano Rodrigo. Como dice Teresa en el *Libro de la vida*, a los dos les fascinaba la noción de vida eterna que habían encontrado leyendo juntos las vidas de santos. En su narración dramatizada, el actor indica, con gran trabajo gestual, que Teresa corrió al patio para comunicarle a su hermano Rodrigo lo que su madre le había enseñado y le encuentra jugando al guñol de moros y cristianos o lo que actor denomina el “videojuego de la época”. Levantando el brazo violentamente, en el papel de Rodrigo, simula tener una espada en la mano derecha con la que juega a descabezar moros y, dirigiéndose al público, mira hacia el suelo del escenario, al que supuestamente van a parar las cabezas cortadas. El actor, entonces, adopta un tono y una postura más suave para representar a Teresa en escena, que le dice a su hermano: “No, Rodrigo, no lo hagas, no te afanes... ¿para qué? Si hay vida

para siempre...”. No obstante, culmina esta escena de la infancia con una interacción entre los dos hermanos exactamente igual a la acontecida previamente entre Teresa y su madre, regresando al relato del primer capítulo del *Libro*, en el que Teresa dice: “gustábamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre!” (1, 5). *El Brujo* es consciente de la importancia que cobraban estas palabras en la relación de los dos hermanos. Expertos como Allison Peers o Joseph Pérez las mencionan para narrar la infancia de Teresa y la relación con su hermano Rodrigo (*Mother of Carmel* 119; *Teresa de Ávila y la España de su tiempo* 35). Asimismo, la biografía de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink y la de Javierre, que el actor utiliza fundamentalmente para la elaboración del monólogo, recrean el diálogo entre los dos hermanos que, según los biógrafos carmelitas, la Santa les habría contado a sus monjas a menudo (30)²¹.

La serie de televisión *Teresa de Jesús* también señalaba dicho diálogo. En su primer capítulo, la cámara enfoza a Teresa mientras el narrador dice: “‘para siempre’: desde la infancia se repitió a sí misma estas palabras como si quisiera imprimir el sentido de la eternidad junto al amor por Dios”. En este caso, dichas palabras quedan asociadas a su afición a los libros de caballería, que hereda de su madre. La Santa justificaba la costumbre de su madre a leer este tipo de libros en el *Libro de la vida*: “lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos” (2, 1). Asimismo, prosigue: “Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos; y aquella pequeña falta que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía que,

²¹ Los padres carmelitas se basan en la declaración de Isabel de Santo Domingo durante los Procesos de Ávila en 1610, que recogen en su biografía: “Solía algunas veces contar esto a las religiosas, y entre ellas a esta declarante, y ellas le solían repetir las palabras que un hermano suyo pequeño respondía” (30).

si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento” (2, 1). En este sentido, la escena que sigue a la anterior intervención del narrador en la serie de televisión resulta verosímil. Ante la petición de su amiga, Teresa narra una historia que, según dice, su madre le contaba cuando era pequeña. La historia se centra en la figura de Oriana, personaje del *Amadís de Gaula* y amada del protagonista, en concreto, en el amor que compartió con un doncel para siempre. Cuando Teresa finaliza su historia, Juana le pregunta: “¿Y se amaron para siempre, siempre jamás?”. Teresa responde: “Eternamente. El amor solo vale cuando es para siempre”²².

Curiosamente, *El Brujo*, que ofrecía funciones de *Los misterios del Quijote* y *Teresa o el sol por dentro* durante su estancia en los Teatros del Canal, no menciona en su espectáculo la preferencia de Teresa por los libros de caballería. Con el objetivo de relacionar ambos espectáculos, el actor opta por presentar un programa doble, resultado de unir los programas de manos de ambas obras, al que subtitula “Ingenio y mística”. Asimismo, en el programa de mano de *Teresa o el sol por dentro*, se refiere a la vida y obra de la Santa como una “aventura (¿quijotesca?) de sustituir el miedo por la reverencia a la divinidad” (“*Teresa o el sol por dentro*”). En escena, se refiere a sus viajes y fundaciones como un proyecto quijotesco y, hacia el final del espectáculo, le cede a la Santa simbólicamente la rosa de *Los misterios del Quijote*, esto es, reconoce su maestría de la palabra y su labor como escritora.

Como ya hemos mencionado, la lectura de las vidas de santos precede y alimenta la obsesión de Teresa y Rodrigo con la eternidad o la vida eterna, por lo que ambos deciden escaparse a tierra de moros con la intención de imitar a los mártires sobre los que leen y ser descabezados por los moros para, en palabras de Teresa, “gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haber en el cielo” (1,5). Javierre justifica la fuga en su biografía explicando

²² A partir de esta conversación, la serie de televisión parece insinuar lo que ya había señalado la estudiosa Dominique Deneuille: el rechazo de la Santa a casarse y su posterior dedicación a Dios y a la vida conventual son decisiones guiadas por su “temor por entregarse a lo que no dura ‘siempre, siempre’” (*Santa Teresa de Jesús y la mujer* 135).

que “Las historias de cautivos cristianos martirizados por los moros tuvieron en Ávila un eco fuerte” (86). Por su parte, Francisco Márquez Villanueva calificaba este episodio de quijotesco argumentando que, para Teresa, “la literatura es un compromiso total” y describiendo a la Santa “como ... un anticipado personaje cervantino” (“La vocación literaria” 356). *El Brujo*, basándose en la biografía de los padres carmelitas, bromea: “Pues anda que para encontrar moros en el siglo XVI, no tenían que irse a África... los tenían ahí, a la puerta de su casa...”²³.

Según indican los críticos Adolfo de Mingo Lorente y Vega Hernández Carriba, en lo que respecta al cine, esta aventura con su hermano solamente se recoge en la película *Escenas de la vida de Teresa*, dirigida por Francisco Beringola en 1926 (*El cine de la Santa* 30). En el primer capítulo de la serie de televisión de Josefina Molina, María, la hermanastra de Teresa, relata la travesura brevemente mientras conversa con Juana Suárez, la amiga monja de Teresa, recalcando que su madre apenas la riñó por escaparse con su hermano. Por otro lado, en lo que se refiere al panorama teatral, el episodio se incluye en la obra *Retablo de Santa Teresa* (1970) de Antonio Gala, que se estrenó en el programa de televisión *Estudio 1* tras la declaración de Santa Teresa como primera doctora universal de la Iglesia²⁴.

Aunque no desarrolla la travesura en el *Libro*, Teresa revela en el capítulo primero que les fue imposible escapar. Según Francisco de Ribera, uno de sus primeros biógrafos, doña Beatriz de Ahumada se percató de la ausencia de Teresa y Rodrigo y su tío Francisco, que salió en su búsqueda, les alcanzó en el puente romano sobre el río Adaja y les obligó a volver a casa. Si bien no es popular entre las adaptaciones, este momento en que los niños son sorprendidos escapando será el más representado en el arte de la Contrarreforma. Según

²³ Refiriéndose a la crítica extranjera, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink dicen en su biografía: “Algún extranjero arguye bonitamente que también en España vivían moros y que no necesitaban los niños irse al África para buscarlos” (34).

²⁴ *Retablo de Santa Teresa* puede consultarse a través de este enlace:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/estudio-1-retablo-santa-teresa/3637301/>

María José Pinilla Martín, circulaba como estampa y se trataba de una “composición llena de detalles pintorescos” en la que aparecían Teresa y su hermano Rodrigo con capas, bastones y provisiones saliendo de Ávila y un hombre a caballo, su tío, que les detenía (*Imagen e imágenes* 85). Los padres carmelitas y Javierre, cuyos trabajos leerá *El Brujo*, también recrean la escena en sus respectivas biografías. Ambas mencionan que, supuestamente, Rodrigo le echó la culpa a su hermana una vez volvieron con su tío a casa, lo que *El Brujo* también mencionará en escena por tratarse en sí de un motivo bastante cómico. No obstante, el actor aprovecha sobre todo la recreación novelesca del episodio que realiza Javierre, mucho más dinámica y libre, en la que incluye multitud de diálogos entre los protagonistas e imagina el encuentro de los hermanos con su madre una vez regresan a casa con su tío. Primero, *El Brujo* representa en escena al tío don Francisco como “castellano de pro” e, inmediatamente después, a la madre de Teresa, que, enfadada, propone darle unos azotes²⁵.

Otra instancia que confirma el fracaso de la fuga es el hecho de que Teresa alude en el *Libro* a otros juegos con los que pretendía ser monja o ermitaña y construir hermitas. El Brujo imagina estas alternativas con humor, especialmente cuando le dice al público que Teresa jugaba a ser la abadesa del convento y que a su hermano Rodrigo le colocó de confesor, lo cual no aparece en ningún momento en el relato de Teresa. Según Sebastian V. Ramge, la Santa demostraba con estos juegos infantiles una sorprendente intensidad religiosa (*An Introduction to the Writings* 27). En la misma línea, la estudiosa Elena Carrera afirma que “the choice made by Teresa as narrator to recount how she had wanted to become a martyr, a hermit and a nun had a double effect: it provided evidence of her early desire to live according to the models taught by the Church, and demonstrated that God had chosen her for his service” (*Teresa of Avila’s Autobiography* 169). Aunque *El Brujo*, como veremos en las

²⁵ Efectivamente Javierre se pregunta: “¿Hubo azotes? No sabemos. Sí sabemos que doña Beatriz les reprendió” (88).

siguientes secciones, muestra en su espectáculo los altibajos que sufre Teresa hasta su conversión definitiva en la madurez, el actor respeta la intención de Teresa en el *Libro* cuando dice que se le quedó en la niñez “impreso el camino de la verdad” (1,5). Para ello, hemos de remontarnos al intercambio entre Teresa y su madre tras el cual el actor insiste en el impacto que la palabra “siempre” tiene en Teresa y dice: “¡Caen los tres siempre como tres golpes de mandoble sobre la cabecita infantil de Teresa!... La eternidad enciende un nuevo resplandor en su rostro... Con una palabra, una sola palabra, que cae allí en la imaginación de la nena... la eternidad... Y en una casa de Castilla ya está plantada una santa... ¡con una sola palabra!”. Tras esta exclamación, *El Brujo* hace una pequeña pausa y, fiel a su estilo, proporciona un momento de distensión con un chiste; abriendo los brazos, el actor se dirige al público para aconsejarle: “¡Por eso hay que tener mucho cuidado con lo que se le dice a los niños!”²⁶.

3.1.2. La prima de Teresa

Terminada la narración dramatizada de la infancia de Teresa, *El Brujo* se propone recrear su adolescencia, que ella misma narra en los capítulos dos y tres del *Libro de la vida*. Hasta su ingreso definitivo en el convento de la Encarnación de Ávila, Teresa vive una adolescencia en la que, en sus propias palabras, “estaba... enemiguísima de ser monja” (2,8), lo cual comienza a cambiar cuando su padre, don Alonso, la encierra en el monasterio de Santa María de Gracia con catorce años, donde, tras pasar una temporada con las monjas agustinas, reconoce tener “más amistad de ser monja” (3,2). Posiblemente, el actor se siente

²⁶ Para enfatizar la importancia de estas palabras en la vida de Teresa y de la palabra en general, el actor se desplaza al atril a la izquierda del escenario y, bajo un foco blanquecino, recita un fragmento inspirado en *Divinas palabras* de Valle-Inclán: “Las divinas palabras vuelan desde el cielo de los misterios y convierten la negra carne del mundo en destellos luminosos”. En algunas funciones, previamente a dicha recitación, desvela, como es habitual en su teatro, la artificiosidad del espectáculo y, girando el atril ante el público, dice: “Aquí no hay nada... Ya saben, en el teatro es todo mentira”.

atraído por este episodio porque le permite ofrecer una imagen realista de Teresa al público, que concuerda con su objetivo primordial, el de mostrar las distintas etapas o el proceso que Teresa emprende hasta su conversión definitiva.

Entre las adaptaciones, la adolescencia de Teresa ha sido tratada de maneras dispares en la película *Teresa de Jesús* (1962), de Juan de Orduña, y en *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007), de Ray Loriga²⁷. Por otro lado, en el primer capítulo de la serie de televisión de Josefina Molina, como ya hemos visto, el espectador asiste a un diálogo entre Juana Suárez, la amiga monja de Teresa, y su hermanastra María, quien desvela información sobre la infancia y adolescencia de Teresa. La serie mantiene una postura ambivalente, ya que cuando Juana sugiere que Teresa llegó a tener un novio, la hermanastra contesta: “Hombre, novio novio...”. *El Brujo* es consciente de que la adolescencia de Teresa es un tema escabroso, ya que, según dice en el escenario, “los carmelitas no lo han querido airear”. Esta crítica también la comparte el historiador Teófanés Egido, que reconocía que los carmelitas han estado “más preocupados por la espiritualidad abstracta e intemporal que por el conocimiento de la realidad histórica de su Madre” (“El tratamiento historiográfico” 22-23). Por otro lado, Javierre establece un diálogo con los demás biógrafos de la Santa y comenta que comprende “que los estudiosos de la espiritualidad procuren quitar peso a la explosión sentimental ocurrida en los quince años de Teresa” (116).

El Brujo comienza a relatar la adolescencia de Teresa desde el humor. El actor pone sus brazos en jarra y zarandea su cuerpo con aire afeminado mientras afirma socarronamente que Teresa “tuvo una época en la que andaba muy suelta, la niña”. No obstante, a pesar de su crítica a los carmelitas, expone una versión más o menos benevolente y graciosa de la Santa,

²⁷ Según Adolfo de Mingo Lorente y Vega Hernández Carriba, ambas películas utilizaban una rosa para simbolizar la virginidad de Teresa. Mientras que Juan de Orduña mantiene la rosa blanca e intacta, la rosa de Ray Loriga hace sangrar a Santa Teresa, lo que ocasionó polémica con la Iglesia (*El cine de la Santa* 30-31).

ya que considera que la mala influencia de una prima la empujó a lo que ella denomina en el *Libro de la vida* “las vanidades” (2,2). En esta misma línea, el actor habla de la estrecha relación que Teresa había forjado con esta prima hermana que su padre no veía con buenos ojos. Según el actor, “la prima sí que era suelta”, ya que “vestía sayas de terciopelo negro con ribetes de color... se untaba con carmín en las mejillas y con zumo de frutas sabrosas y olorosas se ponía tersa la piel”²⁸.

Efectivamente de la Madre y Steggink recogen en su biografía que “En las doncellas predominaban los colores alegres, muy sillones, con ribetes de terciopelo de otro color” (35). De hecho, posteriormente, revelan que una monja de la Encarnación recuerda que, previamente a su ingreso en este convento, Teresa llevaba “una saya anaranjada con unos ribetes de terciopelo negro” (52)²⁹. A continuación, el actor introduce una de sus digresiones cómicas, en este caso sobre la “limpieza demasiada” que la propia Teresa decía practicar en su adolescencia (2,2). Para hacerse entender, comenta que el aseo de la mujer no estaba bien visto en el siglo XVI y advierte: “la que se lavaba... ¡cuidao’ con esa! Una mujer decente tenía que cantar a tres metros de distancia...”. Asimismo, añade una pequeña anécdota de un caballero de Zamora, que, llegando a Valladolid, podía oler el tufillo de su mujer.

Por otro lado, de la Madre y Steggink incluyen los tacones muy altos entre la vestimenta y los accesorios más populares de las doncellas de la época de Teresa (36). En esta cuestión incidirá *El Brujo* en su función, gritando que la prima de Teresa “¡usaba tacones!”. Unos segundos después, el escenario queda a oscuras y el actor se sitúa detrás del atril a la izquierda del escenario bajo un foco de luz blanquecina para representar el sermón

²⁸ En su afán de actualizar sus comentarios, el actor se refiere a los zumos de frutas como “el bótox de la época”, a lo que añade socarramente, “con el hambre que había...”. Asimismo, dice que la vestimenta de terciopelo “era como ir de Armani en aquella época”.

²⁹ Joseph Pérez también incluye este dato en su biografía, seguramente basándose en la de los padres carmelitas: “Una monja de la Encarnación se acordará, mucho más tarde, de la hermosa muchacha que a veces iba de visita al convento con su falda anaranjada con ribetes de terciopelo negro” (*Teresa de Ávila y la España de su tiempo* 38).

de un cura. A la manera de un narrador convencional, casi cinematográfico, localiza la escena en la catedral de Ávila, durante el siglo XVI e, inmediatamente después, personifica en escena la figura de un predicador con gran juego de manos mientras dice: “¡Los tacones son el peor pecado de soberbia en la mujer! ¡Los tacones! Porque mienten con ellos las mujeres... y se muestran altas las que de suyo son bajitas... y quieren en verdad ofender a Dios que hizo a las mujeres más bajitas que a los hombres, a sabiendas. Y si alguna más alta fuere, ¡cortéñsele los pies! ¡Y hasta las piernas!”³⁰. Santa Teresa no recoge la anécdota en el *Libro de la vida* y el actor no desvela el nombre de este predicador por cuestiones prácticas, seguramente para no saturar al público de información. Se trata de fray Hernando de Talavera, que escribió el famoso *Tratado sobre la demasía en vestir y calzar, comer y beber* (1477) y llegó además a ser obispo de Ávila a finales del siglo XV, por lo que la escena de *El Brujo* resulta verosímil. El actor reproduce, con mínimas modificaciones, las palabras que recogen las biografías de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink y de Javierre en las que, como ya hemos dicho, el actor se basa fundamentalmente para su espectáculo.

3.1.3. En el palomar

El Brujo usa la figura de la prima para continuar el espectáculo y dice que ella “ya había subido al pajar” con un noviete que después se había interesado por Teresa. El público ríe inmediatamente, ya que el tono del actor denota que esta expresión alude en realidad a los primeros encuentros con los que él llama “hidalguillos” contribuyendo a la comicidad del espectáculo³¹. En el *Libro de la vida*, Teresa dice que pasaba con su prima y un grupo de

³⁰ A juzgar por la reseña de J.A. Martínez Sevilla, en las representaciones más recientes, el actor vuelve al centro del escenario a medida que regresa la luz y, recriminando al público sus risas, asocia al predicador que acaba de representar en escena con el eurodiputado Janusz Korwin-Mikke, que, en el pleno del 1 marzo del año 2017, defendió la inferioridad de las mujeres (“*Teresa o el sol por dentro*”).

³¹ *El Brujo* compara a los hidalguillos con los jóvenes actuales y, con gestos cómicos, simula que el caballo era la moto y la espada el teléfono móvil.

primos hermanos mucho tiempo (2, 2). *El Brujo* imagina y transforma los ratos de diversión de los adolescentes “alrededor de un pajar” en Gotarrendura, en Ávila, que, según el actor, “algunos piensan que era un palomar”. Fiel a su particular estilo, el actor aprovecha esta instancia para mofarse del trabajo de los investigadores y dice que existen dos grupos enfrentados, el de los pajaristas y el de los palomaristas³². La alusión al palomar no es en absoluto gratuita. En su biografía, Javierre se refiere al menos en dos ocasiones al famoso palomar de Gotarrendura, que es la única pieza que queda en pie del caserío Cepeda Ahumada (65; 89). De hecho, la periodista Elena del Amo afirma que, con motivo del V centenario del nacimiento de Santa Teresa, la ruta teresiana beneficia fundamentalmente a su Ávila natal y a Alba de Tormes y, entre los lugares a visitar en Ávila, destaca el Palomar, hoy restaurado (“Centenario de Santa Teresa de Jesús” 53)³³.

Si bien Teresa no lo menciona explícitamente en el *Libro de la vida*, es sabido que la Santa heredó el palomar de su madre y procuró acordar con un vecino lo necesario para su mantenimiento desde la Encarnación³⁴. No obstante, el actor decide adoptar el pajar como el lugar de diversión de los adolescentes. Esta escena es quizá la más original del espectáculo, ya que *El Brujo* imita, por un lado, a los hidalguillos, que se encuentran arriba, en el pajar, invitando a las mozas a subir, y, por otro lado, a las doncellas, que están abajo. Tras esta

³² El actor bromea y dice que el alcalde dice ser del PP, esto es, del pajar y del palomar.

³³ El actor asegura en su espectáculo que la mayoría de las visitas al palomar son de japoneses que no paran de hacer fotos. Esta afirmación no es del todo desafortunada, ya que la periodista Elena del Amo dice que, efectivamente, “La mayoría de los caminantes son extranjeros, por lo que sería curioso ver cómo se las ingenian para averiguar que, si el Palomar está cerrado, habrá que buscar la casa de Timoteo, el vecino que guarda las llaves” (“Centenario de Santa Teresa de Jesús” 53).

³⁴ Fidel Fita rescataba un autógrafo de la Santa firmado en 1546 en que le pedía a un vecino, Alonso Venegrilla, alimentar a las palomas y cuidar el palomar. Asimismo, Fita asocia su visión del Espíritu Santo, que relata en el capítulo treinta y ocho del *Libro de la vida*, con sus vivencias en este palomar (“El palomar de Gotarrendura y tres billetes” 153; “El palacio y el palomar” 162). Cabe recordar, por otro lado, que Santa Teresa llama ‘palomarcitos’ a los conventos que ella funda a partir de 1562 en el capítulo cuatro del *Libro de las fundaciones*.

descripción de la escena se sucede uno de los momentos más cómicos de la función, que bien podría haber sido inspirado por Tricicle, Els Comediants y otros grupos de mimo catalán, que ya mencionaba durante las representaciones más recientes del *Lazarillo*. *El Brujo* dice que algunas mozas curiosas subían hasta la mitad y luego bajaban y acompaña su narración de saltitos y retrocesos que tienen como punto de referencia la escalera imaginaria que sube al pajar. Para finalizar la escena, el actor evita la polémica y le comunica al público que el padre de Teresa, preocupado por su honra, la encierra en el convento de la Encarnación antes de que el noviete de la prima la subiera al pajar. Este noviete o hidalguillo aparecerá más tarde, en una escena totalmente inventada en la que persigue a Teresa inútilmente de camino al convento de la Encarnación.



