



---

## **El *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* del Padre Villarroya. La bruja como máscara en el drama escolar del siglo XVIII: un puente hacia el teatro infantil.**

Eva Lara Alberola  
Universidad Católica de Valencia

**Resumen:** El presente artículo toma como eje central el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* del escolapio José de Villarroya, de mediados del siglo XVIII, para profundizar en el motivo de “hacerse pasar por...” o “disfrazarse de...” bruja. Dos antecedentes claros del mencionado texto son el *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, atribuido a Quiñones de Benavente, y el *Entremés de las brujas*, de Moreto. Estas obras han de ser consideradas como la base necesaria para que padre Villarroya componga la pieza que nos interesa. Del mismo modo, el entremés de este escolapio es imprescindible para el desarrollo posterior de la brujería como disfraz en el teatro infantil, pasando por la comedia de magia. Benavente, con *La novia de nieve*, así como Bartolozzi-Donato, con *Rataplán Rataplán o una hazaña de Pinocho* deben mucho a la pieza de Villarroya y, cómo no, a los textos barrocos que la cimentan. Sin el puente tendido por este escolapio en la decimoctava centuria, el teatro infantil no habría seguido el mismo camino y, desde luego, el motivo de la brujería como simple máscara no se habría consolidado tal y como lo ha hecho.

**Palabras clave:** Entremés escolapio – brujería – disfraz – teatro infantil

**Resum:** El present article pren com eix central el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* de l'escolapi José de Villarroya, de meitat del segle XVIII, per aprofundir en el motiu de “fer-se passar per...” o “disfressar-se de...” bruixa. Dos antecedents clars del mencionat text són l' *Entremés de las brujas fingidas y berza en*

*boca*, atribuït a Quiñones de Benavente, i l' *Entremés de las brujas*, de Moreto, obres que poden ser considerades com la base necessària per tal que el Pare Villarroja componga la peça que ens interessa. Així mateix, l'entremés de Villarroja és imprescindible per al desenvolupament posterior de la bruixeria com disfressa en el teatre infantil, passant per la comèdia de màgia. Benavent i *La novia de nieve*, i també Bartolozzi i Donato i *Rataplán Rataplán o una hazaña de Pinocho* deuen molt a la peça de Villarroja i, com no, als textos barrocs que la fonamenten. Sense el pont bastit per l'escolapi que ens ocupa, en el segle divuité, el teatre infantil no haguera seguit el mateix camí i, sens dubte, el motiu de la bruixeria com a simple màscara no s'hauria consolidat tal com ho ha fet.

**Paraules clau:** Entremés escolapi – bruixeria – disfressa – teatre infantil

**Abstract:** This essay's central subject is the *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de brujas y malcreiente de duendes* of the Piarist José de Villarroja, of the middle of the 18th century. We want to deal with the motif of "to pass for..." or "to dress up as..." witch. Two clear predecessors of this text are the *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, attributed to Quiñones de Benavente, and Moreto's *Entremés de las brujas*. These plays should be considered the necessary base for composition of Fr. Villarroja's piece of our interest. This text is indispensable for the later development of the witchcraft as costum in the children's theater, without forget magic comedy (for example, Hartzenbusch and his *La redoma encantada*). *La novia de nieve* of Benavente, and *Rataplán Rataplán o una hazaña de Pinocho* of Bartolozzi-Donato are indebted to the Villarroja's short farce of play, because without this writer the children's theater doesn't follow the same way and the motif of witchcraft as simple mask doesn't consolidate.

**Keywords:** Short farce of play escolapio – witchcraft – costum – children's theater.

## 1.- El Padre Villarroja y su *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de brujas y malcreiente de duendes*

### 1.1.- Introducción: el entremés del Padre Villarroja en el marco de *El Narciso de Milán*.

El teatro escolar es un claro e indiscutible precedente del teatro infantil. Juan Cervera, en su *Historia crítica del teatro infantil español*, menciona fenómenos tales como el teatro de los jesuitas y els *milacres* de San Vicente Ferrer como base sobre la que se construye el drama representado ante los niños. Al llegar al siglo XVIII hace un gran hincapié en la labor de los escolapios, de los cuales destaca en concreto al Padre Villarroja.<sup>1</sup> Se detiene especialmente en los entremeses, género que se ha independizado y constituye una línea aparte dentro del teatro destinado a los más pequeños, lo cual supone una novedad importante.<sup>2</sup> Precisamente, estas piezas del escolapio que nos ocupa tenderían un puente sin el cual es imposible arribar al denominado teatro infantil tradicional, pues se separan de los autos y parábolas propias de las representaciones escolares y de la fórmula de las comedias hispanolatinas que constituyen también un pilar fundamental de esta clase de teatro. De ahí que

1.- "Situat los principios del *teatro infantil tradicional* a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, y dejar como precedente el *teatro escolar*, jesuítico, cuyo auge corresponde a los siglos XVI y XVII, es abrir entre ambas manifestaciones una brecha que se extendería a lo largo y ancho de siglo XVIII. Esto, además de inexacto, implicaría cierta dificultad para comprender la evolución del teatro infantil al hacerle dar un salto en el vacío que dejaría algunos puntos todavía más oscuros de lo que realmente están de por sí" (Cervera, 1982, p. 119).

2.- Figueras Martí también destaca los entremeses de los escolapios. En concreto, en la biblioteca zaragozana se han hallado cuatro piezas breves: *Entremés de la zurra*, *Coloquio con honores de entremeses*, *excepto que no se concluye en palos porque los interlocutores son gente de zurra*; *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de brujas y malcreiente de duendes*, *compuesto por el Licenciado Trancafil de Violeta*, y los *Dichos y Loa a la Señora Santa Ana para el lugar de* (*), compuesto por el P. Joseph de San Joaquín de las Escuelas Pías* (1981b, p. 45).

este autor se rememore sobre todo por estos textos breves y humorísticos. Cervera concluye: “Para nosotros Villarroya representa ya una nueva concepción del teatro para niños”.<sup>3</sup>

De ellos el más relevante sea quizás el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes*, quizás también conocido como el *Entremés famoso de brujas culibeses*,<sup>4</sup> única pieza de brujas de este autor, y diferente de aquella compuesta por otros dos escolapios sobre la misma temática, titulada *Entremés del incrédulo de bruxas*.<sup>5</sup> No podemos facilitar una fecha exacta de composición. Ninguno de los expertos que mencionan esta pieza la señala. El Padre Villarroya vivió entre los años 1714 y 1753, y sus obras fechadas datan de alrededor de entre 1748 y 1751.<sup>6</sup> Julio Alonso explica que esta pieza pudo ser compuesta en el Colegio de Santo Tomás de los Escolapios de Zaragoza, que era el lugar de actividad del pedagogo Villarroya, y ofrece como fecha de referencia c. 1745.<sup>7</sup> El presente entremés pudo representarse con *El Narciso de Milán*, obra junto a la que fue encontrado, cuyo tema es el personaje de Glicerio, abad de Milán.<sup>8</sup> Si, efectivamente, demostramos que se pusieron sobre las tablas de manera conjunta, podríamos dar una fecha más concreta, pues probablemente *El Narciso de Milán* se representó hacia 1751.<sup>9</sup>

Este último texto, una de las pocas producciones extensas de los escolapios, conecta con el público infantil sobre todo en su vertiente popular y cómica, es decir, cuando son Pellizco y los otros pajes quienes entran en escena. Por lo demás, todo el tronco que muestra el modo de proceder del abad, Glicerio, quien está mucho más pendiente de las relaciones sociales y de cuestiones que distan bastante del espíritu religioso que debe ser inherente a una persona de su posición, serviría para instruir al público infantil, que, por otra parte, participaría de la función en algunos pasajes, sobre todo al final de la obra. En este sentido, es conveniente citar unas palabras de Figueras Martí, que aclara que esta clase de textos son:

3.– Cervera, 1982, pp. 120-121.

4.– Figueras Martí presenta el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* como una atribución al Padre Villarroya, pero duda de la autoría. Se supone, hipotéticamente, que el entremés fue compuesto por este escolapio porque fue encontrado junto a *El Narciso de Milán* (1981b, p. 45). Julio Alonso hace referencia a este entremés por estos dos títulos que hemos presentado, pues ambos se utilizan para la misma obra. El primero es el que aparece en el manuscrito de Zaragoza que transcribe Figueras Martí; el segundo puede haberse generado por la circulación oral, puesto que Culibeses es uno de los protagonistas de la pieza. Véase Alonso Asenjo, 2000-2010 *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, Ficha 387, en <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm), consultado el 26 de julio de 2010>.

5.– Rabaza, 1917, p. 417.

6.– Rabaza, 1917, p. 416.

7.– Alonso Asenjo, 2000-2010, Ficha 387.

8.– Interesa particularmente el comentario crítico a este texto de Alonso Asenjo, 2000-2010, Ficha 393: «“Venerable padre Glicerio, compañero del Santo Calasanz: Comedia Impresa con nombre de Autor” (Herrera Navarro, p. 410; y en p. 233 dice que se trata de un seudónimo del P. José Villarroya). // Glicerio Landriani (Milán, 1588- Roma, 1618), de noble familia, que era abad comendatario de S. Antonio de Piacenza, entró en Roma en las Escuelas Pías y desde 1931 es Venerable. Se desconoce si este “drama cómico” fue representado, aunque todo parece indicar que no. (Quizá lo fuera en privado.) Posiblemente se trata de una pieza de entretenimiento pensada para ponerse en escena llegado el caso que hubiera que agasajar a alguna notable visita del Colegio (Figueras, p. 57). El tema quizá esté tomado de la obra de Heredia, es decir, el P. Ambrosio García de la Concepción, según el mismo Figueras. (Sin embargo, para Herrera Navarro, como quedó dicho, este Fernando de Heredia es seudónimo del José Villarroya.) Es obra de carácter moralizante. Tratan de respetarse las leyes neoclásicas. Por el tema o argumento, suponemos que se trata de la misma obra que menciona Rabaza como “Comedia, del V. Glicerio Landriani, de las Escuelas Pías” (p. 416)».

9.– Alonso Asenjo, 2000-2010, Ficha 393.

[...] piezas que, a mi juicio, no deben ser leídas desde una perspectiva exclusivamente literaria, sino con la consciencia de quien se halla ante el resultado de una compleja gama de componentes y objetivos en la cual no es privativo ni principal la consecución de una belleza estética a través de la palabra escrita. La verdadera dimensión en que deben situarse estos textos es social y el concepto que los aúna es, sin duda, ‘pragmatismo’, y sin ambos “pre-juicios”, no cabe sino un análisis que mostrará en su superficie que en esa serie de composiciones falta el más esencial de los elementos de una obra literaria: la fuerza de la inspiración.<sup>10</sup>

Estas afirmaciones nos indican que estas piezas eran compuestas con un fin práctico, el de catequizar, moralizar y educar a los discentes de las escuelas en las que representaban. Por esto mismo, estos textos no constituían un teatro infantil con mayúsculas, sino solo un teatro visto por niños. Eso sí, habría personajes y situaciones que estarían más cerca de la sensibilidad infantil, y estas, cómo no, serían las de carácter cómico, habitualmente protagonizadas por los graciosos, como sucede en el ejemplo que nos ocupa.

De hecho, hay numerosos elementos en *El Narciso de Milán* que podrían demostrar el sentido de encajar el entremés que estudiamos en el espectáculo. La línea cómica de la obra se prolongaría, de este modo, en la representación del entremés, dando así entidad propia al aspecto más popular y jocoso de la pieza. En la primera Jornada, Pellizco recibe una buena colección de palos por parte de otros dos pajes, con lo que la agresión, que tanta relevancia tomará en el entremés, está presente desde el primer momento en el texto principal. En la misma jornada, más adelante, hallamos en boca de Pellizco, pues los pajes, como pesada broma, le han dejado los calzones sin sujeción: “Borracho, suelta, / que se caen los calzones / y quedarán sin modestia / los besos que dio mi Madre / allí donde todas bessen”.<sup>11</sup> Queda así patente la relevancia constante de la broma, además de los palos. Además, Pellizco se refiere a una parte pudenda que relaciona con el beso. Puede que incluso encierre una alusión al beso negro que se propina al macho cabrío durante el aquelarre, pues inmediatamente añade: “Assí como / lleva a los Pages Patetas, / pues en aquel taconeo, / vino el Diablo, va y se lleba / las almas de los botones / y en cuerpo i alma la agugeta” (pp. 205-206).

Por otra parte, también en la primera Jornada, Pellizco expresa: “¿Es chanza andar con las bragas / en la mano por las calles? / Vaya mui en hora mala, / que si agarro este bufete / y si Pellizco se enfada / lo haré una criba de Bruxas / assí como tostarana” (p. 214). Se mencionan así las brujas en la obra, al exclamar una amenaza contra quien lo ha dejado con los calzones en la mano. Habla en concreto de una “criba de Bruxas”, lo cual puede apuntar a la acepción del verbo cribar que presenta el *Diccionario de Autoridades* de 1729: “Pasar o limpiar el trigo u otra semilla por el cribo o criba” y, en el ejemplo que se facilita, leemos: “El oficio de Dios es aechar y el oficio del demonio es cribar; es a saber ayudarnos a retener la paja de los vicios, y sacudirnos, para que echemos de nosotros el trigo de las virtudes”. En ese sentido, una “criba de Bruxas” podría ser la elección que el diablo hace de las brujas, que destacan por su maldad; aunque también sería viable que Pellizco se refiriera a la selección que las brujas hacían de sus víctimas, a las que se decía que, entre otras cosas, chupaban la sangre. En todo caso, la presente mención a estas mujeres diabólicas (que se da ya al final de la

10.– Figueras Martí, 1981a, p. 312.

11.– *Drama cómico intitulado El Narciso de Milán en la fuente de su llanto*, en Figueras Martí, 1982, p. 205. Seguimos la versión dada por este autor pero modernizamos la acentuación.

Jornada) podría estar presentando, de algún modo, la posterior inserción del entremés, en el que dichas féminas ocuparían un lugar privilegiado.

De otro lado, cabe destacar que el disfraz, uno de los núcleos fundamentales del entremés de Vilarroya, también posee su papel en *El Narciso de Milán*, pues en la segunda Jornada Pellizco se viste con el atuendo propio del Abad, una bata, pectoral y bonete. Es más, durante un rato se hace pasar por él y dispensa memoriales a cambio de sustanciosas cantidades de dinero, por lo que utiliza esa “máscara”, en cierta manera, para la estafa, ya que engaña a un Hombre, un Estudiante y un Criado (pp. 224-230).

En la tercera Jornada, seguimos detectando ciertos guiños al espectador que remiten al entremés, pues toma relevancia la broma, que sirve para dar una lección en un caso y como puro divertimento en otro. Cuando Glicerio se está aderezando para visitar al Cardenal, y se mira en el espejo, encuentra una desagradable sorpresa. Pellizco le ayuda a vestirse y es quien introduce el espejo en escena, en cuya parte posterior se oculta una calavera. Al querer ver su reflejo el Abad, Pellizco vuelve el espejo y solo se alcanza a vislumbrar una calavera. Así reacciona Glicerio:

¡Válgame Dios! ¿Es verdad?  
 ¿Es fantasma? ¿Es ilusión  
 lo que aflige el corazón  
 con pintada realidad?  
 ¡Verdad es: testa es de muerto!  
 Verdad es: muerte es de vivo.  
 Vivo muerto me concibo  
 con solo mirarme yerto.  
 Quitate de aí. Mas no:  
 arrójaló. Pero espera:  
 ¿Es mía essa calavera?  
 ¿Es mía la Ymagen? No.  
 Pues aparta allá un espejo  
 que no me retrata bien,  
 pues assí se trata a quien  
 da contra gusto un consejo (p. 242).