Figura 24. El actor utiliza su característico baile de pies y cadera para representar la indecisión de las muchachas alrededor del pajar. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

3.1.4. En el convento de las agustinas: la madre María Briceño

Según *El Brujo*, la estancia de Teresa en el convento de Santa María de Gracia “cambia el destino de Teresa”. Efectivamente, hacia el final del segundo capítulo del *Libro*

de la vida, la Santa menciona a una monja que dormía con las seglares y destaca la gran influencia que ejerció sobre ella. Se trataba de doña María Briceño, tal y como se revela en las dos biografías que sirven de fuente fundamental para el espectáculo³⁵. El actor, que califica a doña María Briceño de “mística verdadera”, se sienta en la silla que se encuentra a la izquierda del escenario. A continuación, la luz se desvanece y un foco azulado se proyecta desde la derecha del escenario, de manera que, quedándose muy quieto y callado, *El Brujo* simula ser la silueta de doña María Briceño, ante lo que dice: “bañada siempre por una extraña luz porque no duerme nunca siempre está en estática oración... yo la veo ahí, a la luz de un farol toda la noche como pintada por Zurbarán”. Con el propósito de recrear el halo de misterio que envolvía a esta figura en escena, *El Brujo* recita la supuesta respuesta que la doña le daba a las chicas cuando le preguntaban cómo era posible vivir sin dormir tanto tiempo. De hecho, el actor reproduce, casi cantando, las palabras exactas que recopiló el padre Miguel Varela en su historia manuscrita del convento, que, a su vez, recogieron de la Madre y Steggink en su biografía: “¿No veis que siendo mi vida sueño jamás despierto mientras vivo?; pues vivo sin merecer como aquel que está dormido”. Ante un público que expresa su confusión mediante la risa, el actor define esta enrevesada declaración como “sonoridad barroca... juego verbal...destellos” y asume que se trata de la inspiración para el poema “Muero porque no muero” de Santa Teresa, del que recita la segunda estrofa aún sentado y bajo el foco azulado. A continuación, se levanta para recitar la sexta estrofa del poema, que probablemente selecciona por la musicalidad de las anáforas de las palabras “mira” y “venga”. El actor provoca con la recitación de esta estrofa gran silencio entre el público alcanzando en este momento lo que él denomina el “dominio sagrado de la poesía”

³⁵ Según Pinilla Martín, solo existe una única representación de este episodio. Se trata de un mural que “muestra a Teresa pasando las páginas de un libro que sostiene María Briceño. Detrás de Teresa hay un ángel que porta el hábito carmelitano, mientras que otro ángel porta una corona de flores, alusiones a la importancia de las enseñanzas de la religiosa agustina en la determinación futura de Teresa” (*Imagen e imágenes* 247).

(“Sobre la *Autobiografía de un yogui*”). Primero, canta los tres primeros versos de la estrofa y, alzando la voz de manera gradual, termina recitando el último verso con gran solemnidad mientras la luz va regresando a todo el escenario.



Figura 25. Bajo el foco azulado, en diagonal, *El Brujo* presenta la silueta de doña María Briceño durante la noche. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

El Brujo continúa narrando la historia de Teresa en orden cronológico. Aunque no se detiene en la muerte de doña Beatriz de Ahumada o las enfermedades de la Santa, el actor presenta al padre de Teresa como un hombre viudo y cansado que no aprueba la vocación de su hija. *El Brujo* recrea con gran dinamismo la mañana fría de noviembre de 1535 en la que Teresa, que entonces tenía veinte años, y su hermano Juan se fugan mientras su padre duerme y el camino posterior hacia el convento de la Encarnación de Ávila, en el que Teresa ya había concertado su ingreso. Como era de esperar, durante dicho camino, además de al hidalguillo que ya mencionamos, el actor introduce personajes que aportan comicidad al relato como un reportero de la televisión local de Ávila, que también persigue a Teresa para obtener su

reportaje. Asimismo, además de esta visión actualizada de la fuga, el actor incluye a una monja mayor que está totalmente sorda y tiene problemas para descifrar quién es la nueva novicia. No obstante, el momento clave de la escena se genera justo antes de que los hermanos se pongan en camino, cuando se disponen a abrir la cancela de su casa. *El Brujo* recrea la conversación entre los hermanos: Juan teme que el cerrojo de la cancela chirríe y despierte al personal, a lo que Teresa responde: “Ya eché yo anoche aceite para silenciar estos hierros”. La respuesta que pone en boca de Teresa le sirve al actor para recitar la estrofa tercera del poema anterior, poniendo especial énfasis en los cuatro primeros versos: “¡Ay, qué larga es esta vida, / qué duros estos destierros, / esta cárcel y estos hierros / en que el alma está metida!”. Si bien Santa Teresa se refiere a la prisión del cuerpo en su poema, el actor aprovecha la mención a los hierros en su espectáculo para integrarlos en el episodio de la fuga, con lo que éstos son literalmente los obstáculos que encuentra para salir de la casa de su padre hacia el convento de la Encarnación. *El Brujo* termina los tres últimos versos de esta tercera estrofa casi en un susurro, anticipando el silencio del convento. A continuación, tras un breve repaso a la situación histórica muy similar al del prólogo, el actor dice, también entre susurros, que Teresa entró en el convento “como una princesa altiva, sin girar la cabeza siquiera para despedirse del mundo”, lo que, una vez más, supone la escisión entre la vida de Teresa y los acontecimientos históricos. En este momento, ya a media luz, el actor comienza a recitar los dos primeros versos del “Hermosura de Dios” para continuar susurrando la primera estrofa del “Coloquio de amor” como parte de esta escena en la que Teresa, a pesar de sus dudas, se entrega a la vida conventual.

Antes de que concluya la escena de la fuga, *El Brujo* se detiene en el concepto de la “determinada determinación” que él mismo define, a imitación de la retórica de María Briceño y de Teresa, como “una fuerza que hace que la flaqueza se torne en fuerza que no torna atrás”. Aunque sí habla de gran determinación o voluntad, Teresa nunca utiliza estas

palabras en el *Libro de la vida*. *El Brujo* se basa en este caso en el capítulo quinto de la biografía de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, titulado precisamente “Determinada determinación”. Asimismo, esta expresión, de carácter redundante, subraya la fuerza de voluntad de Teresa y el proceso que emprendió hasta su conversión definitiva. El actor, que se sitúa detrás de la mesa hacia la derecha del escenario, utiliza la sonoridad de la expresión y, acompañándose de un golpe seco en la mesa, exclama “¡una determinada determinación!” y el escenario queda completamente a oscuras.

3.1.5. Los duros comienzos en el monasterio de la Encarnación

Tras la narración de los episodios de la vida de Teresa anteriores a su ingreso en el convento de la Encarnación, la luz regresa al escenario. No obstante, se trata de una luz tenue y amarillenta con la que el actor recrea el ambiente del convento. Las escenas que se suceden a continuación describen las instrucciones que Teresa recibe como novicia, desde lecciones para aprender a caminar hasta las enseñanzas de canto y de latín. En la primera escena, *El Brujo* imita la voz suave de la monja instructora, que enseña a las novicias a caminar mirando al suelo bajo el lema: “no hay nada que ver en el mundo”. Para aportar comicidad al relato, el actor personifica a una Teresa torpe que se choca varias veces con una columna representada a través de un pequeño halo de luz. Si bien esta escena es fruto de la imaginación del actor, las sucesivas están documentadas tanto en el *Libro de la vida* como en las biografías. En el *Libro de la vida*, Teresa confiesa que “Sabía mal cantar” (31, 23). En lugar de repetir las palabras de Teresa directamente, el actor se sitúa detrás del atril a la izquierda del escenario para recrear una escena en la que, transformado en quien parece ser la monja directora del coro, invita a las demás novicias a cantar mientras le dice a Teresa: “No, Teresa, tú escucha... ya cantarás en otra ocasión”. La siguiente escena es una de las más creativas en el espectáculo en lo que se refiere al uso de la iluminación. Tras finalizar la escena del coro,

aparecen cuatro círculos de luz blanquecina en el escenario alrededor de las sillas. *El Brujo* se sitúa en el círculo más cercano al atril hacia la izquierda del escenario y dice que, aunque no sabía latín, Teresa apovechaba los ratos en que barría los claustros para cantar en esta lengua³⁶. Efectivamente, Teresa admitía en el *Libro de la vida* que, tras su ingreso en la Encarnación, sentía gozo incluso barriendo “y no podía entender por donde venía” (4, 2). No obstante, el actor se basa, en este caso, en la biografía de José María Javierre, reproduciendo casi exactamente las palabras del biógrafo cuando dice que Teresa “gastaba horas en barrer los largos claustros del convento y de pronto la asaltaba la risa” (173). En un guiño a su función del *Lazarillo*, concretamente a la escena en que Lázaro barre en casa del clérigo de Toledo mientras canta, *El Brujo* vuelve a explotar el recurso cómico del latín. Mientras se desplaza al segundo círculo en el centro del escenario, *El Brujo*, en el papel de Teresa, pone en boca de la Santa los mismos vocablos y melodías que había puesto anteriormente en boca de Lázaro, lo que también refuerza la correlación entre místicos y pícaros que destacábamos en la introducción. La escena termina en el último círculo a la derecha del escenario en el que, tras los cánticos, el actor vuelve a transformarse en un narrador de tono contundente y grave para recitar las palabras de Teresa: “mudó Dios la sequedad que tenía en mi alma en grandísima ternura” (4, 2).

³⁶ Desde un principio, Teresa pone de manifiesto en el *Libro de la vida* que no sabía latín: “Era mi padre aficionado a leer buenos libros y así los tenía de romance para que leyesen sus hijos” (1, 1). Por esto, la aprobación del Índice de Libros Prohibidos de 1559 por la Inquisición, que solo permitía la posesión de libros en latín, le afectó. En el *Libro de la vida* dice: “Cuando se quitaron muchos libros de romance, que no se leyesen, yo sentí mucho, porque algunos me daba recreación leerlos y yo no podía ya, por dejarlos en latín” (26, 6).



Figura 26. El actor, como Santa Teresa, cantando en un latín inventado, en el proceso de recorrer los círculos desplazándose hacia la izquierda del escenario. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

Aunque *El Brujo* no menciona las enfermedades que Teresa sufrió tras su estancia en el convento de las agustinas, sí que describe brevemente el malestar que siente en la Encarnación. El actor interpreta el mal de corazón al que Teresa se refiere en el capítulo cuarto del *Libro* como un malestar asociado, por un lado, al laxo funcionamiento del convento y la falta de vocación entre las damas de la aristocracia que ingresaban, y, por otro lado, a sus orígenes judeoconvertos que, según el biógrafo José María Javierre, Teresa conocía (414)³⁷. El actor alude al resentimiento de las monjas del convento hacia la Santa y, retrasando el motivo para mantener el máximo suspense, discurre: “Y ella tuvo allí problemas porque había problemas con ella ya... el resentimiento... ¿Cómo? ¿El resentimiento? ¿Una Santa? El resentimiento, ¿de quién?, ¿de ella? No ¡Sí! ¡No, de ella no! ¡La familia, sí! El padre, no... El abuelo... ¡Era judío! Cambió el apellido, era de Toledo, la Inquisición lo

³⁷ El relajamiento de los conventos es tratado por la Santa en el capítulo siete del *Libro de la vida*. *El Brujo* resume esta situación diciendo: “Como no había hombres y había hambre... ¡todas las mujeres se hacían monjas!”.

trincó... ¡Juan Sánchez! De dinero...”. Ante esta revelación, le asegura al público: “¡Franco esto no lo supo nunca!”.

Como bien explicaba el historiador Teófanos Egido, desde que en 1946, en pleno franquismo, Narciso Alonso Cortés encontrara en el Archivo Real de la Chancillería de Valladolid la prueba documental que confirmaba la ascendencia judeoconversa de la Santa, algunos historiadores y biógrafos, especialmente los teresianistas, se resistieron a aceptar o desvelar la relevancia del hecho³⁸. Según Salvador Ros García, la biografía de la Madre y Steggink, una de las fuentes principales para *El Brujo*, supone una excepción entre los teresianistas, ya que, aunque en la primera edición suavizaron la realidad, los biógrafos carmelitas terminaron por aceptarla y exponerla completamente (“Los estudios teresianos” 170-171)³⁹.

En *Teresa o el sol por dentro*, *El Brujo* incide en este descubrimiento. No obstante, la asociación inmediata entre Santa Teresa y el dictador Francisco Franco implica la pervivencia de una imagen anticuada de Teresa que el actor trata de superar, en clave de humor, a partir de anécdotas de su infancia. En primer lugar, el actor recuerda los paseos por toda España del brazo incorrupto de la Santa, propiedad de Franco, y relaciona este hecho con su infancia en los Maristas, particularmente con los momentos en los que cantaba junto con sus compañeros de clase una cancioncilla que decía: “Ya viene el brazo, ya viene el

³⁸ El descubrimiento de este investigador confirmaba las sospechas de Américo Castro, que, previamente a exiliarse a Estados Unidos en 1938, había sido profesor de la Universidad Complutense de Madrid. *El Brujo* parece estar muy enterado de esta situación, puesto que, tras afirmar que Franco no lo llegó a saber en vida, añade: “Lo sabía uno que había sido profesor en la Complutense y le dijeron que se callara, que no se lo dijera”.

³⁹ Efectivamente, en la segunda edición de *Tiempo y vida de Santa Teresa*, publicada en 1968, los padres carmelitas mencionan que el abuelo de Teresa era “hijo de un mercader hacendado, judío converso” y añaden una nota en la que se lee: “En la 1ª edición disimulamos esta condición por mitigar el efecto moral de la noticia en muchos lectores sorprendidos. Pero la noticia tiene una abrumadora mayoría de probabilidades que impiden paliar la realidad de los hechos. La reacción de algunos críticos, exigiendo más explicitud, nos confirma en ello” (4).

brazo...⁴⁰. En este sentido, el actor también destaca la afición indiscriminada por las reliquias de santos desde la Edad Media. Por un lado, *El Brujo* menciona su supuesto carácter mágico o milagroso y admite que, cuando era niño, le decepcionó ver el brazo de la Santa, ante lo que dice: “Esperaba que me dijera ‘¡hola!’ o algo”. Por otro lado, alude al interés que despierta el cuerpo fragmentado, lo que, en el caso de Santa Teresa es verídico, puesto que existen multitud de historias que narran las peleas por las diferentes partes de su cuerpo. En referencia a su brazo, *El Brujo* pone de manifiesto la fragmentación a través del sentido común de su madre. Según el actor, cuando le informaba de que el brazo iba a pasar por su pueblo, su madre respondía: “¿El brazo, hijo? ¿Y cuándo viene el cuerpo entero?”. Con estas preguntas, el actor alude, muy veladamente, al episodio que se dio en el convento de Alba de Tormes tras la muerte de la Santa, en que prácticamente descuartizaron su cuerpo por conseguir las reliquias. Este episodio es el argumento principal de la obra teatral *Un olor a ámbar* (1983), de Concha Romero, y se menciona brevemente en la película *Teresa, Teresa* (2003), de Rafael Gordon⁴¹.

3.2. Segunda parte: Teresa mística

El esfuerzo de *El Brujo* por mostrar al público un retrato realista de la vida de la Santa, que incluyera las dudas sobre su vocación, su agitada adolescencia, sus orígenes judeoconvertos y, en definitiva, el proceso hacia la santidad, culmina con la representación

⁴⁰ Es sabido que Francisco Franco guardaba el brazo de Santa Teresa en su dormitorio desde que recuperara esta reliquia durante la Guerra Civil. Como indica Giuliana Di Febo, “La recuperación de la reliquia inmediatamente quedó inscrita en la interpretación en clave milagrosa de la guerra por la cual las victorias del ejército franquista se explican y exaltan como resultado de la protección sobrenatural” (*La Santa de la raza* 163).

⁴¹ Como recogen de Mindo Lorente y Hernández Carriba, la película, ambientada en un plató de televisión, incluye una escena en que la entrevistadora se refiere al altercado ironizando “con el propósito inicial de la religiosa, siendo niña, de hacerse decapitar en tierra de moros para alcanzar el martirio: ‘¿Ves, Teresa? La paciencia todo lo alcanza. Al fin, descabezada...’” (*El cine de la Santa* 48).

de sus vivencias místicas, que se inician con la contemplación de un Cristo que alguien llevó a su oratorio cuando rondaba los cuarenta años de edad. En esta segunda parte del espectáculo, *El Brujo* se centrará principalmente en este episodio, que la propia Teresa narra en el capítulo noveno del *Libro de la vida*, junto con el de la confesión al padre Baltasar Álvarez, que se corresponde con el capítulo veintisiete del *Libro*. Cabe destacar que el actor no se detiene en el episodio más conocido, interpretado y difundido a través del arte, el de la transverberación. Como la miniserie de Josefina Molina y la película *Teresa*, estrenada en el año 2015 con motivo del centenario, *El Brujo* evita que la Santa quede reducida al terreno de sus éxtasis o enfermedades, resaltando su vida interior, la genialidad de sus escritos y los desafíos a los que se enfrentó como mujer⁴². De vez en cuando, el actor se referirá brevemente a alguna que otra anécdota más o menos sorprendente sobre sus experiencias místicas. No obstante, como veremos, estos pequeños episodios destacan la faceta doméstica de la Santa contribuyendo fundamentalmente al humor del espectáculo.

3.2.1. Un paso más allá: la conversión de Teresa

El actor comienza la escena de la conversión apoyado en la mesa a la derecha del escenario mientras le cuenta a los espectadores que “los diecinueve primeros años de Teresa en el monasterio de la Encarnación debieron ser un suplicio”. A continuación, alude a la metáfora del gusano de seda, que aparece en *Las Moradas*, para explicar los años de gran

⁴² Sherry Velasco ya ha tratado los momentos de la transverberación en las diferentes películas sobre Santa Teresa desde *Teresa de Jesús* (1962), de Juan de Orduña, hasta *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007), de Ray Loriga (“The Transverberation Scene in Four Films featuring the Life of Saint Teresa of Avila”). En la serie de Josefina Molina, la Santa simplemente narra su trasverberación utilizando las palabras del *Libro de la vida*; la única escena efectista sería un momento en que la Santa levita. Por otro lado, en la película de 2015 el espectador solamente observa un halo de luz y una brisa que se refleja en un espejo del cuarto de Teresa mientras ella está sentada en su escritorio. Esta película de 2015 es un resumen más o menos riguroso del *Libro de la vida* que, como el espectáculo de *El Brujo*, trata de relacionar la época de Santa Teresa con el presente a partir del personaje de una niña llamada Teresa, que lee el *Libro de la vida* en la época actual. El paralelismo entre pasado y presente se enfatiza a través de planos superpuestos de la niña que lee, el inquisidor que lee y la Santa que escribe.

malestar, en los que Teresa no se adaptaba y su búsqueda no se realizaba: “allí estuvo encerrada en su celda como un gusano de seda, hilando de sí misma una tela, esperando que algo pasara”⁴³. Aunque decide ignorar los dos motivos principales que propician esta conversión, la muerte de su padre y la lectura de las *Confesiones* de San Agustín, *El Brujo* sitúa al espectador en la Cuaresma del año de 1554 y utiliza prácticamente las mismas palabras de la Santa para describir el momento en que llevaron a su oratorio un “Cristo muy llagado” y los efectos que se derivan de esta experiencia (9, 1). Sentado en una silla, en el escenario semioscuro, expone lo que él denomina la “transformación radical” o conversión definitiva de Teresa basándose, como ya vimos, en la biografía de Javierre: “con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle... Brilló la tierra... no solo por la luz que refleja el sol, sino por la radiante fuerza de otro sol que Teresa llevaba dentro, a la altura del corazón... Un sol en el pecho”. Para completar estas palabras, el actor, inspirándose en el canto XXV de *La divina comedia* de Dante, recita el significado de la fe para el escritor italiano: “Por eso dijo Dante: ‘la fe no es sino una luz en el pecho’”. El actor asocia la mística con la experiencia del amor “sin concretar” y, refiriéndose a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, compara ese amor que los místicos experimentan con la declaración de amor de Julieta en el segundo acto de la obra: “ilimitado con el mar es mi amor, cuanto más te doy más tengo, pues ambos son infinitos”⁴⁴.

En este episodio, la contemplación del “Cristo muy llagado” impulsa el encuentro entre Teresa y la divinidad, por lo que el actor indica que la Santa acepta la imagen “siempre que despierte la vivencia”. A continuación, insiste en que la mística “nao es religión de

⁴³ El gusano de seda es una metáfora que expresa el proceso de maduración y perfeccionamiento del alma. En la quinta morada, este gusano se convierte en mariposa, lo que simboliza la unión del alma con Dios.

⁴⁴ Sobre el amor que los místicos experimentan, *El Brujo* dice: “Experimentamos el amor amando a alguien o a algo, pero no así sin concretar, como una fuente...”.

imágenes, es la vivencia”, lo que complementa recitando las palabras que la Santa escribió en el *Libro de la vida* para expresar la distancia abismal entre la experiencia mística y la imagen: “No digo, que es comparación, que nunca son tan cabales, que hay la diferencia de lo vivo a lo pintado no más ni menos. Porque si es imagen, es imagen viva, no hombre muerto, sino Cristo vivo; y da a entender que es hombre y Dios, no como estaba en el sepulcro, sino como salió él después de resucitado” (28, 8). No obstante, las imágenes que rodean al místico son su recurso para describir y comunicar lo inefable o indecible de la vivencia mística, es decir, lo que no tiene referente en la realidad sensible y, por lo tanto, está fuera del alcance de las facultades sensitivas del hombre. Américo Castro, Emilio Orozco, Tomás Álvarez y Víctor García de la Concha, entre otros, ya señalaron la tendencia de los místicos a expresar la experiencia mística por medio de descripciones y metáforas extremadamente plásticas y concretas (*Santa Teresa y otros ensayos* 38; *Estudios sobre San Juan de la Cruz* 30; *Cultura de mujer en el siglo XVI* 310; *El arte literario* 221). Michel de Certeau, por otro lado, comparó la descripción del episodio de la transverberación con un boceto de una composición artística (*The Mystic Fable* 173). Así también lo advierte *El Brujo* en una entrevista con Paco Córdoba Gutiérrez en que declara que Santa Teresa “solo puede expresar su relación con Dios a través del arte” (“*El Brujo* estrena su nueva obra”).

En *Teresa o el sol por dentro*, a imitación de la literatura mística, el actor relaciona directamente la experiencia mística con la emoción estética mucho antes de representar este episodio. En el comienzo del espectáculo, antes de la fuga con su hermano Rodrigo, *El Brujo* sitúa a Teresa en el patio de su casa observando el atardecer de Castilla, que describe así: “el páramo y el horizonte lejano... un pájaro, sobre una rama, cantando su flamígera canción... una campana a lo lejos.. ¡oíganla, que no la tengo!... el eco desvanecido, el somnoliento sol y el último rayo de sol... ya está pintado el cuadro... ¡la belleza!”. Según el actor, la belleza de este cuadro o lo que él denomina “el sentimiento estético” provoca y es comparable a la

experiencia mística. A continuación, el actor recita el poema “Hermosura de Dios”, cuyos dos primeros versos también recita en escena cuando Teresa ingresa en la Encarnación. De esta manera, establece un puente entre esta supuesta vivencia espiritual temprana de Teresa, su futura vida religiosa y su creación literaria posterior⁴⁵.

Para desarrollar el episodio de la conversión, *El Brujo* utiliza dos conceptos del psicoanálisis, el fenómeno de la transferencia y el de la imaginación activa. No obstante, el actor insiste en que no es posible ofrecer una explicación racional de la experiencia de Teresa a partir de estos fenómenos por lo que su exposición es superficial y queda interrumpida ante lo desconocido e impronunciado. Cabe destacar que el fenómeno de la imaginación activa es un concepto acuñado por el psiquiatra y psicoanalista Carl Jung, que nunca estudió el misticismo como un comportamiento o estado patológico⁴⁶. La elección de este psicoanalista no es sorprendente, ya que el actor afirmaba haber estudiado mucho a Jung por razones personales (Entrevista personal). De hecho, el proceso de individuación propuesto por Jung se ha estudiado en relación con las etapas o fases de autoconocimiento y desarrollo de los místicos para lograr la unión con Dios que Santa Teresa narra en *Las moradas*.