Se trata de un aviso contra la disoluta vida del Abad. Pero Pellizco no se libraré tampoco de ser objeto de la diversión ajena. También él debe prepararse para la importante visita al Cardenal, y el Paje 1º lo ayuda en esta labor, aunque solo recibe estirones de pelo, quemazos en las orejas, enjuagues bucales de pez, etc. Y termina su sesión de belleza hecho totalmente un fantoche. Y precisamente durante tal proceso, al ilustrarnos sobre los tipos de piojos, compara a estos fantoches con “Duendes pegadizos”, y así ya tenemos a las brujas y duendes del entremés, mencionados en la obra principal, siempre por parte del personaje del gracioso, Pellizco, que encarna la vertiente popular en el texto. Y tras sufrir su particular broma y descubrir su aspecto en un espejo, exclama:

¡Ay, Señor, que ya discierno  
 que Pellizco huele a infierno  
 y Glicerio a sepultura!,  
 pues Demonio y calavera  
 se entraron en este espejo

para hablarnos con mal cejo  
y de mui mala manera (p. 247).

Y hacia el final de la Jornada, cuando el Abad ya ha sido reprendido por el Cardenal, Pellizco descansa al poder deshacerse del encorsetado traje y peinado que llevaba, y dice así: “¡De veras! Pues si eso es, / afuera rizos. Me tengo / de pelar como una bruja: / arrancadme todo el pelo / a repelones. Tirad” (p. 251). Segunda alusión a las brujas, como una referencia más que podría apuntar, de manera cómplice con el espectador, a ese entremés ya representado, seguramente entre la primera y segunda Jornada. Y, para terminar, cuando los niños llevan a Glicerio de la sogá, sale Pellizco con la cara tiznada, y los muchachos gritan: “¡Al negro, al negro, a Pellizco!” (p. 253) y este terminará llevando al Abad de la sogá, acompañado por los niños y dos padres de las Escuelas Pías.

Se corrobora, de este modo, el sentido de integrar la pieza breve que nos ocupa en esta otra, de carácter extenso, con el fin de divertir al auditorio. Precisamente ahí se situaría la relevancia de Villarroya para el posterior desarrollo tanto del teatro infantil en general como del motivo de la brujería como disfraz en particular.

### 1.2.- Breves apuntes sobre la recepción de la pieza.

Antes de pasar definitivamente a analizar el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes*, trataremos de otorgarle un pequeño marco en lo que a las Escuelas Pías en las que debió de representarse se refiere.

Por lo años en que se puso sobre las tablas *El Narciso de Milán*, Fernando VI prohíbe a la Escuela Pía la enseñanza de la Gramática en Valencia y Zaragoza, debido a las disputas que los escolapios tenían con los jesuitas. Las resoluciones del monarca truncaron los logros de los escolapios y los trece años siguientes constituyen una etapa oscura en su historia, durante la cual la escuela se encargaría solo de la formación en la doctrina cristiana y las primeras letras.<sup>12</sup> Esto quiere decir que Villarroya compuso sus textos en el mencionado periodo, con todo lo que ello supone en cuanto a dificultades de difusión de las obras.

Será Carlos III quien modifique la decisión de su predecesor en 1760. Así que a lo largo del reinado de este monarca las Escuelas Pías alcanzan su más alto nivel de rendimiento y popularidad. Cuando marchan los jesuitas a consecuencia de su expulsión en 1767, los colegios de los escolapios quedan como líderes de la enseñanza media española. El periodo de 1760-1808 es la época dorada de la Escuelas Pías.<sup>13</sup> Es posible que precisamente en esos años volvieran a representarse las piezas de Villarroya, puesto que si Cervera menciona a este autor como uno de los eslabones necesarios para llegar desde el teatro escolar al teatro tradicional infantil, su influencia no puede ser solamente de carácter textual, hubo de serlo también en su dimensión espectacular.

12.- Figueras Martí, 1981b, p. 9. Para profundizar en estas circunstancias, puede consultarse Faubell, Vicente, “Renovación pedagógica e Ilustración en la España del siglo XVIII”, en *Anales de la Sociedad Económica de Amigos del País*, Valencia, 1999. Accesible digitalmente en: [http://www.uv.es/rseapv/Anales/97\\_98/A\\_215\\_245\\_Renovacion\\_pedagogica.pdf](http://www.uv.es/rseapv/Anales/97_98/A_215_245_Renovacion_pedagogica.pdf)

13.- Figueras Martí, 1981b, pp. 9-10.

En referencia a los alumnos, no hay figura destacada en la vida pública zaragozana que no se haya formado en el Colegio de Santo Tomás, y la influencia escolapia en la sociedad fue enorme,<sup>14</sup> lo cual pudo repercutir en el conocimiento que se tuvo de textos como los del Padre Villarroya, ya que múltiples personalidades de diversa índole pudieron estar presentes en las representaciones teatrales de los escolapios.

El marco académico de las manifestaciones teatrales fueron las Academias, es decir, los actos públicos en los que docentes y discentes mostraban sus progresos en las diversas materias cursadas. Durante tales exhibiciones se realizaban representaciones teatrales. Se intentaba que el público fuera selecto, pues ante el mismo se daban a conocer los avances de la orden.<sup>15</sup> Entre los participantes y asistentes, por supuesto, se hallaba un sector muy especial, el de los infantes y jóvenes. Sabemos que Villarroya dio clase a los niños más pequeños y que escribió piezas para ser representadas por los alumnos en estas fiestas literarias.<sup>16</sup>

Evidentemente, los propios estudiantes siempre se hallaron muy cerca de las tablas. Este teatro estaba pensado en gran parte por y para ellos, aunque, evidentemente, no solo llegaba a este sector, ya que el público era más amplio. De todos modos, si uno de los antecedentes más importantes del teatro infantil con mayúsculas es el teatro escolar, hemos de pensar que el niño resultaba imprescindible en estas dramatizaciones. Eso sí, todavía no se tomaban los intereses de la infancia, sus gustos, como el eje fundamental, pues el teatro de los escolapios seguía la misma línea que el de los jesuitas. En ese sentido, predominaba lo pedagógico sobre lo dramático.<sup>17</sup> Aunque destaca también el influjo que fue teniendo el teatro popular en las representaciones jesuíticas.<sup>18</sup> Los escolapios serán herederos de esta misma dinámica, y aunque tomaron partido por los neoclásicos, no escaparon al encanto de las manifestaciones populares, como hemos visto ya en *El Narciso de Milán*; aunque esto resaltará sobre todo en los entremeses, como no podría ser de otro modo.

En referencia, precisamente, a lo popular, queremos citar unas palabras de Julio Caro Baroja:

El pueblo aceptó gustoso las novedades. Se puede seguir afirmando, con Don Juan Valera, que en el siglo XVIII se separan de modo ostentoso ciertos elementos cultos, de las clases tenidas por superiores, de los elementos populares y que esta ruptura o quiebra se nota hasta bien entrado el siglo XIX, si es que no sigue después. Pero hay que advertir que tal ruptura se realiza más lentamente de lo que dan a entender los que estudian el siglo XVIII. [...] En la primera [mitad], hasta cierto punto, lo que se hace es vulgarizar o popularizar lo que en el siglo XVII quedaba en ámbitos más restringidos. Así, la comedia de magia, con fuerte base escenográfica, que había sido espectáculo cortesano y nuevo en tiempos de Felipe IV, en el de Felipe V, es uno de los más gustados por el pueblo de Madrid. [...] Éxito, ahora sí, popular y aun populachero. También infantil. El proceso de “infantilización” es conocido por los folkloristas.<sup>19</sup>

Estas afirmaciones respaldan el hecho de que los niños asistentes como público a la representación de una obra como *El Narciso de Milán* estuvieran bastante familiarizados con esa vertiente popular

14.– Figueras Martí, 1981b, p. 11.