En primer lugar, el actor se refiere a la transferencia y le explica al público que este fenómeno se daba sobre todo con el arte religioso o sagrado, que, especialmente durante la Contrarreforma, debía inspirar a la devoción. Abriendo los brazos de par en par, simplifica la identificación de Teresa con la imagen del Cristo diciendo que la Santa “se vio en las heridas del Cristo porque ella no estaba bien”. Inmediatamente después, el actor menciona que no se

⁴⁵ Durante la recitación del poema, *El Brujo* se detiene en el último verso de la última estrofa del poema: “Engrandecéis nuestra nada”. El actor relaciona estas palabras con la obra *El ser y la nada*, del filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, y se debate entre lo insignificante y lo grandioso del ser humano, a lo que termina respondiendo: “Pues el ser no será tan nada cuando la obra esa es un tohaco...”.

⁴⁶ Antonio Colinas, en su reseña a la obra de Elémire Zolla, *Los místicos de Occidente*, que *El Brujo* menciona en el programa de mano de *Teresa o el sol por dentro*, establece una relación de continuidad entre el estudio sobre los místicos de Jung y el de Zolla, ya que ambos evitan tratar el fenómeno místico como una patología (“*Los místicos de Occidente* (4 vols)”).

sabe si la imagen del Cristo era una escultura o una pintura y aprovecha este momento para volver a burlarse de los expertos, a quienes, en este caso, denomina esculturistas y pinturistas. Recordando el debate de los pajaristas y palomaristas se atreve incluso a afirmar socarronamente que existen esculturistas-pajaristas y pinturistas-palomaristas. Si bien *El Brujo* exagera los debates e inventa vocablos para definir las diferentes tendencias, es cierto que existen diferentes opiniones sobre la imagen del Cristo ante la que Teresa se convirtió y, según ella misma admite en el *Libro*, fue “mejorando mucho desde entonces” (9, 3). Como bien indica Ángel Moreno Sancho, algunos expertos piensan que se trata de una escultura de Ecce Homo que se guarda en el monasterio de la Encarnación y otros, que se basan en los testimonios de los Procesos, defienden que la imagen en el oratorio de Teresa era una pintura de Cristo con la Magdalena a los pies (*La imagen de Cristo* 285)⁴⁷. *El Brujo* se decantará por esta última opción que, según recogen los padres de la Madre y Steggink en su biografía, corresponde al testimonio de Jerónimo de San José en los Procesos de Ávila de 1610 (99-100). La elección es verosímil puesto que la propia Teresa ya admitía en *el Libro de la vida* ser “muy devota de la gloriosa Magdalena” a lo que añade que “muy muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba” (9, 2)⁴⁸. Víctor García de la Concha, Carole Slade y Elena Carrera han señalado su preferencia por la Magdalena, que la Santa adopta como su modelo a seguir (*Al aire de su vuelo* 91; *St. Teresa of Avila* 95; *Teresa of Avila's Autobiography* 173-174)⁴⁹.

⁴⁷ En clave de humor, *El Brujo* cuenta que se enfrentó a la guía del museo de la Santa, en Ávila, cuando le presentó una vitrina con un Ecce Homo como la imagen ante la que Teresa se convirtió: “¡Eso no es verdad! ¡Porque no se sabe si era una escultura o una pintura!”.

⁴⁸ Además de la preferencia personal de Teresa, María Sánchez Ortega afirma que, durante los siglos XVI y XVII, florece “un culto especial hacia María Magdalena”. Asimismo, asegura que, durante la Contrarreforma, se representaba a María Magdalena “en momentos de éxtasis y comunión como Santa Teresa” (*Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno* 46; 60).

⁴⁹ Javierre, en su biografía de la Santa, dice que “Teresa se tenía a sí misma por falsa Magdalena”. Asimismo, recoge lo que supuestamente la Santa le confesó al padre Yanguas: “ella dijo al Señor en

El Brujo argumenta que Teresa, como la Magdalena, “se vio a los pies de Cristo” y continúa la escena recreando el encuentro entre Teresa y Cristo. Bajo un foco muy tenue, que recrea la intimidad de un oratorio, comienza a describir la pintura que imagina, que parece inspirarse en la iconografía del episodio de la Resurrección en que Cristo, de pie y con una mano casi sobre la cabeza de una María Magdalena arrodillada, le pide que no le toque. En este caso, el actor utiliza la técnica terapéutica de la imaginación activa, acuñada por el psicoanalista Carl Jung, que él mismo define como “la hipnosis sugerida por una obra de arte”. Para hacerse entender, pone como ejemplo el cuadro de un hombre que sube una colina y continúa explicando que, una vez el espectador entra en dicho cuadro y se convierte en ese hombre, “se desboca la imaginación de forma autónoma”, de manera que el espectador, ahora el hombre del cuadro, es capaz de ver lo que está al otro lado de la colina o lo que no está pintado⁵⁰. Aunque no menciona el título o el autor del cuadro, el actor adopta varias veces durante su explicación la posición del hombre retratado de espaldas en el famoso cuadro titulado “El caminante sobre el mar de nubes”, del pintor romántico Caspar David Friedrich.

la oración cuánta envidia le daba María Magdalena y oyó la voz interior: ‘Hija, a esta tuve por amiga viviendo en la tierra, y a ti te tengo por amiga ahora estando en el cielo’ (491).

⁵⁰ El actor evita la asociación del místico con el consumo de drogas y añade: “Pero sin tomar nada, ¿eh? Que si no, no vale”.



Figura 27. *El Brujo* imita el Cristo del cuadro. Fotografía de la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral en los Teatros del Canal de Madrid en el año 2016.

En el prólogo, el actor ya había definido la mística como la mirada, lo que traslada a la relación entre espectador y personaje representado en el cuadro. Mantiéndose en la posición que Cristo adopta en esta escena, con una mano arriba y otra casi sobre la cabeza de la Magdalena, el actor explica que el personaje del cuadro, Cristo, mira a la espectadora, Teresa, y la invita, con un gesto, a entrar en el cuadro. Una vez entra en el cuadro, *El Brujo* se queda sin palabras y dice que Teresa “Pasó la frontera psíquica de otra dimensión y fue aceptada por la imagen... Fue recibida... Cristo la aceptó”⁵¹. La entrada en el cuadro es, por lo tanto, la metáfora de la experiencia mística, que el experto Pedro Sáinz Rodríguez define, acercándose a las palabras de *El Brujo*, como la adquisición de “otro conocimiento, superior a la razón, en un mundo de orden diferente” (*Introducción a la historia de la literatura mística* 96-7).

⁵¹ Javierre explica la conversión de Teresa de manera similar cuando dice: “Teresa ‘entró’ en el escenario, penetró, ‘fue recibida’... Teresa cruza la raya de la cual ya no se vuelve” (234-235).

3.2.2. Entre Dios y el diablo: la primera visión intelectual y la confesión con el padre Baltasar Álvarez

A partir del episodio de la conversión, las experiencias místicas de Teresa se multiplican. *El Brujo* señala que incluso la sorprendían en la cocina del convento. Efectivamente, según el relato de la madre Isabel de Santo Domingo que recoge Pinilla Martín, un día la Santa experimentó un arrobamiento mientras sostenía una sartén y, para evitar que el aceite se vertiera, la declarante asió la sartén y quedó contagiada (*Imagen e imágenes* 259). Javierre, por su parte, recrea la escena con las siguientes palabras: “Le tocó a la Madre cocinar. Tiene de ayudante a la hermana Isabel... se ha quedado tensa y sonriente, sosteniendo la sartén sobre el fuego, abiertos los labios, perdida la mirada. En éxtasis” (343). Mientras simula tener agarrada una sartén con la mano derecha, *El Brujo* narra el episodio sin contar con la presencia de Isabel de Santo Domingo. Con el propósito de simular el éxtasis de manera cómica, se queda callado hacia la mitad del relato, con los ojos muy abiertos, y, tras una breve pausa, mueve el brazo hacia arriba, como volviendo en sí, y exclama: “¡Y vuelta y vuelta!”. Tras la escena, el actor añade que Santa Teresa nunca se desentendió de los asuntos cotidianos⁵². Aunque no cubre las fundaciones en su espectáculo, *El Brujo* destaca esta faceta doméstica, cotidiana o, en sus propias palabras, el “sentido práctico” de la Santa en contraste con la vida puramente contemplativa. En la obra de Juan Mayorga, este aspecto se refleja en la elección de la escenografía, ya que, como vimos, la acción se desarrolla en la concina del convento de San José. En *Teresa o el sol por dentro*, *El Brujo* ya había mencionado y alabado el sentido práctico de la Santa en su recreación del episodio de su fuga hacia el convento de la Encarnación, cuando Teresa se encarga de echar aceite a los hierros de la cancela de su casa para que no suenen ni despierten a su padre.

⁵² Javierre dice en su biografía que las monjas “enseguida la veían descender con absoluta naturalidad a las minucias de la vida. Para ocuparse de asuntos cotidianos” (450).

Como señala *El Brujo*, la propia Santa busca guía espiritual y entabla conversaciones acerca de sus experiencias con “un rosario de confesores”, fundamentalmente jesuítas.

Aunque decide centrarse en una confesión de Teresa con el mi padre Baltasar Álvarez, que ella misma narra en el capítulo veintisiete del *Libro de la vida*, el actor resume en esta escena las acusaciones de los confesores anteriores y las dificultades de Teresa para hacerse entender⁵³.

El Brujo comienza la escena apoyado en la mesa a la derecha del escenario mientras habla sobre la indiscreción de sus primeros confesores, de la que Teresa se queja en el capítulo veintitrés del *Libro de la vida*⁵⁴. A continuación, coloca la silla que se encontraba a la izquierda del escenario en el centro del mismo como si se tratase de un confesionario. Ya sentado en la silla, describe al padre Baltasar Álvarez tomándose algunas licencias con el propósito de aportar comicidad a su relato. El actor presenta al padre Álvarez como un jesuita muy joven, recién salido del seminario, que queda asustado y confundido ante las confesiones de Teresa⁵⁵. Moviéndose alrededor de la silla, el actor personifica a este personaje con voz temblorosa mientras murmura: “Esto no nos lo enseñaron en el seminario...”. Por otro lado, el actor se dirige al público para advertirle de que, a modo de homenaje, va a personificar a este confesor como si fuera don Antonio, el cura de su pueblo, quien, según el actor, “era mandibulón y no se le entendía nada”. Asimismo, indica que el cura repetía contantemente un saludo ininteligible, que su padre un día creyó descifrar tras contemplar un cartel en el cine

⁵³ Anteriormente al padre Baltasar Álvarez, la Santa se había confesado con el padre Diego de Cetina en 1554, con el padre Juan de Prádanos entre 1555 y 1556. Con el padre Baltasar Álvarez se confesaría unos diez años, desde 1556 hasta 1566.

⁵⁴ *El Brujo* murmura: “la hija de don Alonso, la hija de don Alonso... que de aquí no salga, que de aquí no salga... total, que al día siguiente lo sabía toda Ávila”.

⁵⁵ Javierre describe al padre Álvarez de la siguiente manera: “un joven jesuita venido con el bachillerato de Artes por Alcalá... riojano, veinticinco años”. No obstante, al contrario de lo que dice *El Brujo*, era avezado: “Serio, espiritual y profundo goza fama prematura de maestro en materias de oración” (266).

que decía: “Con Conchita Montes”. A partir de este momento, el actor pondrá en boca del padre Álvarez estas palabras durante la posterior confesión para aportar comicidad a la escena con lo que el cura joven que se nos había descrito en un principio se nos presenta en el escenario como un cura gangoso y envejecido⁵⁶.

Para recrear la conversación entre Teresa y el padre Baltasar Álvarez, que, según los biógrafos, tuvo lugar entre 1556 y 1559, *El Brujo* se basa fundamentalmente en la biografía de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink⁵⁷. Sentado en la silla, bajo un foco azulado, el actor alterna ambas voces, y comienza la confesión reproduciendo prácticamente las mismas palabras que Teresa emplea en el *Libro* cuando confiesa sentir la presencia de Dios a todas horas; así, adoptando una voz femenina, dice: “Padre, pareceme que Cristo está siempre cabe mí”⁵⁸. A medida que se desarrolla la confesión, además de introducir la famosa frase del cura de su pueblo en determinados momentos, el actor convierte el diálogo en una escena hilarante en la que la confusión del padre Álvarez se manifiesta en el propio lenguaje, concretamente a través del pronombre personal “mí”. El actor muestra a una Teresa incapaz

⁵⁶ Francisco Gutiérrez Carbajo ya documentaba la aparición de este cura y su “latinajo incomprensible” en la función de *El testigo*, obra que el actor estrena en coproducción con el Centro Andaluz de Teatro en 2009 (“Un discurso cómico” 218).

A este recurso cómico, el actor añade que él empezó en el teatro de monaguillo y relata una anécdota de su infancia en que usaba una campana indiscriminadamente para hacer que las feligresas ancianas se pusieran de rodillas y se levantasen a lo que dice: “a las viejas de mi pueblo las tenía yo con abdominales”.

⁵⁷ Javierre dice en su biografía que esta confesión tuvo lugar entre 1556 y 1557 (261). Por otro lado, Joseph Pérez defiende que sucedió en 1559 *Teresa de Ávila y la España de su tiempo* (249).

⁵⁸ Teresa describe la visión intelectual con las siguientes palabras: “estando un día del glorioso San Pedro en oración, vi cabe mí o sentí, por más decir, que con los ojos del cuerpo ni del alma no vi nada, mas parecíame estaba junto cabe mí Cristo y veía ser Él el que me hablaba, a mi parecer. Yo, como estaba ignorantísima de que podía haber semejante visión, diome gran temor al principio, y no hacía sino llorar, aunque, en diciéndome una palabra sola de asegurarme, quedaba como solía, quieta y con regalo y sin ningún temor. Parecíame andar siempre a mi lado Jesucristo, y como no era visión imaginaria, no veía en qué forma; mas estar siempre al lado derecho, sentíalo muy claro, y que era testigo de todo lo que hacía, y que ninguna vez que me recogiese un poco o no estuviese muy divertida podría ignorar que estaba cabe mí” (27, 2).

Los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink la describen como “ciertos sentimientos con certidumbre de Dios” o “conceptos desnudos” (119; 120).

de identificar correctamente el sujeto al que dicho pronombre se refiere, lo que provoca malentendidos y dificulta la comunicación. Al principio de la confesión, el padre Álvarez repite extrañado las primeras palabras de la Santa, a lo que ella responde: “No, cabe voacé no... ¡cabe mí!”. Ante esta respuesta, el confesor decide clarificar la pregunta consiguiendo complicarla aún más: “Digo cabe mí refiriéndome a voacé... Cristo está siempre, dice voacé, cabe mí”. Por otro lado, cuando el padre Álvarez interroga a Teresa acerca de la identidad de la presencia que le acompaña, el actor pone en boca del confesor la siguiente pregunta: “¿Cómo sabe que es Él (Cristo)?”. En este caso, el actor omite a propósito el pronombre “usted” y vuelve a mostrar a una Teresa confundida, que asume que el sujeto de la pregunta es Él (Cristo), ante lo que responde: “Es Él, padre... Si es Él, ¿cómo no va a saber que es Él? Él sabe que es Él”. El actor, en el papel del confesor, añade el pronombre para clarificar la pregunta una vez más: “Digo que cómo sabe voacé que Él es Él”. Por último, *El Brujo* añade otro momento cómico hacia el final de la confesión en forma de pregunta, que el actor pone en boca del padre Álvarez. Si bien Teresa escribía en el *Libro de la vida* sentir la presencia de Cristo a su derecha, el actor omite este detalle, lo que le permite modificar mínimamente el diálogo, que se desarrolla de la siguiente manera:

Padre Álvarez: ¿Y dónde se coloca Cristo, madre? ¿Al lado derecho o al lado izquierdo?

Teresa: ¡Se cambia!

Por otro lado, el actor aprovecha para incidir en la definición de la mística como experiencia o conocimiento no racional, que no puede demostrarse empíricamente. Como explica el actor sobre el escenario, “no es la parte de la mente que conoce”. En este sentido, ante la incredulidad del padre Baltasar Álvarez durante la anterior confesión, el actor insiste en que Teresa sabe que es Cristo y reproduce en el escenario su respuesta en el *Libro*: “Él me

lo dijo muchas veces ... más antes que me lo dijese se imprimió en mi entendimiento” (27, 5)⁵⁹.

Tras la confesión, el actor se sienta en la mesa a la derecha del escenario, bajo una luz tenue, simulando ser el padre Álvarez, que decide acudir a la biblioteca del convento por la noche para estudiar el caso de Teresa. El actor dice que los libros de los teólogos del Medioevo terminan por resultarle “palabrería” ante la confesión que acababa de presenciar: “Busco entre los doctos teólogos... Busco para poder comprender estos destellos de esta mujer poética, inmensa”. A medida que la luz regresa al escenario, el actor se desplaza de la mesa al atril y vuelve a sentarse en la silla, todavía en el papel del padre Álvarez, para representar el encuentro matutino entre el confesor y Teresa que supuestamente tuvo lugar al día siguiente.

Según el testimonio de Isabel de Jesús en los Procesos de Salamanca de 1610, que recogen los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink y posteriormente Javierre, el confesor le comunica a Teresa que, durante su noche de estudio en la biblioteca, también él había sentido la presencia de Cristo, ante lo que la Santa insinúa que, ya que no puede demostrarlo, debería entender su confesión⁶⁰. No obstante, *El Brujo* se toma la libertad de cambiar parcialmente la supuesta respuesta de Teresa, añadiendo: “Tenga cuidado, padre, mírelo bien... ¡a ver si va a ser el diablo!”. Con esta referencia al diablo, el actor pone en boca de la Santa su posible respuesta ante las acusaciones que recibe por parte de la mayoría de sus confesores hasta que fray Pedro de Alcántara confirma lo contrario⁶¹. Asimismo, esta

⁵⁹ En el *Libro de la vida*, la Santa explica su certeza de que se trata de Cristo: “Pone el Señor lo que quiere que el alma entienda, en lo muy interior del alma, y allí lo representa sin imagen ni forma de palabras, sino a manera de esta visión que queda dicha” (27, 6).

⁶⁰ En las palabras de la testigo: “Después, estando el confesor en su celda, alzó la cabeza y vio a Cristo Nuestro Señor, de lo cual no tuvo poca admiración. Por la mañana la vino a hablar diciéndole lo que había visto. Ella le dijo: No lo crea, padre. ¿Cristo le había de aparecer a vuestra paternidad? No sería Cristo. Mírelo bien. Y él dio muchas razones por donde entendía era el mismo Señor. Dijo ella: Pues entienda, padre; como a vuestra paternidad le parece eso, les parece a los otros que se lo van a decir” (120).

respuesta también denota la aplastante seguridad con la que la Santa defendía la autenticidad de sus experiencias frente a la influencia del diablo y los casos de falso misticismo como el de Magdalena de la Cruz, que *El Brujo* menciona en su espectáculo y que, según Otger Steggink, Teresa conocía bien (*Experiencia y realismo* 167)⁶².

La Santa expresaba en el *Libro de la vida* la angustia que le producía confesarse ante el padre Álvarez sin tener prueba alguna de sus experiencias: “Porque si digo que con los ojos del cuerpo ni del alma no le veo, porque no es imaginaria visión, ¿cómo entiendo y me afirmo con más claridad que está cabe mí, que si lo viese?” (27, 3). No obstante, más adelante en el texto, la Santa descarta el diablo y afirma: “Todo parece obra del Señor” (27, 7). En palabras de Rosa Rossi, no tenía reparo en enfrentarse al conocimiento de sus confesores o clérigos letrados reivindicando precisamente el valor de la experiencia, al que solo ella tiene acceso (“La mujer y la palabra” 33)⁶³. Siguiendo el argumento de Alison Weber en *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Georgina Dopico-Black indica que estas aparentes contradicciones son en realidad estrategias retóricas que oscilan entre la duda y la certeza a través de las que la Santa legitima su derecho a las experiencias místicas “without overtly challenging the hierarchical structure that would be judging her” (“Anatomies of a Saint”

⁶¹ *El Brujo* pone en boca de fray Pedro de Alcántara las siguientes palabras: “el espíritu de esta mujer es inmenso, ella es de Dios... No hay nada en la Sagrada Escritura más cierto que que ella es de Dios”.

Para no complicar la narración con más personajes, el actor explica en el espectáculo que Teresa conoce a fray Pedro de Alcántara gracias a “una beata amiga suya” en lugar de mencionar directamente el nombre de doña Guiomar de Ulloa, que resulta ser un personaje de gran importancia en las adaptaciones sobre la vida de Teresa.

⁶² Georgina Dopico-Black ya ha estudiado cómo Teresa defiende en el capítulo veintisiete del *Libro de la vida* de que se trata de una obra de Dios y no del diablo por los efectos que deja (“Anatomies of a Saint” 122).

⁶³ *El Brujo* completa su exposición aludiendo al fenómeno de la levitación, que la Santa supuestamente experimentó. Para ello, inventa y recrea una escena cómica, casi un chiste, en la que los feligreses acuden a ver a “la monja endemoniada, que vuela” y Teresa le pide a las monjas que le pisen los hábitos para evitar elevarse.

110)⁶⁴. *El Brujo* parece estar de acuerdo con esta afirmación, puesto que, en una entrevista reciente, admitía: “Ella adoptó una postura discretamente combativa, como la mayoría de los místicos, que en ocasiones les hacía enfrentarse a las jerarquías de la Iglesia” (“Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Santa Teresa era una adelantada a su tiempo’”). Carmen Martín Gaité, por su parte, afirmaba tajantemente que, a pesar de escribir por mandato de sus confesores, Teresa “partió de la obediencia... para desobedecer” (“Buscando el modo” 49). Este tipo de opiniones ha hecho que la crítica feminista considere a la Santa como pionera y defensora de las mujeres.

3.2.3. Fin del espectáculo: el clérigo amancebado de Becedas

El Brujo elige cerrar su espectáculo con el episodio de Becedas rompiendo el relato cronológico de la vida de Santa Teresa. Con esta decisión, el actor incide en la humanidad de la Santa, que, recién ingresada en la Encarnación y llena de dudas sobre su vocación, se encontraba lejos de experimentar a Dios. Curiosamente, Josefina Molina elegirá este episodio para comenzar la miniserie de televisión de 1984. Poco después de haber ingresado en el convento de la Encarnación, Teresa enferma gravemente y su padre decide llevársela a Becedas para que una curandera ponga remedio a sus males. Cuando llegan a su destino, la curandera les dice que no atenderá a nadie hasta la primavera, por lo que Teresa tiene que esperar por unos meses en la casa de su hermanastra María en Castellanos hasta la primavera. Durante la espera, Teresa también visitará a su tío Pedro en Ortigosa, que le regalará el *Tercer abecedario* de Francisco de Osuna a partir del cual ella se iniciaría en la oración mental. *El Brujo* omite todos los detalles de la estancia de Teresa con sus familiares y, en

⁶⁴ Weber relacionaba los escritos de Santa Teresa con el concepto que ella denomina como “double bind”. Según la estudiosa, “The fact that Teresa wrote from obedience and that she developed conscious strategies to ensure the receptivity of her readers is not incompatible with the idea that her writing in some way served her inner needs”, de manera que “compliance with the order on one level violates it on another level” (*Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity* 45; 76).

clave de humor, comienza su escena reflejando en el lenguaje la ardua tarea del viaje a través de onomatopeyas y enumeraciones: “Tban pum, pum, pum... cuatro gañanes la llevaban en andas medio muerta ya en una litera... dos, tres días de viaje... canchales, montes, pelados, tierras arcillosas, caminando bajo el cielo tenso de Castilla, y cuando llegan a Becedas, la curandera no tiene hora... tiene que esperar, y espera, espera hasta la primavera, ocho, nueve meses allí esperando...”.

El actor resume superficialmente toda una historia de enfermedades y dolencias que comienzan durante su estancia en el convento de las agustinas y se prolongan hasta el final de su vida. En este resumen, también menciona muy brevemente un episodio posterior a su estancia Becedas en que, ya de vuelta en Ávila, queda en estado comatoso durante cuatro días, posiblemente a causa del agresivo tratamiento al que le había sometido la curandera. No obstante, *El Brujo* solamente se detiene en la relación de Teresa con su confesor en Becedas, que, según Tomás Álvarez, ya había ficcionalizado a principios del siglo XX el escritor francés Catulle Mendès en su obra teatral *La Vierge d'Avila*. Aunque la obra de Mendès no se reduce a la relación entre Teresa y el cura de Becedas, los personajes principales son don Ervann, el nombre que el escritor le da al cura de Becedas, Teresa y Ximera, una mujer enamorada del cura (*Santa Teresa a contraluz* 68-77). Por otro lado, Juan de Orduña también trata este episodio de manera sintética en su película *Teresa de Jesús* (1962). No obstante, como indican de Mingo Lorente y Hernández Carriba, el personaje del clérigo no se presenta desde una perspectiva interesante, ya que se trata de “un cura glotón y de buen corazón que acabaría reconociéndose ante la Santa, con lágrimas en los ojos, ‘en pecado mortal por culpa de un amor prohibido’” (*El cine de la Santa* 32).

La escena comienza con una advertencia del actor: se trata de “un episodio de magia negra”. *El Brujo* desvela que Teresa era bella y sabía del afecto que este cura sentía por ella y, alabando sus genialidad y dotes como escritora, reproduce, entre risas, sus palabras en el

Libro de la vida: “él se aficionó en extremo a mí... No fue la afición de este mala, mas de demasiada afición venía a no ser buena” (5, 4). Tras esta declaración, el actor vuelve a sentarse en la silla que se aún se encuentra en el centro del escenario para representar la confesión entre Teresa y este cura de pueblo bajo un foco azulado. Segundos después, relata que el párroco termina confesándose ante Teresa. En palabras de Américo Castro, “de confesada se vuelve confesora” (*Santa Teresa y otros ensayos* 53). Cuando el cura le confiesa que hacía años que tenía tratos con una mujer del lugar, el actor decide restaurar el halo de inocencia de la Santa personificando a una Teresa con voz temblorosa que le pregunta: “¿Tratos? ¿Está comprando una casa o algo?”. En el *Libro de la vida*, Teresa simplemente decía que la situación del cura “Era cosa... pública” (5, 4). *El Brujo*, no obstante, decide añadir una escena en la que Teresa, una vez cae en la cuenta de que se trata de relaciones carnales, va al pueblo y le pregunta a los aldeanos sobre este asunto, lo que confirma sus sospechas. Asimismo, decide añadir una escena que sucede a mediodía en la iglesia, cuando Teresa regresa y el cura le confiesa que lleva colgado en su cuello un idolillo de cobre que su amante le regaló para que no la abandonara. Teresa, que en el *Libro de la vida* se muestra un tanto reticente a creer en magia y supersticiones, dice que ella misma tiró el idolillo al río una vez el cura se lo entregó. *El Brujo*, por el contrario, recrea, bajo una luz tenue, el diálogo entre Teresa y el cura dentro de la iglesia incorporando la lucha del párroco con sus instintos hasta que Teresa le arranca el idolillo y sale de la iglesia para deshacerse de él. El relato de la vida de Teresa termina con una imagen casi cinematográfica que el actor evoca recitando: “Salió corriendo y todavía se detuvo a la salida de la iglesia, a las doce del mediodía... ¡Nadie!... Un silencio, solo un silencio... Los pájaros cantan... cantan bajo el cielo tenso de Castilla...”. Tras una pequeña pausa, el actor cuenta que el cura le pidió a Teresa la absolución y alude una vez más a la situación de la mujer en el siglo XVI. Mientras desplaza

la silla del centro a la izquierda del escenario, dice entre susurros que, cuando Teresa se dispuso a absolverle, “se acuerda de que es solo mujer”.

Para finalizar el espectáculo, el actor se sitúa detrás de la silla más grande, en el centro y al fondo del escenario y, tras recitar varios versos del poema “Vuestra soy, para Vos nací”, simula establecer contacto con Santa Teresa basándose en una leyenda que relataba un supuesto encuentro entre la Santa y el Niño Jesús⁶⁵. Bajo un foco de luz cegadora y sostenido por las notas de un chelo, *El Brujo*, entre susurros y mirando hacia arriba, pregunta: “¡Teresa! ¡Teresa! ¿Hablas con Jesús?”. Cambiándose de lado, exclama la respuesta afirmativa de Teresa y regresa una vez más a su primera posición para preguntarle: “¿Y qué le dices?”. Volviéndose a cambiar de lado una vez más, el actor exclama la respuesta de la Santa: “Le digo: ‘¡Yo soy Teresa de Jesús!’”. En este momento, mientras el actor vuelve a situarse en su primera posición, la nota sostenida del chelo suena cada vez más alto y el actor es forzado a casi gritar su última pregunta a la Santa: “¿Y Él, qué te dice?”. El sonido del chelo, cada vez más alto, casi impide al actor emitir la respuesta de la Santa y, desde el otro lado de la silla, grita: “¡Yo soy Jesús de Teresa!”. Una vez el actor menciona estas últimas palabras, el sonido del chelo termina abruptamente y el escenario queda completamente a oscuras.

Teresa o el sol por dentro es una de las pocas adaptaciones de la vida y obra de Santa Teresa que retrata su infancia y adolescencia. Si bien *El Brujo* desvela las manipulaciones que su figura sufre desde el siglo XVII y hasta el final de la dictadura franquista, su

⁶⁵ Pinilla Martín dice que se trataba de una leyenda que circulaba por los conventos y explica: “según la leyenda que recogen las Acta Sanctorum, un día, Teresa encontró frente a uno de sus monasterios a un niño muy hermoso al que preguntó el nombre. El niño respondió: dime primero el tuyo. La carmelita contestó: me llamo Teresa de Jesús, y el niño dijo, y yo Jesús de Teresa” (*Imagen e imágenes* 279). Javierre la recoge en el primer capítulo de su biografía: “Teresa supo de veras que Cristo la consideraba suya; hasta el extremo de que tradicionalmente se le atribuya un diálogo inverosímil con Cristo:

-Tú, ¿quién eres?

-Yo Teresa de Jesús, ¿y tú?

-Yo Jesús de Teresa” (17).

acercamiento a ciertas situaciones es bastante benevolente e incluso conservador. El actor presenta a una Santa inocente, guardando fidelidad a la narración del *Libro de la vida* y evitando los debates en torno a la posible pérdida de su virginidad durante su adolescencia o la relación escandalosa con el cura de Becedas, que, según dice el actor durante la representación, son disparates. Por otro lado, *El Brujo* destaca y enfatiza su labor como escritora y labor poética, introduciendo fragmentos de sus poemas en la narración dramática. En este sentido cabe destacar el uso del poema “Hermosura de Dios”, que el actor recita con el propósito de establecer un estrecho vínculo entre la mística y el impacto estético. La belleza sobrepasa el terreno formal y se convierte en un elemento temático del espectáculo.

A imitación de la literatura mística, el actor se basa en el arte para describir la experiencia mística. Asimismo, rompe el orden cronológico de la vida de la Santa con el propósito de reflejar su proceso creativo a modo de montaje cinematográfico (Entrevista personal). No es la primera vez que la influencia del cine queda al descubierto en sus obras sobre los místicos. La distancia entre el narrador y el cineasta se acortaba ya desde que *El Brujo* admitiera que Dario Fo se basó en una película de Rossellini para elaborar *San Francisco, juglar de Dios* pasando por el interés que el actor reconocía por el tratamiento de la figura de Jesús en el cine ante el estreno de *El evangelio de San Juan* (“Juglar de Dios; “Una visión del espectáculo”). *El Brujo* recrea y verbaliza ciertas escenas de la vida de Santa Teresa casi a la manera de un director imitando distintas técnicas cinematográficas. Para ello, es imprescindible el uso de la iluminación. En este sentido, destaca la descripción de San Juan Bautista, al comienzo de la obra *El evangelio de San Juan*. Tal y como observamos en la grabación de la obra realizada por el Centro de Documentación en el año 2010, el actor recita: “Veo al Bautista en las aguas del río Jordán; lo veo iluminado, a contraluz, por los últimos rayos del sol... lleno de barro, limo, algas, y lo veo con cangrejos... cangrejos le cuelgan por todas partes, pero con el desierto al fondo su figura adquiere un relieve

majestuoso”. De manera similar, precisamente en esta última obra y en *Teresa o el sol por dentro*, el actor recrea su visión personal de los acontecimientos y personajes del relato y acompaña la tercera persona del plural del presente del subjuntivo del verbo “ver” con que animaba a los espectadores a imaginar una escena determinada (“¡Vean!”) con la primera persona del singular del presente de indicativo del mismo verbo (“¡Ve!”).

Conclusión

A partir del análisis del *Lazarillo de Tormes* (1990), *Los misterios del Quijote* (2005) y *Teresa o el sol por dentro* (2015), hemos estudiado las características y evolución del teatro de Rafael Álvarez *El Brujo*. Desde un escenario vacío, con ayuda de la iluminación, el actor ha logrado acercar los textos clásicos al público mayoritario a través del humor y un rico trabajo gestual, que debe, en gran medida, a su formación en el Teatro Independiente. Hoy día, los públicos escolares siguen acudiendo al teatro, especialmente para ver la obra *Lazarillo de Tormes*, que aparece en libros de texto de secundaria y bachillerato. Esta atrevida propuesta se presenta en un principio como una alternativa ante la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y otros espectáculos similares ofrecidos por los teatros públicos, que rompe con las ideas preconcebidas y el consumo elitista de los clásicos.

El Brujo se ha definido a sí mismo como “el último juglar” o “un juglar del siglo XXI” en multitud de ocasiones con el propósito de destacar su singularidad y la originalidad de su teatro. Si bien constituye un caso único en la escena española, el actor ha admitido seguir los pasos del actor y Premio Nobel italiano Dario Fo, a quien ha estudiado y considera su maestro. En menor medida, asocia su trabajo con la tradición de cómicos y humoristas españoles, especialmente con Pepe Rubianes. A medida que se convierte en *performer*, el actor construye un universo teatral propio de personajes y situaciones recurrentes que sostienen sus particulares versiones. Asimismo, potencia el contacto con el público e intensifica el componente metateatral y su faceta pedagógica, especialmente a través de comentarios sobre la artificiosidad o teatralidad del espectáculo y el Siglo de Oro y la incorporación de un prólogo contextual. A imitación de Fo, enfatiza la oralidad de los textos clásicos de los que parte y privilegia la palabra hablada o recitada frente al texto escrito u otro elemento espectacular. No obstante, mientras que el actor italiano era conocido por investigar y recopilar leyendas orales y otras fuentes desconocidas en sus viajes por Italia, *El Brujo* se

limita a inventar posibles tesis, hipótesis o personajes que ligan los textos clásicos a un origen popular u oral.

El actor se ha adaptado al panorama escénico y cultural español durante los últimos veintisiete años, por lo que el análisis de las tres obras en sus respectivos contextos de producción y estreno revela aspectos clave de su desarrollo. En este sentido, este estudio continúa la labor de Manuel Muñoz Carabantes, que dedicaba su tesis doctoral a estudiar, entre otros aspectos, el funcionamiento del teatro clásico en los inicios del periodo democrático. Asimismo, se asemeja al trabajo de la estudiosa Carey Kasten, que también exploraba la evolución de la industria teatral postfranquista, en su caso, a través del uso y representación del auto sacramental. Además de anticipar su posterior carrera en solitario y labor de difusión de los clásicos con Producciones *El Brujo*, el estreno del *Lazarillo con Pentación* coincide con un momento de renovación teatral y apertura llevado a cabo por los primeros gobiernos socialistas, en que el teatro del Siglo de Oro o ambientado en esta época se utiliza como carta de presentación de una España democrática y moderna. La adaptación de la novela picaresca, además, establece un puente entre pasado y presente a través del personaje del pícaro, que parece traspasar la ficción y formar parte de la realidad del espectador contemporáneo, convirtiéndose en un reflejo del carácter español.

Por otro lado, el estreno del *Lazarillo* en el Festival de Almagro supone la integración del actor en el panorama del teatro clásico. De hecho, el actor crea obras con el propósito de participar en la programación de los festivales, de los que es un habitual, con motivo de las conmemoraciones del *Quijote*, Cervantes y Santa Teresa, en el caso de nuestro estudio, y, por lo tanto, el arco entre picaresca y mística que dice trazar con su obra ha sido, además de una decisión personal, guiada por sus propios intereses, resultado de la creación orientada a estos eventos conmemorativos. Sin embargo, el actor ha adoptado un comportamiento que algunos considerarían contradictorio, manteniéndose crítico con las actividades dedicadas a la

celebración de los centenarios. Si bien no podemos cuantificar la contribución de Almagro, la labor de este festival ha impulsado los centenarios atrayendo a un número considerable de espectadores y favoreciendo el estreno absoluto o presentación de obras y adaptaciones cervantinas o basadas en la vida y obra de Santa Teresa de Jesús, entre ellas, las de *El Brujo*.

En sus inicios con el *Lazarillo*, *El Brujo* reconciliaba su faceta intelectual y su imagen de cómico de pueblo, siguiendo el ejemplo de Fernando Fernán-Gómez. Será la oscilación y tensión entre ambas lo que le permita la movilidad entre diferentes esferas y la adaptación a todo tipo de públicos. El actor andaluz se identificaba abiertamente con Fernán-Gómez, quizá porque se trataba de un cómico, aun académico. La anécdota que *El Brujo* cuenta en el programa *Imprescindibles* y en varios intermedios del *Lazarillo* sobre una conversación que mantuvo con Fernán-Gómez tras verle actuar y realizar el intermedio cobra especial sentido: Fernán-Gómez, que contemplaba el teatro como un fenómeno vivo, le dijo que continuara haciendo lo que quisiera y que a los académicos ya les contarían otra historia. Indirectamente, *El Brujo* favorecía la conexión y suaviza la distinción entre el académico y el profesional del teatro desde el punto de vista del actor. No obstante, en su camino hacia la creación sobre los místicos, el actor se ha distanciado dentro y fuera de escena de aquellos a los que denomina “eruditos”. Curiosamente, el bombardeo de nombres importantes y las burlas a este colectivo, que el actor introduce con el propósito de aportar comicidad a sus representaciones, se incrementan y encrudecen a medida que el actor explota su faceta más pedagógica, luce sus hallazgos y conocimientos y dialoga con dicho colectivo a través de su característico Prólogo. De hecho, algunos críticos califican sus obras de tesis doctorales, fundamentalmente a partir del estreno de *Los misterios del Quijote* en el año 2005. Recientemente, la participación del actor en el documental *Teresa de Jesús: una vida de experiencia mística*, previamente al estreno de *Teresa o el sol por dentro*, confirma su visión del teatro como vehículo transmisor

de conocimiento y su integración en un grupo reducido de expertos sobre los místicos entre los que destacan Víctor García de la Concha o Teófanés Egido.

De manera similar, *El Brujo* reniega de su cercanía al teatro institucional tanto dentro como fuera del escenario. A partir de su faceta bufonesca, el actor es capaz de producir y ofrecer obras en el marco de las conmemoraciones al mismo tiempo que mantiene una actitud irreverente y antagónica ante el teatro público, que el actor manifiesta en forma de duras declaraciones sobre los políticos y la monarquía, sin llegar a la polémica. No obstante, su presencia en los festivales y la aceptación de galardones indican la adaptación del actor a las estructuras y patrones escénicos vigentes y la reconciliación, que, en el caso de un cómico, solo puede darse desde el humor y la rebeldía. Además del peculiar estilo, la temática de sus monólogos y su talento para atraer a todo tipo de públicos, quizás *El Brujo* ha asumido esta actitud contradictoria pero comedida para destacar ante un panorama cada vez más concurrido y distinguir su trabajo de la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de otras compañías privadas dedicadas al teatro clásico con las que comparte cartel. Por otro lado, durante una de sus intervenciones en la rueda de prensa de Almagro 2017, el actor desvelaba que los motivos de sus comportamientos contradictorios podrían deberse, en algunos casos, a problemas de índole personal, ya que admitía que este festival, en su opinión, había pasado por diferentes fases y, guardándose de criticar a nadie, expresaba su preferencia por aquellos periodos en que la “gente del teatro” lo había dirigido y organizado (“Rueda de prensa”).

Para la realización de este trabajo, consideramos que el hecho teatral consiste en un doble proceso que involucra un texto o guión y la puesta en escena del mismo. En este sentido, *El Brujo* no es ninguna excepción y, aunque no produce ni publica textos, aprovecha los textos clásicos y las versiones de otros autores como Fernando Fernán-Gómez o Emilio Pascual para realizar su propia versión para la puesta en escena. En otras palabras, el actor

cuenta con material textual que le sirve de base o guía y adapta a su estilo en su afán por tomar el control de todos los aspectos de la representación. Conocemos, además, otros textos o fuentes que el actor utiliza durante el proceso de investigación y documentación y podemos intuir los motivos que le llevan a interpretar o incidir en determinados fragmentos o ideas. No obstante, el peso del estudio recae en las representaciones en directo o grabaciones de las obras, ya que el actor intensifica su faceta como creador sobre el escenario, especialmente a través de la introducción de anécdotas, chistes o episodios de la actualidad española en la narración dramática. Estas intervenciones, que incrementan la sensación de caos y, en principio, parecen dificultar la organización de un estudio, terminan por fijarse tras varias representaciones. Si bien su contenido varía con el paso del tiempo, la aparición de nuevas noticias o los cambios en los intereses del actor, es posible predecir el momento exacto de la representación reservado para las llamadas morcillas. En este caso, hemos optado por recopilar estas morcillas con el objetivo de proporcionar al lector un modelo de su funcionamiento y una porción de los acontecimientos que se sucedieron durante nuestro periodo de investigación y, ante todo, de reconocer la labor del actor en el escenario junto y en contraste con los textos de los que parte.

A pesar de partir de textos clásicos, el dramaturgo José Luis Alonso de Santos comentaba que la labor de *El Brujo* no es teatro, ni siquiera un monólogo, sino una creación personal. Es más, piensa que el uso del humor en sus obras, en ocasiones indiscriminado, eclipsa la representación de los clásicos (Entrevista personal). En este sentido, es comprensible que, ante la ausencia de un texto fijo o publicado, algunos estudiosos hayan ignorado el valor o componente literario de sus obras y/o evitado el estudio de la representación. No obstante, como indicamos en la introducción a esta tesis, el número de estudios de teatro sobre la puesta en escena ha aumentado en los últimos años debido principalmente a dos factores. En primer lugar, el declive del “teatro de texto”, ya que,

superada la década de los años ochenta del siglo pasado, el texto dramático cesa de ostentar un puesto dominante dentro de la creación teatral. En palabras Óscar Cornago, “La concepción de la creación escénica ha sufrido un giro radical ... y ya no es posible aproximarse al fenómeno teatral sin pensar en un sistema dinámico ... imposible de ser abarcados en un texto literario” (“Puesta en escena actual” 270). Esta afirmación es especialmente importante para pensar y estudiar el proceso de adaptación de los textos clásicos en la escena contemporánea. En segundo lugar, el desarrollo de la dramaturgia del actor durante la renovación teatral de la segunda mitad del siglo XX, que privilegiaba la capacidad creativa, la autonomía y el poder del actor, especialmente a nivel corporal, pero no solamente.

En este estudio, espero haber propuesto nuevas alternativas para dialogar con la práctica teatral y los profesionales del teatro a partir del estudio de la puesta en escena y, especialmente, de la labor de *El Brujo* como actor solista. Si bien el actor andaluz flirtea con los “eruditos”, queda mucho por hacer en este sentido. La fractura entre la teoría y la práctica teatral se refleja en los materiales que encontré durante mi investigación: aparte de los estudios sobre semiótica teatral, los trabajos académicos dedicados al actor o al cómico se limitan al testimonio o la anécdota biográfica y coexisten, a su vez, con manuales dirigidos al actor que, en su mayoría, se componen únicamente de ejercicios diseñados para los profesionales de la escena. A través del caso particular de *El Brujo*, hemos demostrado la existencia de un panorama escénico cada vez más diverso en la que los medios audiovisuales influyen decisivamente. En este sentido, esperamos inspirar futuros estudios sobre el lugar de los espectáculos teatrales o dramáticos en la actualidad y con respecto a los medios de comunicación.