15.– Figueras Martí, 1981b, pp. 15-16.

16.– Anónimo (probablemente Lasalde, C.), 1984, pp. 181-182.

17.– Véase Figueras Martí, 1981a, p. 312.

18.– Figueras Martí, 1981b, p. 37.

19.– Caro Baroja, 1974, p. 46.

y ‘mágica’ del teatro y de ahí su inclinación hacia tales argumentos. Villarroya conocía bien estas preferencias y con este entremés está conectando el teatro escolar de los escolapios con la realidad del momento en los escenarios. Y, como bien puntualiza Caro Baroja, ese triunfo de la comedia de magia, la cual deja de ser elitista para quedar en manos del populacho, supone el éxito de lo infantil, ya que paulatinamente este género se infantiliza. De ese modo, la comedia de magia queda como otro de los más importantes antecedentes del TEATRO INFANTIL (que se consolida a principios del siglo XX).<sup>20</sup>

Villarroya está siguiendo una tendencia literaria. No se aparta en absoluto de una moda de su tiempo, pues, como señala Caro Baroja, los arquetipos mágicos se usan ahora para burlarse de las personas que creen en ellos. Y esos hombres ridículos por su credulidad serán “figurones”, protagonistas de las comedias de figurón, risibles por su creencia en hechizos, fantasmas y duendes.<sup>21</sup> En ese sentido, *Culibeses* es todo un “figurón”. Por otra parte, en cuanto a las brujas en sí, pilar fundamental del entremés que nos ocupa, según Caro Baroja, durante los siglos XVIII y XIX, “se convierten en viejas horribles o en seres ridículos o imaginarios”.<sup>22</sup> Nuestro escolapio aboga por la bruja como ser imaginario, cuya única materialización posible vendrá a través del disfraz asumido por otro actante de la pieza.

En conclusión, Villarroya encarna el peldaño intermedio entre la comedia de magia, de la que tanto gustaba el pueblo, y el teatro escolar, que entretenía a la par que educaba a un sector de ese público aficionado a los vuelos y transformaciones de magos y hechiceras: a los niños y jóvenes.

### **1.3.- El Entremés nuevo intitulado el incrédulo de brujas y malcreiente de duendes.**

Si tomamos el *Entremés del incrédulo de brujas* como eje del presente artículo, podremos comprobar que su motivo central pervive (ya contaba con algún antecedente) y lo hace en obras próximas al teatro infantil o ya catalogables como tal.

En esta misma centuria, como adelantábamos, otro *Entremés del incrédulo de brujas*, de dos Padres de las Escuelas Pías, trabaja el mismo argumento que Villarroya plasma en la pieza que aquí estudiamos.<sup>23</sup> No disponemos del texto ni de indicaciones de ninguna índole acerca de dónde localizarlo. Probablemente se perdiera y solo contemos con meras referencias. No obstante, parece ser que el entremés de los otros dos padres fue anterior. Julio Alonso justifica esta hipótesis aludiendo al título del manuscrito de Zaragoza que presenta Miguel Ángel Figueras Martí: “Entremés nuevo titulado el incrédulo de brujas y malcreiente de duendes, compuesto por el Licenciado Trancafil de Viroleta”, también conocido como “Entremés famoso de brujas culibeses”. Alonso afirma: “La cautela que ofrece la redacción junto a la presencia de “nuevo” en el ms. de Zaragoza parece sugerirnos que el

20.– Caro Baroja insiste mucho en el hecho de que la comedia de magia queda en el siglo XIX y principios del XX casi únicamente como teatro para niños. Y va más allá cuando indica: “El que en un proceso que podría definirse de ‘trivialización’ de un género se llegue a los niños, pasando por las ‘mujeres’ y los ‘beatos’, es algo muy significativo. Porque, al fin y al cabo, una de las claves de la mentalidad mágica, si no es la principal, se halla en la psicología infantil” (1974, p. 247).

21.– Caro Baroja, 1974, p. 133.

22.– Caro Baroja, 1974, p. 242.

23.– Rabaza, 1917, p. 417; Lasalde, 1894, p. 183s. No disponemos de más datos que los que nos aportan estos estudiosos, la simple referencia a este entremés, cuyos autores son otros dos escolapios; no hemos localizado el texto ni más información al respecto.



Entremés de los dos Padres fue anterior al del Padre Villarroya, cuya “fama” podía llevar a atribuirle también el anterior a él”.<sup>24</sup> Esto significaría que el autor que nos interesa contaba con un sustrato contemporáneo para la elección y desarrollo del motivo central de su texto, además de con unos precedentes barrocos a los que, como veremos en el apartado siguiente, debe mucho.

En el *Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes*, Peranzules ve en Culibesés, invitado de su amo, el blanco perfecto para una broma, pues se trata de un hombre que se ríe de la existencia de brujas, duendes y fantasmas. La burla consistirá en fingir que en la habitación de este huésped se alojan también algunos seres sobrenaturales. El criado, que lleva la voz cantante, quiere que Cavaltrueno explique, además, a Culibesés que los duendes son, en realidad, demonios.

Cuando llega Culibesés a la casa, amo y sirviente mantienen una conversación fingida acerca de la presencia de duendes y brujas en la alcoba en que se alojará, pero el interesado se resiste a creer y se muestra totalmente escéptico:

CAVALTRUENO

No, chico. ¿No consideras  
que si hacen ruido las Bruxas,  
y al señor me lo dispiertan,  
o si aparecen fantasmas  
lo asustarán?

CULIBESÉS

¡Buena es essa!  
Yo, amigo, burlo los Duendes.  
Las Bruxas no hai quien las crea.  
Me río de pasmarotas.  
¿Y Usted cree que son ellas  
las que alborotan el quarto?

CAVALTRUENO

Y tanto, que si supiera  
otra casa, me mudara,  
porque las noches enteras  
me passo de claro, de suerte  
que unas figuras horrendas  
que veo, me tienen loco  
y espantado.

PERANZULES

De manera  
que con ser yo espanta-bruxas  
sus visiones me amedrentan.  
Los Duendes van de golilla,  
las Bruxas en camiseta,  
y siempre con sus sainetes  
están de carnestolendas.<sup>25</sup>

24.– Alonso Asenjo, 2000-2010, Ficha 397.

25.– *Entremés nuevo intitulado El incrédulo de Bruxas y Malcreiente de Duendes, compuesto por el Licenciado Trancafil de Viroleta*, en Figueras Martí, 1982, pp. 118-119, vv. 111-133. Respetamos la versión de Figueras Martí, solo modernizamos la acentuación.

Culibeses no da crédito a lo que él piensa que son paparruchas. Pero Peranzules tiene un plan:

[...]  
 Ahora bien, yo he convocado  
 mis Amigos, y si aciertan  
 con la burla de las Brujas,  
 hai mañana una merienda.  
 Ya están en casa escondidos,  
 y el pobre apenas se duerma<sup>26</sup>  
 sufrirá una Zurra China,  
 con ventosas de Venecia.  
 Voi a prevenir la cama,  
 no sea caso que vengan  
 y me culpen la tardanza  
 o me sacudan sin cuenta (p.119, vv. 175-186).