Bibliografía

- 25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro. Cuadernos de teatro clásico 28. Volumen II.* Ed. Mar Zubieta. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012. Impreso.
- Abellán, José Luis. “El recurso fácil de los centenarios.” *Anuario El mundo 2002*. Madrid: Unidad Editorial, 2002. 399-402. Impreso.
- Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. Impreso.
- . *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra, 2012. Impreso.
- Agencia EFE. “Cervantes, gran protagonista de la 39 edición del Festival de Almagro.” *Agencia EFE* 7 abr. 2016. Web. <<http://www.efe.com/efe/espana/cultura/cervantes-gran-protagonista-de-la-39-edicion-del-festival-almagro/10005-2889930>>.
- Agencia Europa Press. “*El Brujo* regresa al Festival de Teatro de Mérida con un estreno mundial en el que reflexiona sobre la corrupción.” *20 minutos* 17 jul. 2007. Web. <<http://www.20minutos.es/noticia/1872719/0/>>.
- Alfárez, María Isabel. “Educación literaria y currículum en España desde 1970.” *Glosas didácticas* 17 (2008): 103-110. Impreso.
- “Almagro roza un año más el lleno absoluto.” *El Cultural* 4 ago. 2016. Web. <<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Almagro-roza-un-ano-mas-el-lleno-absoluto/9665>>.
- Alonso de Santos, José Luis. “Alonso de Santos y *El Brujo* utilizan al personaje del Tenorio para hablar de lo actual.” Entrevista de Juan Luis Pavón. *ABC Sevilla* 24 nov. 1994: 69. Impreso.
- . Entrevista personal. 7 sept. 2015.
- . *La estanquera de Vallecas; La sombra del Tenorio*. José Luis Alonso de Santos. Madrid: Castalia, 1995. Impreso.
- . *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia, 2007. Impreso.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo* en el corazón de la taberna.” *El Público* 210-211 (1985): 87-89. Impreso.
- Álvarez, Rafael. “¿Algún cómico en la sala?: Rafael Álvarez *El Brujo*. *La sala*. *Radio Nacional de España* 17 sept. 2016. Web. <<http://www.rtve.es/m/alacharta/audios/la-sala/solo-web-160917-sala-2016-09-16t12-01-569771339/3723478/?media=rne>>.
- . “Alonso de Santos y *El Brujo* utilizan al personaje del Tenorio para hablar de lo actual.” Entrevista de Juan Luis Pavón. *ABC Sevilla* 24 nov. 1994: 69. Impreso.

- . “Autobiografía de un yogui.” Entrevista de Miguel Blanco. *Espacio en blanco. Radio Nacional de España*. 17 sep. 2017. Web. <<http://www.rtve.es/alicarta/audios/espacio-en-blanco/espacio-blanco-autobiografia-yogui-17-09-17/4227280/>>.
- . “Charlando con *El Brujo*.” Entrevista de María Eugenia García Moreno. *La tarasca* (1994-1995): 10-11. Impreso.
- . “*De místicos y pícaros*.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/picaros/picaros01.php>>.
- . “*El Brujo*. Un gesto gallardo en el último momento.” Entrevista de Juanjo Guerenabarrena. *El Público* 39 (1986): 14-16. Impreso.
- . “*El Brujo* arremete contra la ‘incultura teatral’ de los empresarios.” Entrevista de Elisa Silió. *El País* 31 ago. 2004. Web. <http://elpais.com/diario/2004/08/31/madrid/1093951478_850215.html>.
- . “*El Brujo* presenta su tesis sobre la autoría del *Quijote*.” *Europa Press* 4 sept. 2006. Web. <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-brujo-presenta-tesis-autoria-quiote-caballero-palabra-20060904184511.html>>.
- . “*El Brujo* ensaya su nuevo monólogo, *Arcipreste*.” Entrevista de Liz Perales. *El Cultural* 28 jun. 2000. Web. <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-Brujo-ensaya-su-nuevo-monologo-Arcipreste/3052>>.
- . “*El Brujo* estrena su nueva obra sobre Santa Teresa.” Entrevista de Paco Córdoba Gutiérrez. *El periódico de Extremadura* 11 jun. 2015. Web. <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/caceres/brujo-estrena-nueva-obra-santa-teresa-jesus_876200.html>.
- . “*El Brujo*, evangelista en Mérida.” *ABC* 17 jul. 2009. Web. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-07-2009/abc/Espectaculos/el-brujo-evangelista-en-merida_922604583330.html>.
- . “*El Brujo* nos extrae la esencia de Santa Teresa de Jesús en su nueva obra.” *Hoy por Hoy. Cadena SER*. 20 jul. 2015. Web. <http://cadenaser.com/programa/2015/07/20/hoy_por_hoy/1437398272_128473.html>.
- . “*El Brujo*: ‘San Juan de la Cruz y Chiquito de la Calzada son la poesía del pueblo.’” Entrevista de Peio H. Riaño. *El Confidencial* 14 ago. 2014. Web. <https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-14/el-brujo-san-juan-de-la-cruz-chiquito-de-la-calzada-poesia-teatro_176032/>.
- . “*El Brujo* transmite su pasión por los misterios del *Quijote*.” *Europa Press* 8 abr. 2016. Web. <<http://www.europapress.es/aragon/noticia-rafael-alvarez-brujo-transmite-publico-pasion-misterios-quiote-20160408142253.html>>.
- . “*El Brujo* visita a Santa Teresa.” Entrevista de Juan Ignacio García Garzón. *ABC Cultural* 13 jun. 2015: 27. Impreso.

- . “*El Brujo y Los misterios del Quijote*.” Entrevista de Ginés Donaire. *El País* 14 jul. 2008. Web. <https://elpais.com/diario/2008/07/14/andalucia/1215987734_850215.html>.
- . “El hechizo del lazarillo.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/lazarillo/index.php>>.
- . “El humor no es el fin, sino un medio para compartir un instante elevado de belleza.” *Málaga Hoy* 20 mar. 2009. Web. <http://www.malahoy.es/ocio/humor-compartir-instante-elevado-belleza_0_242675881.html>.
- . “El *Lazarillo* no es un niño guapo con bucles que roba uvas a un ciego.” Entrevista de Feli Sanz Rubio. *El diario vasco* 7 jun. 1991. Web.
- . “El *Quijote* y la voz de la sabiduría.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/imprimir.php?id=7>>.
- . “El teatro es más teatro cuando no hay micrófono.” *El País* 15 sept. 2015. Web. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476352196_125158.html>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo* (1991).” *Archivo Radio Televisión Española* 10 sep. 1991. Web. <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/personajes-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-rafael-alvarez-brujo-1991/1139823/>>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” Entrevista de Cayetana Guillén Cuervo. *¡Atención obras!. Televisión Española*. 19 sept. 2014. Web. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-entrevista-rafael-alvarez-brujo/2771960/>>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” *El ventilador. Canal 55*. YouTube, 25 jul. 2002. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=W3Xrt6LGB0Y>>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” Entrevista de Herminia Molina. *Radiología y pensamiento*. Ed. Pilar Gallar. Madrid: L&C Diseño, 2006. 233-238. Impreso.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” *La tarde en 24h. Canal 24h*. 8 ene. 2013. Web. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-08-01-13/1647175/>>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” *La tertulia de César Vidal. Libertad Digital*. YouTube, 29 abr. 2011. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=7aEh7Vb1924>>.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” Entrevista de María Bastianes. *Memorias de un honrado aguador: ámbitos de estudio en torno a la difusión de Lazarillo de Tormes (prosa, teatro, cultura)*. Ed. Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz. Madrid: SIAL Ediciones, 2017. 157-163. Impreso.
- . “Entrevista a Rafael Álvarez *El Brujo*.” *Secuencias en 24h. Canal 24h*. 8 sep. 2017. Web. <<http://www.rtve.es/m/alcarta/videos/secuencias-en-24h/secuencias-24-08-09-17/4209278/?media=tve>>.

- . “Entrevista al actor y director Rafael Álvarez *El Brujo*.” *En escena*. Canal Extremadura. 7 abr. 2017. Web. <<http://www.canalextramadura.es/alacarta/tv/videos/en-escena-entrevista-al-actor-y-dramaturgo-rafael-alvarez-el-brujo-070417>>.
- . Entrevista personal. 19 ene. 2017.
- . “Interpretar la lengua. Conferencia de Rafael Álvarez *El Brujo*.” *Centro Universitario CIESE-Comillas*. YouTube, 15 feb. 2012. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=7plhOz-4UfQ>>.
- . “Juglar de Dios.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/juglar/index.php>>.
- . “*La luz oscura de la fe*.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/luzoscurafe/index.php>>.
- . “*Lazarillo de Tormes*: pícaro y brujo.” Entrevista de Pedro Valiente. *El público* 79 jul-ago (1990): 35-36. Impreso.
- . “Morir cuerdo y vivir loco.” Programa de mano. Impreso.
- . “Nota del director.” *Dossier de prensa: La Odisea de Homero*. Mérida: Festival de Mérida, 2012. 1. Web. <<http://teatro.es/estrenos-teatro/la-odisea-odisea-la-60520/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/0/>>.
- . “Proyecto de largometraje *El embrujo del Quijote*, con Rafael Álvarez *El Brujo*.” *Noticias de Castilla-La Mancha. La Cerca*. YouTube, 28 oct. 2015. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=aHb2OVEieiw>>.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*.” Entrevista de Sandra Tordesillas. *Blanco y negro* 2 may. 1996: 30. Impreso.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*. Un actor distinto.” Entrevista de Paloma Pedrero. *Primer Acto* 252 (1994): 26-34. Impreso.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo* celebra 25 anys d’el *Lazarillo de Tormes*.” *Teatre Barcelona*. YouTube, 21 abr. 2015. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=pM9oqnGAiyU>>.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘El miedo es más violento cuando no se reconoce’.” Entrevista de Julián Guerrero. *La Razón* 25 ago. 2016. Web. <<http://www.larazon.es/lifestyle/la-razon-del-verano/de-cara/rafael-alvarez-el-brujo--el-miedo-es-mas-violento-cuando-no-se-reconoce-GI13390350>>.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘El teatro necesita otra mirada’.” Entrevista de Leticia Serrano. *Magazine de Teatro Noroeste* sept. 2004: 16. Impreso.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Estoy solo en el teatro español ¡qué suerte!’” Entrevista de Roberto Herrero. *El diario vasco* 20 may. 2008. Web. <<http://www.diariovasco.com/20080520/cultura/estoy-solo-teatro-espanol-20080520.html>>.

- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘La salud del teatro es tan estupenda que resiste la política teatral’.” Entrevista de V.M. Niño. *El Norte de Castilla* 11 jul. 2007. Impreso.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Teatro público no quiere decir barra libre’.” Entrevista de Alfons García. *Levante-EMV* 4 nov. 2010. Web. <<http://www.levante-emv.com/cultura/2010/11/04/teatro-publico-quiere-decir-barra-libre/753541.html>>.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo*: ‘Santa Teresa era una adelantada a su tiempo’.” Entrevista de María L. Viñas. *El Progreso* 6 abr. 2016. Web. <<http://elprogreso.galiciae.com/noticia/527283/rafael-alvarez-el-brujo-santa-teresa-era-una-adelantada-su-tiempo-una-mujer>>.
- . “Rafael Álvarez *El Brujo* Úbeda Solito Producciones Spain.” *Solito Producciones Spain*. YouTube, 29 ene. 2016. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=fSGasZrbHn8>>.
- . “Rueda prensa. *Lazarillo. El Brujo*.” Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Facebook, 24 jul. 2017. Web. <<https://www.facebook.com/festivaldealmagro/videos/1641237419244577/>>.
- . “Sobre la *Autobiografía de un yogui*.” Programa de mano. Web. <http://www.elbrujo.es/blog/sobre_la_autobiografia_de_un_yogui-id00098.html>.
- . “Sobre la obra.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/testigo/index.php>>.
- . “*Teresa o el sol por dentro*.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/teresa-o-el-sol-por-dentro/index.php>>.
- . “*Teresa o el sol por dentro* de *El Brujo* en #Almagro38.” *Festival de Almagro*. YouTube, 21 jul. 2015. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=_13nNxxAapE>.
- . “Un hombre que escribía desde la escena.” *La Razón* 3 mar. 2004. Impreso.
- . “*Una noche con El Brujo*.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/noche/index.php>>.
- . “Una visión del espectáculo.” Programa de mano. Web. <<http://www.elbrujo.es/evangelio/index.php>>.
- Álvarez, Tomás. *Cultura de la mujer en el siglo XVI: el caso de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2006. Impreso.
- . *Santa Teresa a contraluz: la Santa ante la crítica*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2004. Impreso.
- Amezúa, Julia. “Teresa de Jesús en el teatro español contemporáneo.” *Teresa de Jesús: Patrimonio de la humanidad: Actas del Congreso Mundial Teresiano en el V centenario de su nacimiento (1515-2015) (Vol. 2)*. Ed. Francisco Javier Sancho Fermín y Rómulo Cuartas Londoño. Ávila: CITEs, Universidad de la Mística, 2016. 497-513. Impreso.

- Amorós, Andrés. "Datos para el optimismo." *Anuario El Mundo 1999*. Madrid: Unidad Editorial. 371. Impreso.
- . "¿El teatro va bien?." *Anuario El Mundo*. Madrid: El Mundo, 2000. Impreso.
- . "Introducción." *La estanquera de Vallecas; La sombra del Tenorio*. José Luis Alonso de Santos. Madrid: Castalia, 1995. 9-50. Impreso.
- . "La vida teatral en España." *Anuario El Mundo*. Madrid: El Mundo, 1994. Impreso.
- Amorós, Andrés, y José María Díez Borque. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999. Impreso.
- Anuario El Mundo 1993*. Madrid: Unidad Editorial, 1993. Impreso.
- Anuario El Mundo 2003*. Madrid: Unidad Editorial, 2003. Impreso.
- Anuario El Mundo 2004*. Madrid: Unidad Editorial, 2004. Impreso.
- Anuario El País 1993*. Madrid: El País, 1993. Impreso.
- Anuario El País 1994*. Madrid: El País, 1994. Impreso.
- Anuario El País 2006*. Madrid: El País, 2006. Impreso.
- Anuario El País 2007*. Madrid: El País, 2007. Impreso.
- Anuario El País 2008*. Madrid: El País, 2008. Impreso.
- Anuario El Público 1990*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1990. Impreso.
- Anuario El Público 1997*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1997. Impreso.
- Anuario El Público 1998*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1998. Impreso.
- Anuario El Público 1999*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1999. Impreso.
- Anuario El Público 2000*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2000. Impreso.
- Anuario El Público 2001*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2001. Impreso.
- Anuario Sociedad General de Autores y Editores 2000*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000. Web. <<http://www.anuariossgae.com/anuario2000/home.html>>.
- Andrés, Melquiades. *Historia de la mística en la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994. Impreso.
- Arco, Antonio. "El Brujo: 'Del Lazarillo de Tormes me gusta su valor para sobrevivir en condiciones adversas'." *La verdad* 4 may. 1991. Impreso.

- Arias, Ana. "Rafael Álvarez *El Brujo*: 'la improvisación viene cuando estás seguro de perderte'." *Zamora24horas* 20 oct. 2016. Web.
<<http://www.zamora24horas.com/cultura/20-10-2016-rafael-alvarez-el-brujo-la-improvisacion-viene-cuando-tu-estas-seguro-de-perderte>>.
- Ariza, Julio. *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*. Sevilla: Algaida, 2008. Impreso.
- . *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*. Sevilla: Algaida, 2009. Impreso.
- Arjona, Emilio. "Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*." *ABC* 12 jul. 1990: 102. Impreso.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London; New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Aznar, Jose María. *Cultura y política*. Madrid: Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1996. Impreso.
- Bakhtin, M.M. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.
- Barea, Pedro. *Escenarios de la radio*. Madrid: Centro de Documentación teatral, 1988. Impreso.
- Baragaño, Teresa. "Comienzan con el Rey las 10 líneas del *Quijote* que se leerán a diario en TVE." *El País* 2 mar. 2005. Web.
<http://elpais.com/diario/2005/03/02/radiotv/1109718002_850215.html>.
- Barrio, Javier. "*El Brujo* celebra su función número 500 como el *lazarillo*." *El País* 29 ene. 1994. Web. <http://elpais.com/diario/1994/01/29/madrid/759846275_850215.html>.
- Bastianes, María. "Vida (escénica) de *Lazarillo de Tormes*. La adaptación de Fernán Gómez." *Memorias de un honrado aguador: ámbitos de estudio en torno a la difusión de Lazarillo de Tormes (prosa, teatro, cultura)*. Ed. Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz. Madrid: SIAL Ediciones, 2017. 139-155. Impreso.
- Bastianes, María, Esther Fernández, y Purificació Mascarell Ed. *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Edition Reichenberger, 2014. Impreso.
- Beas, Miguel, y Soledad Montes. "El boom de la edición escolar. Producción, comercio y consumo de libros de enseñanza." *Historia ilustrada del libro escolar en España: de la posguerra a la reforma educativa*. Ed. Agustín Escolano. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. 87-103. Impreso.
- Beltrán, J. "La picaresca española, entre Jacobo Dicenta y *El Brujo*." *La Razón* 17 mar. 2014: 49. Impreso.

- Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Boadella, Albert. *Adiós Cataluña: crónica de amor y guerra*. Madrid: Espasa, 2008. Impreso.
- Bonet, Lluís, M. Dueñas, y Ramón Portell. *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992. Impreso.
- Bordieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996. Impreso.
- Boyano, Ricardo. *Lengua Castellana y Literatura, 1º Bachillerato*. Madrid: SM, 2015. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones B, 1973. Impreso.
- Brown, John Russell. *Drama and the Theatre with Radio, Film and Television: An Outline for the Student*. London: Routledge & Kegan, 1971. Impreso.
- Burningham, Bruce. *Radical Theatricality. Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*. West Lafayette: Purdue University Press, 2007. Impreso.
- Butiñá, Julia, Berta Muñoz Cáliz, y Ana Llorente Javaloyes. *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid: ASSITEJ, 2002. Impreso.
- Cabal, Fermín. *La situación del teatro en España*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1994. Impreso.
- Camacho, Eugenio. "El Brujo llenó el Festival de Niebla." *ABC Sevilla* 5 ago. 2002: 76. Impreso.
- Camero, Francisco. "El Brujo: '¿La cultura es prescindible? Pues aquí tenemos todos la factura'." *Diario de Sevilla* 17 nov. 2006. Web.
<http://www.diariodesevilla.es/ocio/Brujo-cultura-prescindible-factura_0_1082292123.html>.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. New York: Norton, 1990. Impreso.
- Cantos Casenave, Marieta, y Alberto Romero Ferrer. "Introducción." *Pedro Muñoz y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. Ed. Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Universidad de Cádiz; Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998. 13-15. Impreso.
- Cañizares Bundorf, Nathalie. *Memoria de un escenario: Teatro María Guerrero (1885-2000)*. Madrid: INAEM, 2000. Impreso.
- Carrera, Elena. *Teresa of Avila's Autobiography: Authority, Power and the Self in Mid-Sixteenth-Century Spain*. Londres: Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Pub., 2005. Impreso.

- Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfaguara, 1966. Impreso.
- . *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta Librería y Casa Editorial Hernando, S.A., 1925. Impreso.
- . *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. 21-98. Impreso.
- . *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid: Historia Nueva, 1929. Impreso.
- Catalán Deus, José. “Teresa o el sol por dentro.” *Periodista Digital* 16 sept. 2016. Web. <<http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2016/09/16/teresa-o-el-sol-por-dentro-brujo.shtml>>.
- Centeno, Enrique. *La escena española actual: Crónica de una década, 1984-1994*. Madrid: SGAE, 1996. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición IV centenario de la Real Academia de la Lengua Española. Madrid: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Chumilla-Carbajosa, Juan Manuel. “Proyecto de largometraje *El embrujo del Quijote*, con Rafael Álvarez *El Brujo*.” *Noticias de Castilla-La Mancha. La Cerca*. YouTube, 28 oct. 2015. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=aHb2OVEieiw>>.
- Cimarro, Jesús. *Producción, gestión y distribución teatral en España*. Madrid: Iberautor, 1997. Impreso.
- Colinas, Antonio. “Los místicos de Occidente (4 vols)”. *El Cultural* 20 dic. 2000. Web. <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-misticos-de-Occidente4-vols/2469>>.
- Colomer, Teresa. “La evolución de la enseñanza literaria.” *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*. Ed. D. Cassany, E. Martos, E. Sánchez, T. Colomer, A. Cros y M. Vilà. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 1996. 127-171. Impreso.
- Combarros, César. “Las tablas de la Santa.” *El Norte de Castilla* 7 abr. 2015. Web. <<http://www.elnortedecastilla.es/culturas/201504/07/tablas-santa-20150404125542.html>>.
- Cordone, Gabriela. *El cuerpo presente: texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*. Zaragoza: Pórtico, 2008. Impreso.
- Cornago, Óscar. “Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi Belbel y Ernesto Caballero.” *Revista de l'Associació d'Investigació Teatral* 7-8-9 (1997): 269-295. Impreso.
- Cuenca, Luis Alberto de. “Prólogo.” *Visiones del Quijote*. Ed. Álvaro Alcántara. Sevilla: Renacimiento, 2005. 7-11. Impreso.
- De Certeau, Michel. *The Mystic Fable, Volume II: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Impreso.

- De Francisco, Itziar. "22 Quijotes." *El Cultural* 30 jun. 2005. Web.
<<http://www.elcultural.com/revista/teatro/22-Quijotes/12373>>.
- . "Monologando..." *El Cultural* 12 dic. 2002. Web.
<<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Monologando/6029>>.
- De la Madre de Dios, Efrén, y Otger Steggink. *Tiempo y vida de Santa Teresa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968. Impreso.
- De Miguel Martínez, Emilio. "Teatro español: Pisando la dudosa luz del siglo." *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Ed. Emilio de Miguel Martínez. Gijón: Llibros del Peixe, 2006. 15-44. Impreso.
- De Mingo Lorente, Adolfo, y Vega Hernández Carriba. *El cine de la Santa: Teresa de Jesús en la gran pantalla (1915-2015)*. Toledo: CELYA, 2015. Impreso.
- De místicos y pícaros*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 2008. DVD.
- Del Amo, Elena. "Centenario de Santa Teresa de Jesús: Tras los pasos de la Santa." *Revista Viajar* 4 mayo 2015: 48-55. Impreso.
- Deneuve, Dominique. *Santa Teresa de Jesús y la mujer*. Barcelona: Herder, 1966. Impreso.
- Di Febo, Giuliana. *La Santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona: Icaria, 1988. Impreso.
- Di Florio, Paola, y Lisa Leeman. *Awake: Despierta - La vida de Yogananda*. ro*co Films Educational y Antropodocs & Films, 2014, 2015. Película.
- Díez Barrio, Germán. "Campo de marte, el actual teatro español." *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*. 7.67 (1994): 55-57. Impreso.
- Díez Borque, José María. "Presencia-ausencia escénica del personaje." *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Taurus, 1985. 53-65. Impreso.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Introducción." *Mística del Siglo XVI (Tomo I): Santa Teresa de Jesús*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009. XXV-LXXXV. Impreso.
- Dopico-Black, Georgina. "Anatomies of a Saint. The Unstable body of Teresa de Jesús." *A Companion to Spanish Women's Studies*. Ed. Xon de Ros y Geraldine Hazbun. Londres: Tamesis, 2011. 109-127. Impreso.
- Dorado, Jorge. *Teresa*. Televisión Española/La Cometa TV, 2015. Película.
- Dos años de política cultural del Ministerio de Cultura: 83-84*. Madrid: Ministerio de

- Cultura, 1983. Impreso.
- E., S. "Presentación en Madrid del *Lazarillo* de Fernán-Gómez." *ABC* 23 abr. 1992: 96. Impreso.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Egido, Teófanos. "El tratamiento historiográfico de Santa Teresa: inercias y revisiones." *El perfil histórico de Santa Teresa*. Ed. Teófanos Egido. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1981. 12-30. Impreso.
- El avaro*. Grabación de la obra de teatro. Dir. José Carlos Plaza. Madrid: INAEM, 1998. DVD.
- El evangelio de San Juan*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 2010. DVD.
- "El incombustible *Lazarillo de Tormes* de *El Brujo* regresa al Teatro Borrás." *La Vanguardia* 7 sept. 1999: 47. Impreso.
- El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Gerardo Malla. Madrid: INAEM, 1992. DVD.
- "El público asistente a los espectáculos del INAEM creció un 9% en 2016." *El Cultural* 22 feb. 2016. Web. <<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-publico-asistente-a-los-espectaculos-del-INAEM-crecio-un-9-en-2016/10468>>.
- Ellis, John. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London; New York: I.B. Tauris, 2000. Impreso.
- Enciso Recio, Luis Miguel. "Presentación." *Programa de actividades de la Sociedad Estatal del Conmemoraciones Culturales*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- Farto, Diego. "*El Brujo* seduce al público con su San Juan de la Cruz." *La Tribuna de Albacete* 10 jul. 2014. Web. <<http://www.latribunadealbacete.es/noticia/Z1DA54FAF-E09A-A793-88A12F135DA5D628/20140710/brujo/seducer/publico/san/juan/cruz>>.
- Feldman, Sharon G., y Anxo Abuín González. "Nationalism, Identity and the Theatre Across the Spanish State in the Democratic Era, 1975-2010." *A History of Theatre in Spain*. Ed. María M. Delgado y David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Impreso.
- Fernán-Gómez, Fernando. "Aventura de la palabra en el siglo XX." Madrid: Real Academia Española, 2000. Impreso.
- . "Aventuras y desventuras." *ABC* 25 nov. 1992: 91. Impreso.
- . *El Lazarillo de Tormes*. Valladolid: Castilla, 1994. Impreso.

- . "Fernando Fernán-Gómez: 'He perdido mi afición al teatro'." Entrevista de Nuria Azancot. *El Cultural* 9 ene 2000. Web.
<<http://www.elcultural.com/revista/letras/Fernando-Fernan-Gomez/14839>>.
- . *Historias de la picaresca*. Madrid: Planeta, 1989. Impreso.
- . "Lazarillo sube al escenario." Programa de mano. Web.
<<http://www.elbrujo.es/lazarillo/lazarillo01.php>>.
- . "Monólogos." *ABC* 13 sept. 1992: 3. Impreso.
- Fernán-Gómez, Fernando, y José Luis García Sánchez. *Lázaro de Tormes*. Lolafilms, 2001. Película.
- Fernández Ferreiro, María. "Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos XX-XXI). Selección de un corpus." *Scripta manent: Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012. 185-194. Impreso.
- . "Dos centenarios quijotescos en el teatro: 2005 y 2015." *Edad de Oro* 35 (2016): 149-157. Impreso.
- . "El *Quijote* en el teatro español. Actualidad de un clásico." *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2015. 184-185. Impreso.
- Fernández Torres, Alberto. "Los musicales en la cartelera teatral de Madrid en el periodo 2004-2007." *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Verbum, 2016. 499-510. Impreso.
- . "Mapa teatral, cartelera y público." *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* Oct (1998): 3-16. Impreso.
- . "Reflexiones sobre teatro y economía." *Teatrología: Nuevas Perspectivas: Homenaje a Juan Antonio Hormigón*. Ed. Manuel F. Vieites, Carlos Rodríguez y Juan Antonio Hormigón. La Coruña: El Arca Editores, 2010. 104-121. Impreso.
- Fita, Fidel. "El palomar de Gotarrendura y tres billetes autógrafos de Santa Teresa." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 65 (1914): 151-160. Impreso.
- . "El palacio y el palomar de la Santa en Gotarrendura." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 65 (1914): 160-162. Impreso.
- Floek, Wilfried. "Una aproximación panorámica." *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Ed. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck. Kassel: Reichenberg, 1995. 1-46. Impreso.

- Frenk, Margit. "Oralidad, escritura, lectura." *Don Quijote de la Mancha. Edición IV centenario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Alfaguara, 2004. 1138-1144. Impreso.
- Gala, Antonio. "Autorretrato español." *Programa de espectáculos Expo 92*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla, 1992. Impreso.
- . *Retablo de Santa Teresa*. Televisión Española. 16 oct. 1970. Web. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/estudio-1/estudio-1-retablo-santa-teresa/3637301/>>.
- Galán, Diego. *La buena memoria de Eduardo Haro Tecglen y Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- Galán, Eduardo. *Reflexiones en torno a una política teatral*. Madrid: Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995. Impreso.
- Galindo, Carlos. "El *Lazarillo de Tormes*: ejercicio para un solo actor." *ABC* 9 jul. 1990: 103. Impreso.
- . "La escena al día." *ABC* 27 nov. 1993: 35. Impreso.
- . "La picaresca del *Lazarillo de Tormes* en el María Guerrero." *ABC* 18 abr. 1992: 69. Impreso.
- . "Pentación, un ambicioso proyecto para el teatro español." *ABC* 30 nov. 1988: 88. Impreso.
- . "Rafael Álvarez *El Brujo*: Tres monólogos para 25 años en escena." *ABC Sevilla* 31 ago. 2004: 86. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC, 1991. Impreso.
- . "Teatro y narratividad." *Arbor* 177.699-700 (2004): 509-524. Impreso.
- García de la Concha, Víctor. *Al aire de su vuelo: estudios sobre Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004. Impreso.
- . *El arte literario de Santa Teresa*. 1978. Barcelona: Ariel, 1978. Impreso.
- García Garzón, Juan Ignacio. "Lázaro de Tormes resucita el placer por el texto." *ABC* 24 abr. 1992: 95. Impreso.
- García Lorca, Federico. "El retablillo de don Cristóbal." *Javier Blanco*. YouTube, 31 jul. 2015. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=7wpE_bXtPU8>.
- García Lorenzo, Luciano. "Don Quijote en la escena española (2005). De la comicidad al testimonio político." *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Alexia Dotras Bravo, et al. Alcalá de Henares, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 15-28. Impreso.

- . "La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)." *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Tecnologías*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 2007. 91-106. Impreso.
- . "La recepción del teatro clásico en la España última." *La comedia: Seminario hispano-francés*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa Velázquez, 1995: 435-460. Impreso.
- García Martín, Pedro. "El *Quijote* en el nuevo orden del franquismo." *eHumanista* 28 (2014): 759-789. Impreso.
- Garrido, José Manuel. "Festivales, sí. Gracias." *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1978-1998)*. Ed. Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez. Caja Castilla-La Mancha, 1997. 12-16. Impreso.
- Geis, Deborah. *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: Michigan, 1993. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gómez, Luisa Sara. "Lazarillo de Tormes." *Crítica* jun. 1992: 64. Impreso.
- González-Campos, Arturo. "Breve historia de la breve historia del *stand-up comedy* en España: *El Club de la Comedia*." *El entretenimiento en televisión: guión y creación de formatos de humor en España*. Ed. Pedro Sangro Colón y Alejandro Salgado. Barcelona: Laertes, 2008. 275-290. Impreso.
- González Gosálbez, Rafael. *Actores españoles en primera persona: el oficio de cómico en sus testimonios*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, 2016. Impreso.
- Gordon, Rafael. *Teresa, Teresa*. Diorama, 2003. Película.
- Guardiola, Ana. "Chumilla-Carbajosa dirigirá a *El Brujo* en una película sobre el *Quijote*." *La Opinión de Murcia* 13 oct. 2016. Web.
<<http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/10/13/chumilla-carbajosa-dirigira-brujo-pelicula/774307.html>>.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Mexico: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Guerenabarrena, Juanjo. "El Brujo. Un gesto gallardo en el último momento." *El Público* 39 (1986): 14-16. Impreso.
- Gutiérrez Aragón, Manuel. *El caballero don Quijote*. Alta Films, 2002. Película.
- . *El Quijote de Miguel de Cervantes*. Televisión Española. Ene-feb 1992. Teleserie.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Literatura española y universal. Materiales didácticos*. Madrid: Ministerio de Educación, 1995. Impreso.

- . "Lo trágico y lo cómico." *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010. 7-25. Impreso.
- . "Un discurso cómico: *El testigo*, de Fernando Quiñones y Rafael Álvarez *El Brujo*." *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010. 209-221. Impreso.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador. *Lengua Castellana y Literatura, 3º ESO*. Madrid: Anaya, 2011. Impreso.
- . *Lengua Castellana y Literatura, 3º ESO*. Madrid: Anaya, 2015. Impreso.
- Haliczer, Stephen. *Between Exaltation and Infamy: Female Mytics in the Golden Age of Spain*. New York: Oxford University Press, 2002. Impreso.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Antiguos y extranjeros." *Anuario El País 1997*. Madrid: El País, 1997. 232. Impreso.
- . "Cierta decadencia." *Anuario El País 2004*. Madrid: El País, 2004. 267. Impreso.
- . "El pícaro. Hambre y melancolía." *El País* 28 nov. 1992. Web.
<http://elpais.com/diario/1992/11/28/cultura/722905204_850215.html>.
- . "¡Qué locura!" *El País* 21 oct. 2002. Web.
<http://elpais.com/diario/2002/10/21/espectaculos/1035151203_850215.html>.
- . "Vive Lázaro de Tormes." *El País* 26 abr. 1992. Web.
<http://elpais.com/diario/1992/04/26/cultura/704239206_850215.html>.
- Herebero, Carlos. *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Alta Films, 1998. Impreso.
- Hernández Triano, Rocío. *Lengua Castellana y Literatura, 3º ESO*. Sevilla: Algaida, 2010. Impreso
- . *Lengua Castellana y Literatura, 3º ESO*. Sevilla: Algaida, 2011. Impreso.
- Herzog, Christophe. *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX*. Zaragoza: Pórtico, 2013. Impreso.
- Historias de nuestro cine*. Televisión Española. 22 abr. 2016. Web.
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-caballero-don-quijote-presentacion/3581305/>>.
- Hutcheon, Linda. "On the Art of Adaptation." *Daedalus* 133.2 (2004): 108-111. Impreso.
- Imprescindibles. Rafael Álvarez El Brujo*. Televisión Española. 12 dic. 2014. Web.
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-brujo/2904943/>>.

- Jaksic, Iván. "Don Quijote's Encounter with Technology." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.1 (1994): 75-96. Impreso.
- Javierre, José María. *Teresa de Jesús: aventura humana y sagrada de una mujer*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1983. Impreso.
- Jiménez, Lucina. *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenología, 2000. Impreso.
- Kasten, Carey. *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater: Representing the Auto Sacramental*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012. Impreso.
- Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992. Impreso.
- "La Fundación V Centenario esperaba un mayor compromiso del Gobierno con Santa Teresa." *El Confidencial* 1 nov. 2015. Web.
<http://www.religionconfidencial.com/iglesia-estado/Fundacion-Centenario-Gobierno-Santa-Teresa_0_2592340749.html>.
- La sombra del Tenorio*. Grabación de la obra de teatro. Autor: José Luis Alonso de Santos. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 1995. DVD.
- Lauer, Robert E. "Las estrategias retórico-narrativas de la *Dorotea* de Cervantes: *Don Quijote* 1.24, 28-30, 36-37, 46." *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Fiore*. Ed. Chad M. Gasta y Julia Domínguez. Newark; Delaware: Juan de la Cuesta, 2009. 295-309. Impreso.
- Lazarillo de Tormes*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Juan Viadas y Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 1992. DVD.
- Lazarillo de Tormes*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 2015. DVD.
- Lazarillo de Tormes*. Fernando Fernán-Gómez/Rafael Álvarez *El Brujo*. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Teatro Cofidis Alcázar, Madrid. 11, 18, 25 ene. 1, 8, 15 feb. 2016. Representaciones.
- Llamas, Enrique. "Teresa de Jesús. Su vocación religiosa." *Seminarios sobre los Ministerios en la Iglesia* 28 (1982): 11-39. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*. London; New York: Routledge, 2006. Impreso.
- Lida de Makiel, María Rosa. "Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*." *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. F. Pierce y C.A. Jones. Londres: Dolphin, 1964: 349-359. Impreso.
- Linde Paniagua, Enrique. "Nuevos y viejos retos de la política cultural." *Puntos cardinales*. 17-36. Impreso.

- Lo Porto, Valeria María Rita. *Cartelera teatral en ABC de Madrid (1990-1994)*. Madrid: UNED, 2013. Impreso.
- López Facal, Ramón. “Nacionalismos y europeísmos en los libros de texto.” *Clio & asociados: La historia enseñada* 14 (2010): 9-33. Impreso.
- López García, José Ramón. “Los veranos perdidos de Fernando Fernán-Gómez.” *Veinte años de teatro y democracia en España*. Ed. Manuel Aznar Soler. Madrid: CITEC, 1996. Impreso.
- López Gutiérrez, Francisco. “Quince años de Centro Dramático Nacional.” *Revista ADE* 34 (1994). Impreso.
- López Mozo, Jerónimo. “De la novela al escenario.” *ADE Teatro* 107 (2005): 222-227. Impreso.
- . “Juglar e histrión.” *Reseña* 347 (2003): 12. Impreso.
- . “La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014).” *Don Galán* 5 (2005). Web.
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=1_5&pag=5>.
- López Rejas, Javier. “*El Brujo*: ‘En la locura de don Quijote siempre hay lucidez’.” *El Cultural* 18 jun. 2016. Web. ><http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/El-Brujo/9453>>.
- Loriga, Ray. *Teresa, el cuerpo de Cristo*. S.A.V., D.L., 2007. Película.
- Los misterios del Quijote (El caballero de la palabra)*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 2006. DVD.
- Los misterios del Quijote*. Rafael Álvarez *El Brujo*. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Teatros del Canal, Madrid. 7, 8, 9, 10 sept. 2016. Representaciones.
- Maguire, Tom. *Performing Story in the Contemporary Stage*. London: Palgrave Macmillan, 2015. Impreso.
- Mancing, Howard. “Los embrujos del *Quijote*.” *Estudios Públicos* 100 (2005): 153-168. Impreso.
- Márquez Villanueva, Francisco. “La vocación literaria de Santa Teresa.” *Nueva Revista de Filología* 32.2 (1983): 355-379. Impreso.
- Martí, Octavi. “Siete montajes se presentan en el Festival de teatro español de París.” *El País* 4 nov. 1993. Web.
<http://elpais.com/diario/1993/11/04/cultura/752367605_850215.html>.

- Martín Gaité, Carmen. “Buscando el modo.” *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. 41-62. Impreso.
- Martínez, Rosa. “Chumilla, *El Brujo* y Cervantes.” *La Verdad Murcia* 13 oct. 2016. Web. <<http://www.laverdad.es/murcia/culturas/201610/13/chumilla-brujo-cervantes-20161013012826-v.html>>.
- Martínez de Rituerto, Ricardo. “Bruselas recibe dos versiones cómicas sobre el *Quijote*.” *El País* 26 sept. 2005. Web. <http://elpais.com/diario/2005/09/26/espectaculos/1127685601_850215.html>.
- Martínez Sevilla, J.A. “Teresa o el sol por dentro.” *El Ideal Gallego* 7 mar. 2017. Web. <<http://www.elidealgalego.com/opinion/ja-martinez-sevilla/teresa-sol-dentro/20170306211538324528.html>>.
- Marzo, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010. Impreso.
- Mayorga, Juan. *La lengua en pedazos. Juan Mayorga: Teatro 1989-2004*. Segovia: La Uña Rota, 2014. 547-572. Impreso.
- Mascarell, Purificació. *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2014. Impreso.
- . “El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual.” *Janus: Escritos sobre el Siglo de Oro* 6 (2017): 32-55. Impreso.
- McGinn, Bernard. *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*. New York: Crossroads, 1992. Impreso.
- Medina, Pedro, y Eddie Sammons. “Filmografía.” *Cervantes en imágenes: Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Ed. Emilio de la Rosa, Luis
- M. González y Pedro Medina. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2005. 471-545. Impreso.
- Memoria de actividades 2005*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005. Impreso.
- Memoria de actividades 2006*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. Impreso.
- Memoria de actividades 2007*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007. Impreso.
- Memoria de actividades 2015. V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016. Impreso.

- Menéndez, Natalia. "Natalia Menéndez, directora del Festival de Teatro Clásico de Almagro." Entrevista de Juan Antonio Llorente. *Escritura pública* 88 (2014): 58-60. Impreso.
- . "Rueda prensa. *Lazarillo. El Brujo*." *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*. Facebook, 24 jul. 2017. Web.
<<https://www.facebook.com/festivaldealmagro/videos/1641237419244577/>>.
- Miralles, Aberto. "Presentación." *La situación del teatro en España*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1994. Impreso. 5-12. Impreso
- Molho, Maurice. *Cervantes, raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976. Impreso.
- Molina, Josefina. *Teresa de Jesús*. Televisión Española. Mar-Abr 1984. Teleserie.
- Molineri, Andrés. "Morcillas para un hambriento." *Ideal* 23 ene. 2005. Impreso.
- Monleón, José. *Mérida: los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos*. Mérida: Consorcio Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2010. Imprenta.
- Montero Reguera, José. *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Impreso.
- Montoya, J.L. "El Brujo: 'La mayor dificultad y el mayor reto de interpretar un monólogo es mantener la atención del público con continuidad'." *ABC Sevilla* 28 oct. 1998: 106. Impreso.
- Moreno Sancho, Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo, 2007. Impreso.
- Mujica, Barbara. "Performing Sanctity: Lope's Use of Teresian Iconography in Santa Teresa de Jesús." *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. London: Tamesis, 2008. 183-198. Impreso.
- Muñoz Carabantes, Manuel. *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 hasta nuestros días)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992. Impreso.
- Navarro Gómez, Pilar, José Manuel Blecua, María José Valls, y Paz Villar. *Lengua Castellana y Literatura 1º Bachillerato*. Madrid: SM, 2008. Impreso.
- Négrier, Emmanuel. *La política cultural en España*. Madrid: Real Instituto Elcano, 2004. Impreso.
- Neira, Fernando. "El *Lazarillo* de *El Brujo* abre el Encuentro de Teatro Clásico de Getafe." *El País* 2 mar. 1997. Web.
<http://elpais.com/diario/1997/03/02/madrid/857305461_850215.html>.

- Neira Piñeiro, María del Rosario. El *Quijote* en su transposición al medio cinematográfico: problemas de la adaptación.” *El Quijote y el pensamiento teórico-literario* Ed. Miguel Ángel Garrido y Luis Albuquerque. Madrid: CSIC, 2008. Impreso.
- Nuñez Gómez, Teresa. *El escenario jurídico del teatro*. Oviedo: Portal Derecho, 2008. Impreso.
- Ojeda, Alberto. “Monólogos en mitad de la tormenta.” *El Cultural* 26 dic. 2014. Web. <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Monologos-en-mitad-de-la-tormenta/35680>>.
- . “Monólogos, los solistas toman la escena.” *El Cultural* 30 may. 2014. Web. <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Monologos-los-solistas-toman-la-escena/34770>>.
- Oliva, César. “El arte escénico en España desde 1940.” *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 2603-2640. Impreso.
- . “Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI.” *Los trabajos de Thalia. Perspectivas del teatro español actual*. Ed. Emilio de Miguel Martínez. Gijón: Llibros del Peixe S.L., 2006. 45-66. Impreso.
- . *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- . “Un festival en un lugar de la Mancha.” *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1978-1998)*. Ed. Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez. Caja Castilla-La Mancha, 1997. 43-46. Impreso.
- . *Versos y trazas. Un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. Impreso.
- Olmo y Losada, José. “Argentina. *El Brujo* triunfa con *La sombra del Tenorio*.” *ABC* 14 ago. 1994: 78. Impreso.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1991. Impreso.
- Orduña, Juan. *Teresa de Jesús*. Divisa Home Video, 2008. Película.
- Orozco, Emilio. *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1994. Impreso.
- Palacio, Manuel. “Cervantes televisivo.” *Cervantes en imágenes: Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Ed. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2005. 123-139. Impreso.
- . *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001. Impreso.
- Panorámica de la edición española de libros*. Madrid: Ministerio de Educación, 1996-2015.

Impreso.

Parola-Leconte, Nora. "II Festival Don Quijote de Teatro Hispano." *Latin American Theatre Review* 27.2 (1994): 145-150. Impreso.

Pascual, Emilio. "El ingenioso caballero de la palabra. El por qué de una propuesta escénica." *Anales cervantinos* 38 (2006): 9-12. Impreso.

---. "El ingenioso caballero de la palabra: Ensayo dramático de una conferencia interactiva en dos partes". 2003-2004. Inédito.

---. "Re: Del *Quijote* y sus misterios." 13 jul. 2016. E-mail.

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. Impreso.

---. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2011. Impreso.

---. *La puesta en escena contemporánea: orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015. Impreso.

Pedraza Jiménez, Felipe. "Teatro y antiteatro." *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*. Ed. Salvador Montesa Peydró. Madrid: Aedile, 2002. 63-78. Impreso.

Peers, Allison E. *Mother of Carmel: A Portrait of St. Teresa of Jesus*. Londres: S.C.M. Press, 1946. Impreso.

Pélaez Martín, Andrés. "El Corral de Comedias de Almagro: Un espacio y un patrimonio dramático recuperados." *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1978-1998)*. Ed. Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez. Caja Castilla-La Mancha, 1997. 17-36. Impreso.

---. "Prólogo." *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid, Ciudad Europea de la Cultura, 1992. 15-19. Impreso.

Pentación Espectáculos, 10 años de teatro (1988-1998). Madrid: Pentación, S.L. Espectáculos, 1999. Impreso.

Perales, Liz. "Los técnicos lidian en el Clásico." *El Cultural* 27 feb. 2003. Web.
<<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Los-tecnicos-lidian-en-el-Clasico/6535>>.

Pérez, Joseph. *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid: Algaba, 2007. Impreso.

Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Impreso.

Pérez Coterillo, Moisés. *Los teatros de Madrid (1982-1994)*. Madrid: FAES, 1995. Impreso.

Pérez Jiménez, Manuel. "Historia y democracia. Veinte años de convivencia en la escena española." *Teatro: revista de estudios teatrales* 11 (1997): 275-295. Impreso.