Los bromistas continúan insistiendo en el tema y se detienen en hechos concretos:

PERANZULES  
 [...] Una noche me soltaron  
 para siempre la pelleja.

CULIBESSES  
 Soñarías.

PERANZULES  
 ¡Sí, soñaba!  
 Ojalá así sucediera,  
 mas el culo me pusieron  
 de color de verengena.

CULIBESSES  
 ¿Hai disparate maior?

PERANZULES  
 Una vez en mi presencia  
 le dieron a este Muchacho  
 una zarpada tan fiera  
 en las narices...

CULIBESSES  
 Fue sin duda  
 porrazo contra una puerta.

PERANZULES  
 ¡Vaia, sí! Toda la mano  
 me estampó de oreja a oreja  
 y me señaló los dedos (pp. 120-121, vv. 226-240).

Sin embargo, Culibeses alude a una conseja de vieja para defender su postura:

¿Qué es llamar, ni qué es temer?  
 Todo es fingida novela,

26.- Corregimos el verso hipermétrico, que en el original aparece como “y el pobrete apenas se duerma”.

y de los Duendes y Brujas  
 oí decir a una Vieja  
 esta copla que cantaba  
 con el uso y con la rueca:  
 Brujas, Duendes y Doncellas  
 están en un mismo grado:  
 todos dicen que las hai,  
 y ninguno las hallamos (p. 121, vv. 246-255).

Al quedarse solo, sigue negando las afirmaciones de su amigo y el criado, y hace referencia a las extendidas creencias acerca de brujas y duendes:

¿Duendes, digo? ¡Hai desatino!  
 ¿Y Brujas? ¡Bravos Babiecas!  
 ¿Duendes y Brujas? ¡Delirio!  
 Vamos, vamos, ropa a fuera.  
 (Comienza a desnudarse.)  
 Dicen que las Brujas se encantan<sup>27</sup>  
 y que desplumadas vuelan  
 a besar el culo al Diabolo  
 con la punta de una lezna.  
 [...] ¡A otro perro con el hueso!,  
 que yo sé por cosa cierta  
 que Brujas, Saludadores,  
 Duendecillos, Echiceras,  
 son embelecocos, embustes,  
 mentiras y frioleras (p. 121, vv. 266-287).

Pero poco a poco se atemoriza y busca un remedio bien conocido: la cruz. Se santigua varias veces para guardarse de todo mal.

¿Qué es esto? Una tembladera  
 me ha dado: ¿si será miedo?<sup>28</sup>

27.– Verso hipermétrico.

28.– Este fragmento conecta, en cierto modo, con el *Dialogus* de Palmireno, de 1562. Precisamente, Sinapio cuenta lo que le aconteció en una posada, cuando la posadera le solicita que comparta estancia con un individuo recién llegado: “Así que entró un elegante joven de rizada cabellera, que, después de saludarme cortésmente, empezó a desnudarse, tras extender un paño blanquísimo y bordado sobre la mesa. [...] Ante esto, empecé a burlarme de la vanidad de este hombre y con dolor pensé que estaba loco. Después se acercó al pañizuelo y, de pie, llevándose una de las manos a la cabeza con tres dedos de la mano derecha retiró la cabellera que, como es normal, no era suya (Emoción), mostrando una cabeza totalmente rapada, como una calavera de muerte de las que se ven en los cementerios. Mientras, yo, con dificultad, había podido aguantar la carcajada. Pero, mordiendo la colcha con los dientes, me contuve. Pude ver también cómo se arrancaba de la boca algunos dientes, que eran postizos. Luego, con la mano derecha cogió suavemente la nariz, que, después de accionar hacia uno y otro lado, como sacándola de quicio, cedió y la colocó sobre el pañizuelo. (Miedo) Entonces yo dejé de reír, pues el pavor había sucedido a la carcajada. Él, después de arrancarse las narices, se sacó los dos ojos y los puso junto a la nariz.

Tenías que haber visto cómo temblaba y se estremecía todo mi cuerpo. No sabía qué determinación tomar ni qué hacer en aquella situación tan inaudita. Mientras yo me encontraba tremendamente azorado y lleno de miedo, aquél se quitó también las orejas. Por fin, tomada su cabeza con ambas manos, la separó del cuello de tal manera que hacía pensar que había estado unida al resto del cuerpo más que de manera natural, por artificio. Yo ya no pude aguantar más aquello y, saltando de la cama, me alejé y estuve escondido. Pero ahora, dejando la soledad y corriendo, he llegado junto a vosotros. Por favor, explicadme qué implica todo esto, ya que temo que un fantasma o una bruja anden por esta ciudad asustando a los forasteros” (Palmireno, *Dialogus*, ed. de Julio Alonso Asenjo, en *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, n° 0, 2002-2004, pp. 8-9, en: <<http://pamaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista0.htm>>)

Pero no, que es cosa cierta  
 que no me habré santiguado,  
 y pues las Bruxas no llegan  
 a donde hai cruz, por si a caso  
 de los pies a la cabeza  
 me hago cruces, que este ruido  
 me hace dudar lo que sea (p. 122, vv. 299-307).

No tardan en aparecer los matachines y Culibeses los cree brujas, en camisa y con sonajas.

*(Recógese a dormir, y salen tres MATACHINES o encamisados, uno con sonajas, que tañe, y los otros dos con un farol cada uno en cada mano y un zapato en la otra. Encienden el candelero y se van acercando a la cama cantando el mismo que tañe, el que se pone a la cabecera y los otros dos a media cama, y van practicando lo que a baxo se nota. Canta MATACHÍN a tono de Jota)*

MATACHÍN  
 Tú, que no crees en Bruxas,  
 ni en Duendes haces aprecio,  
 para un somatén de palos  
 ves<sup>29</sup> previniendo el trasero (p. 122, vv. 314-317).

El efecto de tal aparición y de las agresiones que comienza a sufrir es el reconocimiento casi inmediato de la existencia de brujas, pero no ocurre lo mismo con los duendes. Así que salen de nuevo dos engolillados y un matachín:

Sí que hai Bruxas, ya lo creo.  
 Bruxas hai, ¿quién os lo niega?  
 Y las habrá, ¿quién lo duda?,  
 mientras tanto no se mueran.  
 [...]  
 ¡Digo, si hai Bruxas, miradlo,  
 cuerpo de cripsos<sup>30</sup> con su alma  
 y cuál que me sacudían,  
 zape, borra, cuerno, rabia!  
 Sí hai Bruxas, pero los Duendes  
 no es possible que los haia (p. 123, vv. 364-366; 387-392).

Ahora se hacen pasar por duendes y le dan ventosas, de modo que pronto sucumbe y acepta cualquier verdad que quieran imponerle.

A pesar de que no se hace referencia directa al disfraz propiamente dicho, sí está presente la idea de “hacerse pasar por...” y queda patente en el baile final.

Si alguno no creyera  
 que andan las Bruxas,  
 se lo harán verdadero

---

Este texto mantiene interesantes similitudes con el entremés del Padre Villarroja, pues en ambos es un huésped quien experimenta un suceso de carácter “sobrenatural”. En los dos casos la primera reacción del interesado es la carcajada. Sinapio se burla de su compañero de habitación y Culibeses se muestra totalmente incrédulo con respecto a brujas y duendes y se ríe de la fe en estas criaturas. Cuando la risa da paso al miedo es cuando Sinapio huye y apunta a posibles fantasmas o brujas, y cuando Culibeses reconoce la existencia de estos seres.

29.– Aragonésismo.

30.– Puede ser eufemismo por Cristo.

con una zurra.  
 Por esso, y esso,  
 sacudieron el polvo  
 de tu colete.  
 Mal creyente no seas  
 de que haia Duendes,  
 pues ventosas aplican  
 al mal creyente.  
 Y por lo tanto  
 te encaxaron ventosas  
 a tu traslado (p. 125, vv. 483-496).

La brujería comparece en esta pieza como concepto o idea, que conecta con sus oficiantes, las brujas, las cuales aparecen simplemente nombradas y, como mucho, suplantadas momentáneamente. Poco se dejan ver, eso sí, y poco cumplen con las exigencias de su arquetipo, pues su única función es la de dar una lección a Culibeses. Si se exponen ciertas creencias sobre las brujas, no es a través de la actuación de estos personajes fingidos, sino gracias a Culibeses, que hace referencia a ellas.

El Padre Villarroya aprovecha el arquetipo brujeil para causar la carcajada en el espectador. Pero en ningún momento comparece una bruja sobre las tablas; son otros actantes quienes se disfrazan de ellas o fingen ser ellas y propinan una zurra a quien se había declarado incrédulo de todas estas cuestiones.

Se toman brujas y duendes como figuras pertenecientes al folklore. Ya Pedro de Valencia, en sus reflexiones en torno al Auto de Fe de Logroño de 1610, había titulado sus disquisiciones *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, como si estas solo habitaran las historias y su universo se limitara al del relato. Sin embargo, como se mostrará más adelante, el Barroco no da todavía el salto al escepticismo que comienza a arraigar en el siglo XVIII. De ahí que alrededor de 1751, Villarroya pueda hacer decir a Culibeses que las brujas no existen. Incluso la sabiduría popular lo afirma, pues oyó decir a una vieja (la misma que, seguramente, en otro momentos se deleitaba, junto al fuego, contando brujeiles historias) que brujas y duendes, al igual que doncellas, todos dicen que las hay, pero nadie las encuentra.

Igualmente, es significativo que hallemos estas palabras en boca del incrédulo: “Dicen que las bruxas se encantan / y que desplumadas vuelan / a besar el culo al Diablo / con la punta de una lezna”.<sup>31</sup> Estos son los pocos rasgos que permiten dibujar a una bruja con unas cuantas pinceladas y, cómo no, de modo harto burlesco: vuelo y beso negro al diablo, con el cual se presupone una íntima relación. Nos parece que el texto juega, sin entrar en detalles, con la leyenda sobre el aquelarre, trasmutando en el deseo el beso, fuere cual fuese su plasmación concreta en la fantasía del oyente, en una –desde el punto de vista del espectador– deseable punzada de lezna -dolorosa, por supuesto. Nada queda ya del sabor popular del aquelarre que imprimían las piezas breves del XVII ni del atractivo que poseían, a ojos de los más ignorantes, tales reuniones, en las que se podía comer y beber sin

31.– Lezna > lesna > alesna: Instrumento agudo de hierro con que se horada alguna cosa, especialmente los cueros, cordobanes y suelas, del cual usan los zapateros para coser los zapatos (*Diccionario de Autoridades* de 1726, en <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtile>).

hartazgo. Pero tampoco se conecta a estas mujeres satánicas con lo terrorífico. Eso vendrá, si acaso, de mano de los matachines, aunque hemos de tener claro que lo que realmente asusta a Culibeses y le hace confesar credulidad son los palos, no el miedo a lo tenebroso y sobrenatural. La materialización de la influencia brujeril es bien física y dolorosa, poco tiene de espiritual.

Este texto se sitúa a medio camino entre sus precedentes barrocos y las consideraciones que Leandro Fernández de Moratín haría decenios más tarde, llegando al límite del sarcasmo. Con respecto al diablo en forma de macho cabrío, cuando se menciona en el proceso precisamente el ritual de adoración y beso negro, Moratín alega:

(44) El cabrón ha sido un personaje muy respetable en la antigüedad, y muy estimado de las mujeres por sus bellas prendas. En el pueblo de Dios fue necesario prohibir expresamente que las damas tratasen con demasiada familiaridad a este y otras bestias; de las cuales ya no hacen caso las que hoy tenemos por más antojadizas y pecadoras. [...] El padre Martín del Río, jesuita doctísimo, nos refiere que las brujas llaman al cabrón *Martinico*; que las favorece con particulares muestras de amor, y que, agradecido a la docilidad que encuentra en ellas, las sirve muchas veces de cabalgadura. Dice también que todos los herejes son mágicos, y aconseja en caridad que se les dé tormento. Cita gravísimas autoridades en apoyo de que su tocayo Lutero fue hijo de un cabrón y de una mujer; y asegura que otra parió en el año 1598 una criatura, cuyo padre había sido el demonio disfrazado de cabrón. Si yo tuviera dinero (que no le tengo) reimprimiría las obras del padre Martín del Río y otras de su clase, para confusión de los incrédulos y regocijo universal.

Precisamente, Villarroya utiliza la broma ideada por Peranzules como “confusión de los incrédulos”, en este caso Culibeses, que, pese a declararse totalmente fuera del alcance de la fe en actos o figuras sobrenaturales, se muestra débil cuando el palo, el pellizco o el susto andan de por medio. Moratín se ríe de las ideas de Martín del Río y se burla del tratado de este teólogo amenazando con (si su situación económica fuera otra) reimprimir su obra. Para el criado de Cavaltrueno no es necesario disponer de dinero para crear confusión en las mentes que se creen fuertes frente a la superstición, en pleno siglo XVIII, le basta con hacer un trato con algunos amigos y acordar que se vistan con el atuendo oportuno y realicen una visita nocturna al pobre huésped-víctima.

Y en cuanto a las ventajas que supone la brujería, Moratín comenta:

(50) Pues dígame, lector suave, que la brujería no es vida descansada. ¿No ves cómo el maldito de Dios les hace trabajar, y qué malas noches les da, y qué rechinante música, y cómo los asolea, y qué asquerosas cenas les guisa y qué torpemente los engaña? Yo creí que esto de ser brujo era otra cosa. ¡Y hay quien quiera serlo! Tú haz lo que te parezca; pero yo te aseguro, a fe de hombre de bien, que primero me pondría a escritor de periódico, que obligarme a buscar por esos campos limazos, caracoles, lagartijas, sapos y culebras, y después tener que sufrir el mal humor del amo y sus lozanías... ¡Yo, que soy de tierra de Toledo!... Y darle dinero encima y besarle en el envés y... Vaya, no es para mí esto.<sup>32</sup>

En el siglo XVII no se podría haber afirmado nada semejante. La burla operada por los entremeses considerados antecedentes del que nos ocupa no gira en torno a estos elementos, sino al hecho de engañar, por medio de la brujería, a un pobre crédulo, para poder robarle o estafarle. Se ejecutaría, por tanto, la acción contraria, como veremos a continuación.

32.– Fernández de Moratín, *Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, 1846, pp. 625-626.

Para concluir, repetiremos que Villarroya no reflexiona ni construye historia alguna, solo usa a las brujas como molde ya casi vacío de contenido, cuya única finalidad es el divertimento a costa del invitado de Cavaltrueno y, por extensión, la crítica de la superstición y la facilidad de confesarse creyente cuando anda la violencia por medio.<sup>33</sup> En una centuria en la que la superstición ha recibido duros golpes, presenciamos un intento desleal de hacer que el protagonista vuelva a creer en consejas de anciana, en puros cuentos.