- Pérez-Rasilla, Eduardo. "El teatro desde 1975." *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 2855 – 2883. Impreso.
- . "Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate." *mArbor* 177.699-700 (2004): 525-544. Impreso.
- Pinilla Martín, María José. *Imagen e imágenes de Santa Teresa de Jesús entre 1576 y 1700: Origen, evolución y clasificación de su iconografía*. Ávila: Diputación de Ávila, 2015. Impreso.
- Piñero, Margarita. *La creación teatral de José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos, 2005. Impreso.
- Portinari, Beatriz. "30 años de *El Brujo feroz*." *El País* 3 sept. 2008. Web. <https://elpais.com/diario/2008/09/03/madrid/1220441062_850215.html>.
- Portús Pérez, Javier. "Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 5 (1998): 46-55. Impreso.
- Priego, Carmen. "Introducción." *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid, Ciudad Europea de la Cultura, 1992. 13-14. Impreso.
- Principales características del sector editorial de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Asociación de Editores de Madrid, 2010. Impreso.
- Programa de actividades de la Sociedad Estatal del Conmemoraciones Culturales*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. Impreso.
- Programa de espectáculos Expo 92*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla, 1992. Impreso.
- Programa oficial de actividades*. Madrid: Comisión Nacional para la conmemoración del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, 2005. Web. <<http://400cervantes.es/IV-CENTENARIO-CERVANTES-PROGRAMA-OFICIAL.pdf>>.
- Programación Ministerio de Cultura: IV centenario de la primera edición del Quijote (1605-2005)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004. Impreso.
- Rajoy, Mariano. "Diez años de Pentación." *Pentación Espectáculos, 10 años de teatro (1988-1998)*. Madrid: Pentación, S.L. Espectáculos, 1999. 9-10. Impreso.
- Ramge, Sebastian V. *An Introduction to the Writings of Saint Teresa*. Chicago: H. Regnery Co., 1963. Impreso.
- Ramírez, Ana. "Aquellos años de Rafael Álvarez *El Brujo*." *Magazine El Mundo* 204 24 ago. 2003. Web. <<http://www.elmundo.es/larevista/num204/textos/aque.html>>.

- Revista Digital de la Escena 2006*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2006. Web. <<http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE2006/>>.
- Revista Digital de la Escena 2007*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2007. Web. <<http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE2007/>>.
- Revista Digital de la Escena 2011*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2011. Web. <http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE11_3/>.
- Revista Digital de la Escena 2014*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2014. Web. <http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE14_2/>.
- Rey Hazas, Antonio. "Cervantes y el teatro." *El teatro según Cervantes. Cuadernos de teatro clásico 20*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005. 21-89. Impreso.
- Rico, Francisco. "El *Quijote* en la feria." *Anales Cervantinos*. Barcelona: Arpa, 2017. 117-118. Impreso.
- . "Figuraciones." *Anales Cervantinos*. Barcelona: Arpa, 2017. 91-92. Impreso.
- . "Introducción." *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- . *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1973. Impreso.
- . "La pérdida del rucio." *Don Quijote de la Mancha. Edición IV centenario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Alfaguara, 2004. 1107-1111. Impreso.
- . "Lectores y detractores del *Quijote*." *Anales Cervantinos*. Barcelona: Arpa, 2017. 43-45. Impreso.
- . "Los siete infantes de Lara." *Anales Cervantinos*. Barcelona: Arpa, 2017. 31-33. Impreso.
- . "Prólogo." *Anales Cervantinos*. Barcelona: Arpa, 2017. 7-9. Impreso.
- . *Tiempos del Quijote*. Barcelona: Acantilado, 2012. Impreso.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. Impreso.
- . "El monólogo cómico en España: del plató al escenario." *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 2009. 143-163. Impreso.
- . *Espíritu de mambo: Pepe Rubianes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013. Impreso.
- Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1967. Impreso.
- Rodríguez-Mansilla, Fernando. "*Lázaro de Tormes* de Fernando Fernán-Gómez: Hacia una

- lectura postnacional del *Lazarillo de Tormes*.” *Hispanófila* 169 (2013): 81-91. Impreso.
- . “‘Tiempo de pícaros’: la picaresca en *El ministerio del tiempo*.” *Impossibilia* 10 (2015): 74-96. Impreso.
- Rodríguez Solás, David. *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*. Madrid: Iberoamericana, 2014. Impreso.
- Román, Manuel. *Los cómicos: vida y anécdota de los actores españoles más populares del siglo: volumen IV*. Barcelona: Royal Books, 1996. Impreso.
- Romero, Concha. *Un olor a ámbar*. Madrid: J. García Verdugo, 1983. Impreso.
- Romero López, Dolores. “Reseña de *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, de Juan Antonio Ríos Carratalá.” *Anales de la literatura española contemporánea* 27.1 (2002): 246-248. Impreso.
- Roncero López, Victoriano. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. Impreso.
- Ros Berenguer, Cristina. “De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez.” *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión. 2º Seminario*. Ed. Juan A. Ríos Carratalá, y John D. Sanderson Pastor. Alicante: Universidad de Alicante, 1997. 31-42. Impreso.
- . *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, 1996. Impreso.
- Ros García, Salvador. “Los estudios teresianos: panorama de actualidad y perspectivas de tratamiento.” *Teresianum* 38 (1987): 149-209. Impreso.
- Rossi, Rosa. “Teresa de Jesús. II. La mujer y la palabra.” *Mientras tanto* 15 (1983): 29-46. Impreso.
- Rubio Aróstegui, Juan Arturo. “La política cultural del Estado en los Gobiernos populares (1996-2004): entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista.” *Sistema* 187 (2005): 111-124. Impreso.
- Rubio Aróstegui, Juan Arturo, y Arturo Rodríguez Morató. “Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España: 1997-2006. Informe final de investigación.” Madrid: Red Nacional de Teatros y Auditorios de España, 2008. Web.
<https://www.researchgate.net/publication/306097929_Las_subvenciones_publicas_a_las_artes_escenicas_en_Espana_1997-2006>.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Los actores intérpretes de sí mismos: el caso de Fernando Fernán-Gómez.” *Teatrología: Nuevas Perspectivas: Homenaje a Juan Antonio Hormigón*. Ed. Manuel F. Vieites, Carlos Rodríguez y Juan Antonio Hormigón. La Coruña: El Arca Editores, 2010. 290-313. Impreso.

- Ruiz, Ramón. "El verbo de *El Brujo* vuelve a seducir a Almagro en su baile con el *Quijote*." *Lanza Digital* 19 jul. 2016. Web. <<http://www.lanzadigital.com/news/show/cultura/el-verbo-de-el-brujo-vuelve-a-seducir-a-almagro-en-su-baile-con-el-quiote/101144>>.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988. Impreso.
- San Andrés, María Teresa. "Teatro de provocación." *Hoja del Lunes de la Asociación de Prensa de Madrid* 3 ene. 1983: 33. Impreso.
- Sáez, Mar. "El Brujo mostrará sus cuatro caras." *La Razón* 17 may. 2012. Web. <http://www.larazon.es/historico/754-el-brujo-mostrara-sus-cuatro-caras-RLLA_RAZON_457894#.Ttt1HUUqPZMfWGP>.
- Sáinz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Impreso.
- Sánchez de Horcajo, Juan José. *Los teatros madrileños: un estudio sociológico*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999. Impreso.
- Sánchez Ortega, María Helena. *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno: el camino de la conversión femenina*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Impreso.
- Sanchis Sinisterra, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Guadalajara: Ñaque, 2003. Impreso.
- Sanfilippo, Marina. *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005. Impreso.
- Santolaria, Cristina. *Los teatros de Madrid 1994-1998*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1999. Impreso.
- Sawa, Miguel, y Pablo Becerra, eds. *Crónica del centenario del Don Quijote*. Madrid: Estab. Tip. De A. Marzo, 1905. Impreso.
- Scott, Juan Pablo. "El Brujo juega con el *Quijote*." *La Opinión de Málaga* 28 nov. 2016. Web. <<http://www.laopiniondemalaga.es/culturaespectaculos/2016/11/29/brujo-juega-quiote/893133.html>>.
- Scuderi, Antonio. *Dario Fo and Popular Performance*. New York: Legas, 1998. Impreso.
- Sesé, Teresa. "Al cómico siempre se le ha reconocido cualquier cosa menos dignidad." *La Vanguardia* 11 sept. 1991: 39. Impreso.
- Silverstone, Roger. "Television, Rhetoric, and the Return of the Unconscious in Secondary Oral Culture." *Media, Consciousness, and Culture: Explorations of Walter Ong's Thought*. Ed. Bruce E. Gronbeck, Thomas J. Farrell, and Paul A. Soukup. Newbury Park: Sage Publications, 1991. 147-159. Impreso.

- Slade, Carole. *St. Teresa of Avila: Author of a Heroic Life*. Berkeley: University of California Press, 1995. Impreso.
- Sobol, Josph D. "Innervision and Innertext: Oral and Interpretive Modes of Storytelling Performance." *Oral Tradition* 7.1 (1992): 66-86. Impreso.
- Solé Tura, Jordi. *La cultura en España y su integración en Europa*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993. Impreso.
- Steggink, Otger. *Experiencia y realismo en Santa Teresa y San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1974. Impreso.
- Storm, Eric. "El Ateneo de Madrid y el tercer centenario del *Quijote* de 1905." *Don Quijote en el Ateneo de Madrid*. Ed. Nuria Martínez de Castilla. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2008. 11-45. Impreso.
- Teatro invisible de Radio Nacional de España*. Madrid: Vicesecretaría de Educación, 1945. 4-8. Impreso.
- Teresa de Jesús, Santa. *Mística del Siglo XVI (Tomo I): Santa Teresa de Jesús*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009. Impreso.
- Teresa de Jesús: Una vida de experiencia mística*. Televisión Española. 1 abr. 2015. Web. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/otros-documentales/teresa-jesus-vida-experiencia-mistica-capitulo-1/3072639/>>.
- Teresa o el sol por dentro*. De Rafael Álvarez *El Brujo*. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Teatros del Canal, Madrid. 14, 15, 15 sept. 2016. Representaciones.
- Teresa o el sol por dentro*. Grabación de la obra de teatro. Dir. Rafael Álvarez *El Brujo*. Actor: Rafael Álvarez *El Brujo*. Madrid: INAEM, 2016. DVD.
- "Textos clásicos para el aperitivo del domingo." *ABC* 14 may. 2000: 12. Impreso.
- Tiana Ferrer, Alejandro. "Ediciones infantiles y lectura escolar del *Quijote*. Una mirada histórica." *Revista de Educación* (2004): 207-220. Impreso.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Barcelona: Destino, 2004. Impreso.
- Torres, Rosana. "El año de los musicales." *Anuario El País 2006*. Madrid: El País, 2006. 208. Impreso.
- . "*El avaro*, de Molière, se estrena mañana en la sala Olimpia bajo la batuta de José Carlos Plaza." *El País* 24 dic.1997. Web. <https://elpais.com/diario/1997/12/24/madrid/882966261_850215.html>.
- . "El *Quijote* compite con Shakespeare en Almagro." *El País* 16 may. 2005. Web. <http://elpais.com/diario/2005/05/16/espectaculos/1116194401_850215.html>.
- . "Una deliciosa juglarada homérica." *El País* 3 ago. 2012. Web. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/03/actualidad/1343977827_302435.html>.

- Torres Nebrera, Gregorio. “*Don Quijote* en el teatro español del siglo XX.” *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992. Impreso.
- Trancón, Santiago. “Pentación, la búsqueda de nuevos caminos.” *Primer Acto* 227 (1989): 86-87. Impreso.
- . “Reconciliarse con el público.” *Primer Acto* 196 (1982): 12-15. Impreso.
- . “Reseña de *Tragedia y comedia en el teatro español actual*, de Francisco Gutiérrez Carbajo.” *Don Galán* 1 (2011). Web.
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=7_3>.
- . *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, 2006. Impreso.
- Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. Impreso.
- Umbral, Francisco. “Un genio.” *El Mundo*. Web.
<<http://www.elbrujo.es/lazarillo/lazarillo02.php>>.
- Valiente, Pedro. “*Lazarillo de Tormes*: pícaro y brujo.” *El público* 79 jul-ago (1990): 35-36. Impreso.
- Vallejo, Javier. “*El Brujo*, por martinetes.” *El País* 9 feb. 2010. Impreso.
- Veinte años de Centro Dramático Nacional*. Madrid: INAEM, 1999. Impreso.
- Velasco, Sherry. “The Transverberation Scene in Four Films featuring the Life of Saint Teresa of Avila.” *Critical Commons*. Web.
<<http://www.criticalcommons.org/Members/svelasco/lectures/the-transverberation-scene-in-four-films-featuring-the-life-of-saint-teresa-of-avila-by-sherry-velasco>>.
- Viadas, Juan. “*Lazarillo de Tormes*: pícaro y brujo.” Entrevista de Pedro Valiente. *El público* 79 jul-ago (1990): 35-36. Impreso.
- Vilches de Frutos, María Francisca. “Creación autorial y gestión teatral.” *Teatro y sociedad en la España actual*. Ed. María Francisca Vilches de Frutos y Wilfried Floeck. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2004. 17-30. Impreso.
- . “La temporada teatral 1982-1983 en España.” *Anales de la literatura española contemporánea* 8.1-2 (1983): 143-162. Impreso.
- . “La temporada teatral española 1991-1992.” *Anales de la literatura española contemporánea* 19.3 (1994): 441-466. Impreso.
- Viñao, Antonio. “La alfabetización en España: Un proceso cambiante de un mundo multiforme.” *Efora* 3 (2009): 5-19. Impreso.

- Wallace, Clare. *Monologue: Theater, Performance, Subjectivity*. Prague: Litterara Lragensia, Prague University, 2006. Impreso.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Feminity*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Impreso.
- Wheeler, Duncan. *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press, 2012. Impreso.
- Wilson, Michael. *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art*. Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2006. Impreso.
- Wright, Edward. *Understanding Today's Theater*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974. Impreso.
- Zavala, Iris M. "Teresa Sánchez: la escritura, la mística y las enfermedades." *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: La Página. 21-27. Impreso.
- Zolla, Elémire. *Los místicos de Occidente IV: Místicos franceses, españoles y portugueses de la Edad Moderna*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Zubieta, Mar. "Re: Cuadernos pedagógicos, CNTC." 6 oct. 2016. E-mail.

Apéndice 1

Entrevista al dramaturgo José Luis Alonso de Santos, 7 de septiembre de 2015

¿Cómo concibe la adaptación de textos narrativos al teatro?

En la novela lo más importante es la voz del autor. De vez en cuando hablan los personajes, pero el autor lo explica todo. En el teatro no hay autor. Entonces hay que pasar de la voz del autor a la voz de los actores... y no solo de lo que dicen, sino de lo que ocultan. En la novela el autor aclara lo que un personaje dice. En el teatro nadie aclara. La intencionalidad de los textos, las situaciones, las obras la tienen que dar los intérpretes. El elemento clave del teatro es la intencionalidad, la interpretación de lo que dice. La esencia de la novela es la presencia del autor. La esencia del teatro es la no presencia del autor. Cuanto menos se vea el autor, mejor. Tiene que parecer que esa obra no la ha escrito nadie, que se ha escrito sola. Entonces hay que escribir para desaparecer.

Pero en el teatro de *El Brujo*, por ejemplo, la voz del autor no desaparece del todo.

Es que Rafael Álvarez *El Brujo* no pasa las novelas al teatro. Eso es otra historia. Rafael Álvarez *El Brujo* hace un género híbrido que es un poco lo heredado del rapsoda, del bufón, del monologuista, que no es exactamente novela, pero tampoco es teatro en el sentido tradicional de personajes enfrentados por un conflicto. Es, más bien, un *show*. Tiene mucho de *show* personal, de cabaret, de televisión, de *show*. Es un señor que sale allí, él, él y él, a marcar con su presencia, con su tipo, con su gracia, con su personalidad todo lo que hace. No solo no se oculta, sino que se re-representa. O sea, es cualquier cosa vista por Rafael Álvarez *El Brujo*. Él hace evidente esa presencia. Por encima de todo, lo que cuenta en cada obra Rafael Álvarez *El Brujo* es a Rafael Álvarez *El Brujo*. Se cuenta a sí mismo. Y luego ya cuenta lo que sea. El protagonista de todo es él mismo.

¿Cree que eso condiciona el tipo de obras que él elige representar?

Claro. Tiene que elegir cosas que luego él las supedita a su juego personal. Hay cosas que se ajustan mejor que otras. ¿Por qué? Como la principal característica de Rafael Álvarez *El Brujo* es el humor, las cosas que elige que están más distanciadas del humor le obligan a contar chistes de la actualidad para entrar en el terreno de humor y eso le hace romper el relato. Él luego arropa todo eso con su oferta personal. Él es un ser festivo que hace una fiesta con los que van al teatro. Es una fiesta muy personal. Como todos los creadores, tiene gente que no le sigue porque dicen que lo que hace Rafa es todo igual.

¿Y por qué Rafael Álvarez *El Brujo* tiene esa gran complicidad con el público?

Por un lado, él encuentra un público en una parcela intermedia entre el público de teatro y el público no de teatro. Ahí hay mucha gente. El público de teatro es un público muy determinado. El público no del teatro son millones. Cuando él recupera un público no habitual, tiene mucho público. Mucha gente que va a ver a Rafa no va a ver luego el teatro, va a ver a *El Brujo*. Como pasaba con Lina Morgan, que iban a ver a Lina Morgan y no volvían al teatro. Él consigue esa complicidad, una comunicación festiva, directa y muy rica y muy ritual con seres de la comunidad, saltándose reglas muchas veces del teatro. Es como un músico que rompe la partitura, entonces eso a los más puristas pues les gusta menos. Él tiene esa propiedad de la comunicación, y él no es un artista purista en el sentido de que no hace el teatro para defender el teatro ni el arte, ni la vida, ni nada. Él lo hace todo para defenderse a él mismo. Él sale a marcar su estilo propio, y como resulta que su estilo propio es muy bueno... Él sale a mostrarse, se muestra y gusta, ya está. Él muestra, no demuestra.

¿Podemos relacionar el tipo de monólogo que hace *El Brujo* con alguna otra tendencia escénica en la actualidad?

Vamos a ver, yo he escrito muchos monólogos. Yo pienso que, en principio, el monólogo es un empobrecimiento del teatro. Las tragedias griegas no son monólogos. Yo creo que se hace por determinadas razones y casi siempre de tipo económico. Evidentemente, si no estuviera de por medio la economía, ese tinglado sería de forma muy diferente. Los monólogos tienen mucho que ver con el tema de la supervivencia y la economía. La oferta que hace un actor que trabaja solo es que es tan bueno que no le hace falta nadie más. Y eso, en el 90% de los casos, no sucede. Rafa no hace un monólogo. Él hace un *show*. Hace algo por encima del monólogo, hace una creación personal. El único al que yo he visto haciendo esto, que él copia, es a Dario Fo, que también hacía una creación personal, que era él, Dario Fo opinando sobre la vida y haciendo cosas por el mundo. A Rafa los monólogos le viene de dos o tres cosas: una, de que yo le monté *El romano* hace muchos años, una cosa mía para sobrevivir, porque no tenía dinero y tenía que hacer una cosa sola y marginal y de ruptura y tal e hicimos *El romano*, y le marcó, le marcó ese tipo de actuación; dos, vio a Dario Fo haciendo muy bien lo que hacía y Rafael dijo: “¡Esto es lo mío!”; y tres, le permitía un poco desarrollar su personalidad y su espiritualidad lo que no le permitía el teatro, porque en el teatro siempre está el actor encorsetado al servicio del director y de los actores. Digamos que él necesitaba romper la partitura. No se sentía cómodo con la partitura. Es una excepción. La historia del teatro es de partituras. Debe haber partituras. Pero él iba por libre y ha creado una especie de isla no repetible con facilidad. Hay poca gente que pueda hacer eso. Muy poca gente. Y además, no lo debe hacer mucha gente, porque el teatro es otra cosa. Lo que pasa es que él tiene unas propiedades que le permiten hacer solo ese juego, porque tiene humor, un gran dominio de la elocuencia, un mundo privado, tiene todo eso y lo cuenta allí y está muy bien.

¿Podemos comparar la vida o carrera de *El Brujo* con la algún otro artista?

Rafa tiene que ver con poca gente porque tiene mucho que ver conmigo y tampoco tiene mucho que ver. Rafael es un ente muy particular. Tú estás trabajando en una isla. Rafa va por un mundo con muy pocos modelos de referencia. No es un creador total, es un creador muy particular. Es un brujo, lo hace a su manera, es un creador a su manera.

¿Cuál fue su experiencia con las adaptaciones de las comedias de Plauto que hizo para el Festival de Mérida protagonizadas por Rafael Álvarez *El Brujo*?

Sí, hemos hecho alguna vez algún espectáculo plautino y Rafael es muy buen actor cómico y cuando iba de protagonista en esas obras tenía mucho atractivo porque unía su atractivo personal a la historia de la obra. *Anfitrión* yo creo que fue uno de los mejores espectáculos que hemos hecho nunca y él funcionaba muy bien y es un actor muy plautino, muy expresivo, de plazuela. Rafa no es un actor de televisión o de cine. Él ha triunfado en teatro. Él es un cómico de la calle. Lo que peor soportaba en aquella época es estar rodeado de compañeros porque él cuando no está en el escenario llevando la escena, sufre. Tiene que hacerlo todo a su manera. Hacíamos teatro cómico, teatro plautino y teatro lo mejor posible, y nos entendíamos muy bien porque teníamos mucha complicidad, no se sabe muy bien en el escenario lo que era de él y lo que era mío y jugábamos, teníamos un estilo. Teníamos una relación, y seguimos teniéndola, muy amistosa.

¿Y qué piensa del trabajo de la habilidad para improvisar de *El Brujo*?

Rafa es un creador total y a veces inventaba cosas de texto y de todo cuando a trabajado conmigo, igual que yo le daba ideas de dirección, de interpretación. A él le gusta mucho hacer que para la obra y pone a hablarse con el público. Él todo lo haría un intermedio. Le gusta el contacto directo con el público. El intermedio es como el entremés. En *La sombra*

del Tenorio, por ejemplo, que yo la escribí para él y él la hizo con enorme éxito, yo indico que, igual que en el teatro antiguo se hacía un entremés o un baile para que la gente no se aburriera con la trama central, el descanso es una especie de entremés, un entremés cómico situado en medio de la obra en que se contaban anécdotas, que siempre eran las historias que nos habían pasado o sabíamos que le habían pasado a compañeros en pueblos o en sitios cuando íbamos con el grupo Teatro Libre, que yo dirigía. Y metíamos las anécdotas como que él las metía saliéndose de la obra. Lógicamente, cuando Rafa dice en una obra que se ha perdido, todo eso está ensayado. Él sabe lo que va a decir a continuación. O cuando suena un móvil entre el público y dice que no puede ponerse. Las cosas que pasan en el teatro no pueden ser más de veinte y están ensayadas todas. O sea, las ocurrencias de Rafa son ocurrencias repetidas, ensayadas y conocidas. Todo lo que ocurre se sabe que va a ocurrir. Por ejemplo, una persona que viene tarde y dice que va a parar un poquito la obra para que se siente, y la gente se ríe y aplaude, pero él lo domina eso.

¿Y cómo trabaja un actor como *El Brujo* normalmente?