## 2.- Antecedentes: los entremeses barrocos.

Agustín Moreto, en su *Entremés famoso de las brujas*, en 1654, ya desarrolla el motivo que aquí nos ocupa, pues Lampadosa, Tringintania y Sarcoso se hacen pasar por brujas para poder robar impunemente en una aldea y sembrar de paso el terror entre sus habitantes, a modo de pesada burla. No olvidemos que los habitantes de este pueblo, víctima de estos tres ladronzuelos, están atemorizados y el cura ha tenido que practicar varios exorcismos. Y quien más va a sufrir la picaresca de los protagonistas es, sin duda, el alcalde, ante quien Tringintania se presenta, caracterizada cual nigromante perseguidor de brujas. Expone que la única solución para deshacerse de esta plaga de mujeres voladoras y hurtadoras es pagar cincuenta escudos de oro a Plutón, el diablo, pues está bastante enojado con el pueblo y solo así será aplacada su ira. El mandatario, en persona, habrá de llevar dicha cantidad (acepta solamente bajo amenazas de carácter mágico) y así se concierta el encuentro en la cima de un promontorio. Pronto aparecen los ladrones, cual brujas:

BRUJ. 1ª ¿Do está la bruja Saltana,  
prima hermana de Sofí,  
nieta del conde de Hibernia  
y mujer de un alguacil?  
BRUJ. 2ª Yo soy la bruja Mirlanda,  
mujer del rey Amadís,  
tan nieta del conde Claros,  
que me ha visto sin candil.  
BRUJ. 3ª Yo soy la bruja Bajón;  
porque en Bóveda nací,  
y tengo la voz de cuervo,  
y las espaldas del Cid;  
yo soy bruja melindrosa  
que a un ministril me comí,  
y me quedó atravesada  
la flauta del ministril.<sup>34</sup>

Y debido a todas las maravillas que cuentan acerca de la vida brujeril, despiertan la admiración y envidia del alcalde:

33.- En ese sentido, se presenta una situación similar, en ciertos aspectos, a aquella en que las propias brujas confesaban su pertenencia a la secta diabólica. Bajo tortura, era relativamente sencillo arrancar una confesión, el reconocimiento, la autoinculpación. Se trataba de la política del miedo. También aprovecha el miedo Peranzules para lograr su objetivo. Amedrenta al invitado con historias falsas acerca de la presencia de brujas y duendes y estas sirven como marco para la sugestión del huésped, que ya está listo para sufrir la broma preparada por Cavaltrueno y su criado. El ciclo se completa con agresiones físicas, que, sin traspasar el umbral de la pura burla, pueden remitir a la violencia que en un contexto mucho más realista padecían las acusadas de brujería.

34.- Moreto, *Entremés famoso de las brujas*, pp. 147-148.

BRUJ. 1ª Luego, en un prado gentil  
 se ponen cincuenta mesas,  
 para brindar y muquir,  
 sobre olorosos manteles  
 de Holanda y de caniquís.  
 Verás mil panes de leche  
 entre otras tortadas mil;  
 verás asado el conejo,  
 perdigada la perdiz,  
 en adobo la ternera,  
 y empanado el francolín (p. 149).

Este pronto se muestra deseoso de acompañarlas al aquelarre, para lo cual le demandan las monedas que porta consigo. Se inicia a continuación la otra parte de la burla, el vuelo hacia el conventículo, a modo de *clavilénica* aventura, ya que al tiempo que él surca los cielos figuradamente, las fingidas brujas cantan, bailan y se apropian indebidamente de sus ropas. Cuando se retira la venda de los ojos, se sorprende al ver que se halla en el mismo cerro y los regidores, que llegan en esos momentos, creen que está embrujado, por lo que avisan al sacerdote, quien le practica aspersiones de agua bendita. Eso sí, mientras tanto, el alcalde anuncia su intención de ser bruja y aporrea a todos cuantos se acercan. De esta manera, y con baile incluido, finaliza el presente entremés.

Los tres delincuentes utilizan la máscara brujeril para el robo y la estafa, aunque ponen en juego una burla que sirve como pesada broma, pero la finalidad de esta no es simplemente la risa a costa de otra persona, sino que se realiza con la intención del hurto y el engaño. En ese sentido, no coincide totalmente con el motivo recreado por el Padre Villarroja; no obstante, son evidentes sus puntos en común.

Otra pieza breve puede haber sido un precedente más en el camino que desembocaría en el entremés de Villarroja, se trata del *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, fechado, en el manuscrito que se conserva de este texto, en 1712, propiedad de Juan de Castro, actor que poseía su propia compañía,<sup>35</sup> y que representó esta obra en el mencionado año. Cotarelo indicó que este entremés sería más antiguo, de la primera mitad del siglo XVII, y algunas similitudes con la obra dramática de Quiñones llevaron a Abraham Madroñal a argumentar que podría ser un texto de Quiñones de Benavente. Pero la atribución continúa siendo una tarea pendiente.<sup>36</sup>

En todo caso, y dejando de lado la autoría y la fecha de composición, resulta muy significativo que a principios del siglo XVIII se estuviera representando esta pieza, pues ello indica que el motivo que estamos analizando se hallaba plenamente vivo en la decimoctava centuria, sentando las bases para que el Padre Villarroja y otros dos escolapios pudieran dar a luz sendos textos con un argumento que sin duda nacía de la semilla que se había plantado durante el Barroco.

En la presente obra,<sup>37</sup> Arrumaco, gracioso, es enviado por su amo, un vejete, a entregar cuarenta escudos a un amigo suyo. Unos ladrones, enterados del recado que ha sido encargado al mozo, dicen

35.– Madroñal, 2003, p. 444.

36.– Lobato (ed.), 2003, p. 78.

37.– Luis Quiñones de Benavente escribió el *Entremés del talego niño*, del que no nos ocupamos en este artículo, pero que según Madroñal, sirvió de base para este *Entremés de las brujas fingidas* (Quiñones de Benavente, *Nuevos entremeses*, p. 82).



ser brujas y juegan básicamente con el hambre que el pobre Arrumaco padece constantemente, con el fin de convencerlo de que no hay mejor idea que ingresar en la cofradía bruja, para lo cual serán menester cuarenta escudos, cómo no: “No hay tal vida como ser / brujos, que andan siempre hartos, / comiendo hasta reventar”.<sup>38</sup> Sin embargo, no parece el muchacho muy convencido con el pago que debe efectuar, así que han de aplicar otros recursos. Chiriveca le ofrece una berza supuestamente mágica; cada vez que se la coloque en la boca, se tornará invisible. Todos los ladronzuelos-brujas le hacen creer que realmente consigue la invisibilidad cuando muerde la berza, y resulta muy cómico ver el diferente comportamiento de las brujas fingidas y de los simples transeúntes con respecto a Arrumaco y su invisibilidad.

No obstante, finalmente, es su estómago el que no puede resistir la tentación y, estafado por las falsas brujas, afirma no haber mejor ocupación que la brujería. No sin razón, Jamaica anuncia:

Emperador de las brujas!  
De Flandes hemos llegado  
con quinientos menudillos  
de puerco, y uno de ganso,  
y tan reverenda olla  
que aunque sean los convidados<sup>39</sup>  
tres mil, les cabrá por barba  
treinta escudillas de caldo (p. 208).

Teóricamente, las mesas ya están puestas, todo está listo, en Medina del Campo. Solo hay que viajar hasta allí, después de untarse convenientemente. Para ello, Jamaica hace que Arrumaco se desnude y le exige el dinero, pero él no suelta la bolsa ni un segundo; la llevará bajo el brazo durante el vuelo. Acto seguido, le vendan los ojos (hacen como que se los vendan todos) y suben a lo alto. Le acercan una vela a los ojos o le echan agua para fingir el traslado real por los aires, hasta que queda solo y desplumado, y sale el vejete. Para librarse del castigo, se pone la berza en boca, pero de poco le sirve, así que pronto descubre la estafa y recibe los correspondientes palos.