Si el texto lo está escribiendo él, él hace las diferentes tareas en diferentes momentos. Él hace de autor y de actor. Intercambia los papeles, se desdobra. Cuando se le ocurre algo, entonces está siendo autor, y luego el actor lo repetirá todos los días. Teatro es representar, hacer presente lo que no es presente. Está ensayado y preparado. Hay que hacer como que es presente, pero no es presente. Está escrito antes... en los ensayos o hace veinte siglos, pero es exactamente igual.

En esa línea, ¿qué diferencias encuentra al ser autor, actor o director?

La clave es la palabra facilidad. Yo, por ejemplo, ya no tengo la habilidad para actuar. Puedo actuar mañana, pero con más esfuerzo. A Rafa le veo una enorme facilidad y dosis de talento

para actor. Y cuando me dicen que él hace una proporción como autor, a mí me parece menor en proporción a su dosis como actor. El conjunto es grandioso, eso sí.

¿Piensa que la belleza es el último propósito de las obras de *El Brujo*?

Él busca la comunicación y la belleza porque es un artista. La belleza es muy importante. El objetivo de Rafa no es tanto cambiar el mundo como crear una belleza y un ámbito en que él se sienta feliz trabajando. Bueno, eso tiene que ver con su filosofía de la vida. Lo que él transmite en el escenario es esta filosofía de la belleza, la placidez, la armonía, la cordialidad, la comunicación,... Él no cree que en un escenario se salga a adoctrinar a la gente a gritos o a hacer la revolución. Él cree que el escenario es el terreno de la espiritualidad, es una persona muy espiritual.

¿Y qué piensa de su elección de personajes?

El Rogelio de *La taberna fantástica* es un modelo del personaje desgarrado, que está en Solana, en Goya, en la picaresca, en la cultura española en general. Los personajes son modelos y ese modelo le va muy bien a Rafa porque le va muy bien físicamente, tiene algo de marginal, puede ser un quinqui, tiene una tipología física y oral que le conviene mucho. Cuando hizo del Canelo en *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* conmigo pues hacía un condenado a muerte, un tiradillo... El romano también... Rafa siempre ha cogido el antihéroe porque ya físicamente y verbalmente le va. Ahora de mayor se ha creado una especie de aureola porque tiene el pelo blanco y ya recita a Santa Teresa de Jesús y esas cosas, y ya le encanta espiritualmente. Él se ha ido al terreno de la espiritualidad, pero la carrera de Rafa no es la de espiritualidad. Él siempre encarnó un tipo porque le iba muy bien. Mira por ejemplo el Búfalo de *Juncal* en televisión. Él hizo una serie de personajes marginales que pertenecen a una tipología muy típica. Por ejemplo, en la adaptación al cine

de *Bajarse al moro* él iba a haber hecho el personaje que luego hizo Bonilla. No lo hizo porque tuvo un accidente de coche, estaba escayolado... Él daba una tipología durante muchos años muy característica del teatro que tiene mucho personaje antihéroe. Él no podía hacer Romeo, no podía hacer el rey Lear, no podía hacer muchos personajes entonces. Pero ese tipo le iba perfecto y triunfó. Eso es raro, ¿eh? Hoy día un actor quiere hacer papeles opuestos. Y luego ya pasó ese triunfo para crearse la historia de la espiritualidad y luego ya empezó a crear los monólogos. Él decidió hacer una carrera de él solo conectar con el público y moverse en su mundo. Hay una virtud extraña que tiene Rafa, que no tenemos casi ningún creador: no se harta de sí mismo.

¿Cree que lo que hace *El Brujo* es una especie de ritual?

Rafa conecta mucho con un mito, rito social de comunicación espiritual. En el fondo, Rafa hace una especie de misas laicas. A Rafa lo que le gusta es ser un predicador laico y tiene seguidores de su doctrina, que es una especie de amalgama de la filosofía oriental, una cosa un poco panteística, que ayuda un poquito a vivir a la gente. A mí personalmente no me interesa su espiritualidad ni su mensaje, a mí lo que me gusta de Rafa es que todo lo hace con gran calidad teatral. Él es creyente, de Silos, y yo no. Me interesa un poco más su obra *El testigo* porque el mensaje que hay detrás, que escribió Fernando Quiñones, pues sí que me interesa. No obstante, el mensaje de Santa Teresa o de San Juan de la Cruz a mí no me interesa.

Dicen que vista una obra de *El Brujo*, vistas todas. ¿Qué opina de esto?

Rafa es un artista de calidad. Cuando voy a las obras de teatro, sé identificar que la mayoría de los actores y directores tienen nivel de escuela. Muy pocos pasan el nivel de la escuela. De vez en cuando, dices: “Esto ya no es de escuela”. Rafa está ahí, luego todo lo demás es

discutible, pero él está ahí. Es uno de los pocos creadores escénicos que es artista. Es un artista, de los muy pocos que hay en España.

Apéndice 2

Entrevista al actor Rafael Álvarez *El Brujo*, 19 de enero de 2017

¿Qué le parece que le estudien en Estados Unidos?

Sensación de sorpresa con un poco de sentido del humor. Sorpresa que tu trabajo sea conocido en un sitio lejano, distante... Yo no suelo hacer giras por los Estados Unidos. Antiguamente, cuando yo empecé a hacer teatro, muchas compañías españolas hacían la gira de las universidades americanas. Se empezaba por Nueva York, Nueva Jersey, Chicago, Washington, luego la costa del Pacífico, en Berkeley, ahí se estudia mucho el teatro español. El Paso, Chamizal, sí, ahí trabajé yo. Sorpresa y humor. Me parece bien. Tengo noticia de que la literatura española y el teatro español contemporáneo siempre se ha estudiado en los departamentos de teatro y de filología hispánica de los Estados Unidos. Bueno ten en cuenta que la lengua española está pegando fuerte en Estados Unidos. Está creciendo mucho el tema del español y no solamente la cultura, sino en la calle. Y dentro de 20-30 años el español va a estar más fuerte todavía. Lo importante es que la cultura española y latina en general, y no solo la lengua, sean conocidas.

¿Cree que sus obras podrían traducirse a otros idiomas?

Es difícil, muy difícil porque yo hago las obras de teatro no para editarlas ni para que sean leídas, sino para improvisar en escena y hacerlas de viva voz. Sería posible hacerlas como Dario Fo, que considero mi maestro. Lo conocí personalmente, estuve con él y su esposa Franca Rame en Roma. Yo he trabajado mucho en su línea, lo he estudiado en vídeos. Él escribía las obras para hacerlas él, pero al cabo del tiempo ya las editaba, las escribía, hacía un trabajo ya más enfocado a la lectura de la obra. Yo lo podría hacer porque tengo ahí todos los guiones, pero necesitaría tiempo y retirarme del escenario, y ponerme con alguien ahí,

corregir y tal para que leída la obra estuviera hecha y dispuesta para una edición. Y creo que en algún momento a lo mejor lo haré, si tengo el tiempo y la disposición para ello. En el 2005 vino un mexicano, cuando estaba yo haciendo *Los misterios del Quijote* en el primer centenario. Era un director de una compañía de teatro y me pidió los derechos para hacer él el monólogo en México. Yo no tenía ningún inconveniente, pero le expliqué que eso era complicadísimo. Tenía cuatro guiones, apuntes de los guiones a bolígrafo al lado, y encima sobre todo eso en el escenario luego hago un refrito. No iba a entender nada.

¿Qué método tiene para trabajar?, ¿cómo escribe sus obras?

Yo no escribo. Generalmente hago adaptaciones de obras ya hechas. A la hora de escribir el guión lo que hago es hacer una primera y una segunda lectura y voy subrayando del libro los fragmentos que más me gustan, y voy anotando al margen cosas de mi parte... Hago más como un montaje cinematográfico. Por ejemplo, en la primera parte de *LMDQ* sé que tengo que hacer reír al público como si uno estuviera no en el teatro clásico, sino en un monólogo de *El Club de la Comedia*. Hablo sobre los clásicos, sobre el centenario... y ya el público entra en esa dinámica. Entonces, le quiero hablar sobre la conexión de la literatura oral y los antiguos juglares y el símbolo de la rosa... Finalmente, voy pegando todos los fragmentos y creo un hilo conductor y luego voy cambiando. Yo no escribo. Por eso, cuando me da un autor una obra a mí me parece una cosas muy hecha e imposible de llevar al escenario.

Hablando de *El Club de la Comedia*: ha admitido en varias entrevistas que utiliza el *gag* o el *sketch* para ganarse al público. No obstante, se distancia de este tipo de monólogos cómicos y su temática. También ha dicho que su teatro es una combinación de poesía con humor, que, comparado con el humor de *El Club de la Comedia*, es más inocente y sabio.

Mi trabajo tiene mucho más que ver con las raíces culturales de la tradición europea. Muchos monólogos de *El Club de la Comedia* que se hacen en España vienen de ese estilo norteamericano, que es el de la famosa película sobre Lenny Bruce, que es el modelo estándar de cómico de pista, de *show* de pista. Un hombre con una copa y con un micrófono a las doce de la noche en un garito donde hay gente y él habla sobre todo. Lo que pasa es que Lenny tenía una dimensión filosófica importante, un calado poderoso. El personaje de Lenny era muy poderoso, era un personaje muy potente y muy bien interpretado en la película por el actor Dustin Hoffman. Lo que han hecho en España es algo un poco más fácil, más suave... Ese calado poderoso de provocación y de dimensión filosófica, existencial, de angustia existencial, límite y el humor la tenía un poco más Pepe Rubianes. Los monologuistas de *El Club de la Comedia* han hecho una fórmula comercial para la televisión y para los teatros... para explotarlo. Su faceta es mucho más *light*, más suave. Yo he cogido la técnica de *El Club de la Comedia* en el sentido que el humor, la capacidad de coger al público, digo de la técnica de *El Club de la Comedia* a veces para que la gente me entienda porque es un ejemplo muy conocido. Pero también podría decir la técnica de Dario Fo o la técnica de Rubianes. Entonces, cuando va gente de 17 a 18 años y se parten de risa, una vez que les tienes cogidos por la risa yo no les voy a contar la historia de chica busca chico y chico no hace caso a la chica y chico se lo toma con sentido del humor. Yo le voy a hablar de otras cosas, de los clásicos, de los contenidos que yo presento en mis obras.

Además de con Dario Fo, ¿se identifica con alguna tradición de dramaturgos, de actores, de monologuistas, de humoristas...?

Me identifico con la tradición española básicamente... con las películas de mi infancia, el cine de la década de los cincuenta, sesenta del siglo pasado... el neorrealismo español que estaba muy impregnado de ese estilo tan italiano. En esas películas había unos cómicos

maravillosos, que eran, sobre todo, humildes. Eran gente con una sencillez y una espontaneidad y una inocencia que no tienen los cómicos de ahora. Ahora existe un tipo de cómico que va de listo, que es como más listo que el otro, un tanto arrogante. Aquellos cómicos eran inocentes, blancos. Pepe Isbert, por ejemplo. Había un cómico que era Antonio Casal. Trabajaba en las compañías de revistas, que era el musical típicamente español. Y este cómico hacía unos monólogos de humor donde la gente acababa llorando. Era maravilloso. Era el Lenny Bruce español, pero sin tanta carga agresiva. Eso para mí ha sido una influencia... Y también haber conocido a hombres como Fernán Gómez y Pepe Rubianes, amigo personal... compartimos muchas cosas juntos: compañía, viajes. Por otro lado, hablo de Chaplin porque en algún momento determinado sus memorias fueron una influencia para mí. Son unas memorias poéticas profundas, con un sentido de lo misterioso de la vida. Chaplin a mí me ha inspirado mucho, y son unas imágenes las de sus películas y sus situaciones... y ese personaje que lo tengo en mi inconsciente, ese muñeco roto que es Charlot, mendigo, un perdedor poético maravilloso, dice mucho. También hay una frase que a mí me llama mucho la atención y es que su madre le leía pasajes del evangelio. Entonces, ese sentimiento de compasión por el ser humano, que está en todas las películas de Charlot y esa poesía de Charlot tiene unas raíces muy cristianas en el mejor sentido de la palabra y eso a mí me llegó mucho.

Le llama mucho la atención el evangelio: *El evangelio de San Juan, La luz oscura de la fe, De místicos y pícaros*. ¿Cree que en su teatro ha habido una evolución “natural” para llegar a los místicos?

Sí. En mi trabajo teatral ha habido un desarrollo de la personalidad mística porque yo comencé esta indagación en el *Lazarillo*. Cayó en mis manos el libro de un autor argentino, del que no recuerdo el nombre, que hablaba del *Lazarillo* desde la dimensión de la

simbología esotérica, como tanta gente ha estudiado después el *Quijote*, desde la cábala o los códigos secretos de la masonería o del cristianismo primitivo... Toda esa influencia, el erasmismo, toda esa influencia que hay en esos autores de los siglos XVI y XVII. Este autor me enseñó a ver en el *Lazarillo* una alegoría acerca del desarrollo del ser interior, del desarrollo espiritual o del proceso de desarrollo y maduración interior del alma. El sol por dentro, del que habla mucho un gran autor, Jung, que he estudiado mucho por cuestiones personales mías. Jung habla de la cura del alma como proceso de descubrimiento, maduración interior... Y el *Lazarillo* fue estudiado por este autor argentino desde ese punto de vista como un alma que va evolucionando en conflicto con un mundo hostil, pero ese mundo es el que va fortaleciendo los recursos de la supervivencia a nivel físico y a muchos niveles. Entonces, la supervivencia física se convierte en una metáfora del desarrollo emocional y espiritual del personaje. Lázaro empieza como niño recibiendo golpes y va madurando para acabar convirtiéndose en un hombre maduro y uno de los grandes descubrimientos de Lázaro es cuando él se emociona con el hambre del escudero. A todos los amos los ha visto con otros ojos, pero al escudero de repente lo ve y dice: “¡Este es más pobre que yo!, que ya hay que ser pobre...”. Ve él que nace dentro de sí mismo un sentimiento de solidaridad, de compasión o de comprensión hacia otro que tiene dificultades. Entonces, es un pícaro, pero es un pícaro redimido por un nacimiento interior de un algo, de un ser, de algo que lleva dentro y que nace... y es ese nacimiento es el que redime su condición de pícaro. Eso me interesó mucho. El *Lazarillo* es muy místico ya, tiene una dimensión mística para mí. Y a partir de ahí, Teresa, San Juan de la Cruz, San Francisco, *El evangelio de San Juan* visto desde la óptica de los misterios paganos y la dimensión de la filosofía oculta, filosofía perenne que decía Aldous Huxley, de todos estos movimientos que ven el interior de las religiones, no la parte externa. Con esa óptica quise yo estudiar *El evangelio de San Juan* y por ahí he llegado a Paramahansa Yogananda, que, en los años

veinte del siglo pasado fue a Boston en el primer barco que salió de Bombay a Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Las élites norteamericanas en la ciencia, en la investigación en todo tipo de fenómenos de tecnología, de neurología, de neurociencia, de parapsicología, de meditación trascendental están muy adelantados. Por cierto, *Autobiografía de un yogui* es mi próximo espectáculo. En marzo estreno.

¿Qué le parece la elección del *Lazarillo*, *LMDQ* y *Teresa o el sol por dentro* para la tesis?

Me parece un trío increíble. Me parece fantástico porque resumen el espíritu del Renacimiento-Barroco español porque en España hay ese impulso de cultura y de reforma y de aliento nuevo en conexión con el Renacimiento posterior al italiano. El *Lazarillo* forma parte del pensamiento de esa época, del erasmismo. Y luego hay una reacción muy fuerte a todas esas nuevas ideas y llega el Barroco.

¿Cómo se siente al saber que, si se lleva a cabo el rodaje de *El embrujo de el Quijote*, dos películas se basan en sus monólogos? Por cierto, ¿se va a llevar a cabo el rodaje?

Yo llame a Fernando Fernán-Gómez y le dije que quería hacer el *Lazarillo* en el cine y que tenía una idea de cómo se podía hacer: Lázaro contando su vida ya mayor, con el emperador que entra en Toledo... Él hizo el guión maravilloso. Tuvo cinco nominaciones a los Goya. Y Chumilla pues venía conmigo, grababa actuaciones, a la gente, reacciones, ensayos... El proyecto se llevará a cabo cuando tengan el dinero. Además, este año ya tengo el año hasta arriba. No paro.

¿Cuánto tiempo tarda normalmente en preparar una obra de teatro?

Voy preparando un año por delante... Lo deajo, lo tomo, viajo... Depende. Por ejemplo, con *LMDQ* tardé cuatro años.

Hablando de *LMDQ*... Dice usted que la palabra es el Santo Grial, la palabra es aliento, habla de la palabra viva en oposición a la palabra escrita....

Hablo de la palabra en su dimensión de vibración, la palabra como pensamiento. Todo eso es palabra. La vida es palabra. Un gesto de mano es palabra, el árbol también se expresa con el movimiento. El grial, el recipiente, el que recoge la energía, la vida, somos un grial andante.

Decía Umberto Eco en las *Apostillas a El nombre de la rosa* que “de todo eso que desaparece solo nos quedan las palabras”.

Exactamente. Lo que pasa es que Eco está en ese punto de la palabra pero desde el punto de vista occidental, de lenguaje, como Ockham, que también era filósofo del lenguaje. Desde el punto de vista oriental, la palabra es la realidad primera. Para Eco, la palabra es el pretexto de una realidad evanescente. Para el místico oriental, la realidad espiritual no es evanescente, es más real que la propia realidad. Para los filósofos del lenguaje como Eco todo esto es elucubración muy fantástica como para Borges, pero el calado místico profundo no lo tienen... Sí lo tenían los clásicos como Cervantes, que era un místico de verdad. Estos grandes escritores, veo que para ellos es la literatura, la cultura... y todo ese devaneo es una instancia superficial, sutil. Cervantes vivió muchísimo y el producto síntoma es su literatura. No a la inversa. Y lo mismo los místicos orientales: lo importante es la vida y luego después las circunstancias te hacen agricultor u hortelano.

La palabra, la voz y el cuerpo... y en el caso de *LMDQ* la danza y la música. ¿Qué significado tiene este lenguaje en escena?

Yo he ido aprendiendo a lo largo del tiempo de Alonso de Santos, de las técnicas europeas del Teatro Independiente, Grotowski, Brecht... de las técnicas expresión corporal, los juego

con el cuerpo... Todo eso está en mi formación, mi estilo, y con ello he hecho mi propio mejunje.

¿Y qué hay de los libros y pergaminos que incluye como parte del decorado minimalista?

La materialidad del libro complementa la función de la palabra. El libro es el referente último. En algún momento tengo que tocarlos, tengo que cogerlos. Y la gente visualiza el *Quijote* cuando hay un libro. Se trata además de un libro que ha movido las conciencias, un libro del que se han escrito muchísimos libros... y es que es una Biblia, el libro por excelencia. Como has dicho, tengo muy poca escenografía y estos objetos son unos de los pocos elementos tangibles y los visibles. En toda escenografía hay luces, la mesa, los dos libros y los rollos...

¿Qué significan para usted el *Quijote* culto y el popular, o el de su padre, como dice en escena?

En el *Quijote* popular está la presencia de la literatura oral. En todas esas posadas siempre hay alguien que cuenta algo, historias que se han oído y se cuentan alrededor de la corrala. Cervantes realmente tuvo mucho contacto con ese mundo y en sus viajes por Andalucía seguramente oía cosas, las escribía y las cambiaba. Evocando todo eso yo he hecho esa mezcla del *Quijote* popular, el *Quijote* de todos aquellos que no son Emilio Pascual. En fin, el *Quijote* popular es el de la gente de las tabernas, de aquel que dice un disparate, del que no ha leído el libro nunca. Esas dos cosas están ahí. Luego está el *Quijote* de Emilio Pascual, que es también el de Vargas Llosa, de eruditos como Martín de Riquer, Astrana Marín... Esos dos quijotes tenían que estar ahí. Por eso yo necesité que Emilio Pascual escribiera algo aunque fuera para no hacerlo... lo que fue muy generoso por su parte. Su entrega. También la tenía

Fernando Fernán-Gómez, que decía con esa voz contundente: “Tú haz mi obra como te dé la gana”. Incluso llegó a alabar el intermedio que yo hacía en el *Lazarillo*. Decía que le gustaba más que la versión que había escrito él mismo. ¿Sabes que dicen que el comienzo del *Quijote* (En un lugar de la Mancha,/de cuyo nombre no quiero acordarme) contiene el octosílabo del romance, de las letras del flamenco, de la tradición oral, y el endecasílabo de la cultura y tradición literarias, y que ya de alguna manera están ahí expresadas las dos tendencias del *Quijote* enfrentadas? El *Quijote* popular, vivo, de Cervantes por las tabernas de Andalucía y el q culto que absorbió de la cultura italiana, de los petas italianos. Todo eso unido también a la dimensión oriental del *Quijote*.

¿Cree que sus obras son adaptaciones o creaciones?

Yo diría que son adaptaciones creativas. Yo absorbo la luz de la obra original y la transmito al público, desde *La Odisea* hasta *LMDQ*.

En sus últimas funciones, he observado un juego de la palabra hasta el punto de que resulta absurda, la despoja de su significado. ¿Es correcto?

Bueno, por ejemplo, el patatín patatán que incluyo en *LMDQ* salió cuando estaba recitando el texto en un ensayo y se me olvidó. Esas cosas a veces no salen porque las pienses. Y la gente del ensayo pues se reía. Lo que pasa es que yo tengo la osadía de tomarme el teatro a coña y lo solté en medio de la función. Y entonces seguí... Y seguí disparatando. Juego con la sonoridad de la palabra, eso es verdad. Aunque no lo haya calculado, se nota mucho en las últimas funciones. Hay una cosa que viene de la generación de los *hippies*, de la gente de la contracultura... No nos gusta la cultura, el lenguaje como lo utilizan ahora los de la corbata, que son los que tiene los cargos sean del partido tal o del partido cual, diciendo solemnes palabras que son vacías. Porque tu oyes esos discursos y dicen unas cosas... Yo pertenezco a

esa generación que usa el lenguaje de una forma festiva, lúdica y cachonda y me dedico al teatro y lo hago. Trato de despojar al lenguaje de una solemnidad impostada. Para hacer eso te tienes que atrever. Haces eso porque has estudiado el *Quijote* durante. Yo mismo antes de leerlo a fondo y estudiarlo no me hubiera atrevido porque la propia solemnidad, la sacralidad de aquello con lo que se está tratando te corta.

¿Se considera un intelectual?

Yo soy un intelectual atípico. No como Emilio Pascual. Bueno, yo me muevo en estos círculos. He leído lo suficiente como para decir mis cositas. Y me reúno ahí con Pascual Luis Alberto de Cuenca. Con Fernán-Gómez no me atrevía a decir nada, imponía. Alonso de Santo es también un intelectual atípico por su sentido del humor. Yo he vivido con él en la carretera, en la furgoneta.



Figura 28. Fotografía tomada tras la entrevista con el actor.