Vemos que también en esta pieza despunta la brujería como máscara apta para el robo, pero estas supuestas mujeres mágicas no aprovechan el terror que puede infundir su condición para intimidar a sus víctimas, sino que explotan los aspectos más llamativos de la secta para captar nuevos adeptos y propiciar, en ese momento de la aceptación del ingreso en la cofradía, la situación idónea para que el inocente neófito se confie y quede a merced de los vulgares ladrones. Eso mismo hacía Moreto, pero es cierto que en el *Entremés famoso de las brujas* los pícaros protagonistas sí siembran el temor en la aldea que asolan con sus hurtos, aunque el motivo central del texto va de ese miedo inicial que el mismo alcalde también experimenta al deseo final de ingresar en la sociedad bruja, y precisamente ese convencimiento del mandatario propicia el que quede en el cerro en cueros y sin sus cincuenta escudos.

En un momento en el que era bien conocido el patrón del aquelarre, en el que no quedaba quien no supiera en qué consistía el ejercicio de la brujería y de qué crímenes se acusaba a las brujas, se aprovechan los elementos más populares del conventículo, como el banquete, el baile o la presencia

38.– *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, Manuscrito 14089, p. 199.

39.– Corregimos el verso hipermétrico.

de gran cantidad de féminas para llamar la atención del protagonista. Y es significativo que no se intente atraer a una mujer para que se adhiera a la brujería. Vemos, en los dos casos, a hombres que aceptan hacerse, como ellos mismos afirman, “brujas”, que no brujos.

Este hecho va a cambiar sustancialmente en el siglo XVIII, aunque se conservará el acto de aderezarse cual bruja siendo un hombre y, por tanto, el travestismo pasajero que observábamos en las piezas barrocas continúa vigente en las centurias siguientes.

Pero lo que más llama la atención es que, en el siglo XVIII, no sería viable usar este mismo argumento de intentar captar nuevos adeptos para la secta, ya que se parte del presupuesto contrario al imperante en el Barroco. Si en la centuria anterior se daba por supuesta la credulidad y se actuaba a partir de esta como base, durante la Ilustración se toma como fundamento la incredulidad. No es que se ejecute la operación contraria, sino que la situación inicial es distinta en cuanto a la mentalidad de los protagonistas. Quiñones (posiblemente) y Moreto no cuestionan la existencia de las brujas. Por tanto, los ladronzuelos y pícaros que se aprovechan de estos seres sobrenaturales tampoco ponen en duda su carácter tangible y material. Es solo que la dimensión desde la que enfocan la brujería no es la de su presencia real, sino desde la ficción que supone representar el papel de brujas y fingir el vuelo al aquelarre. Pero habría otra bruja, que habitaría una dimensión alternativa y que encarnaría todo aquello que los teólogos e inquisidores habían ido perfilando; de este arquetipo no se dice nada; sobre él no se reflexiona. De modo que la burla patente en los entremeses vistos no desautoriza la brujería, solo la moldea y la transforma para poder erigirla en sustento de la pieza en cuestión y todo lo que en ella se desarrolla.

Villarroya sí desautoriza la brujería. No podemos aventurarnos en cuestiones tales como si este religioso creía o no en brujas y duendes, pero la burla que les aplica deja poco lugar a dudas. Sin embargo, no podemos olvidar que el incrédulo es el que peor parado sale en este entremés. Peranzules desea gastar una pesada broma a Culibeses precisamente por su incredulidad, para darle una buena lección. En ese sentido, ¿se acepta como positivo el total escepticismo? Y, cómo no, el único modo de convencer al huésped es mediante el miedo. Ve de primera mano aquello en lo que decía no creer (en realidad, matachines) y, además, recibe una zurra por esas supuestas criaturas. Otro de los elementos más cómicos lo hallaríamos en el hecho de que resulta francamente fácil hacer cambiar de parecer a Culibeses. ¿Tal confianza posee el invitado de Cavaltrueno en la razón, que unos amigos de Peranzules disfrazados pueden tambalear hasta los mismos cimientos de su lúcida mente? Quizás Villarroya estuviera, incluso, expresando una crítica al racionalismo de la Ilustración, demostrando cuán frágil resultaba la erradicación de la superstición, pues, en realidad, brujas y duendes eran seres míticos muy arraigados en el imaginario colectivo.

Por otra parte, el disfraz también varía su función en el paso del Barroco al Neoclasicismo. En el XVII se usa la máscara bruja con el fin de hacerse pasar por bruja ante la víctima del fraude y venderle un aquelarre utópico, para que desee unirse a la secta y poder desplumarla con facilidad. De este modo, se pretende engañar al crédulo para que la estafa sea más sencilla en su ejecución. En el XVIII el hábito de bruja se utiliza con el objetivo de convencer al incrédulo de la existencia de brujas,

pero en realidad se busca la diversión y la risa de los implicados en la broma. Caminamos hacia el puro entretenimiento.

### 3.- La consolidación del motivo de la brujería como disfraz.

En el siglo XIX, ese fingimiento brujo o esa posibilidad de disfrazarse de bruja, o incluso de convertirse en una de ellas, se ha consolidado como motivo y aparece, por ejemplo, en *La redoma encantada*, de Juan Eugenio de Hartzenbusch, cuya acción se sitúa en 1710. En esta comedia de magia, que ha sido clasificada por especialistas como Cervera de infantil en cuanto su público,<sup>40</sup> Garabito, uno de los sirvientes del Conde, se resguarda de la ira de este en casa de Marizápalos, una bruja, a la que encuentra muerta, justo cuando un misterioso murciélago es tiroteado. Allí, este criado tropieza y cae dentro de una artesa repleta de unguento brujo, lo cual provoca que vuele inmediatamente hacia Barahona, convertido en bruja, concretamente en la tía Marizápalos. Queda constatado así que las leyendas sobre estas mujeres mágicas son reales.

A raíz de este suceso, Garabito asume físicamente la identidad de la mencionada fémica, quien, por otra parte, es archimaga de hermandad, la cual se halla constituida igualmente por hombres y mujeres.

Por mucho que Garabito intenta explicar a los presentes que él no es la tía Marizápalos, nadie la cree, y menos aún su secretario, pues su apariencia no deja lugar a dudas. Debe, por tanto, pronunciar inexcusablemente un discurso durante la celebración del conventículo, que poco posee de tradicional aquelarre, a no ser el coro que lo acompaña y el cuerpo de baile.

Garabito, que ocupa un lugar de preferencia, con su discurso da por abandonado en España el ejercicio de la hechicería. Disuelve la que él llama tribu nigromántica y queda el Marqués de Villena en su redoma como único vestigio de la magia.

Sin embargo, el Marqués vuelve a la vida en compañía de la falsa tía Marizápalos y, con su gran poder, devuelve a Garabito a su forma natural. Del mismo modo, se muestra dispuesto a interceder por él, castigando las fechorías del Conde.

Hasta aquí lo que nos interesa de esta pieza romántica. No asistimos en esta ocasión a broma alguna, ni presenciamos el acto de disfrazarse de bruja o hacerse pasar por ella, al menos no voluntariamente. Pero sí está presente la asunción de la identidad de otra persona, la transformación. Es curioso ver cómo un personaje se metamorfosea involuntariamente en una bruja, sin que medie el hechizo de un ser sobrenatural que así lo propicie, o el propio poder mágico, que otorgue una nueva imagen a voluntad del interesado. Es este un caso aparte, por ello lo hemos seleccionado en este breve recorrido teatral. Garabito sufre una broma del destino, por una simple y casual caída en una artesa. No era suficiente con que el criado saliera volando por los aires hacia el aquelarre, que hubiera sido la consecuencia más lógica, sino que lo hace como si fuera la tía Marizápalos. Una vez en la congregación de brujos, no tiene más opción que hacerse pasar por la Archimaga, pues su imagen desmiente cualquier explicación que pretenda ofrecer a alguno de los presentes. Y, desde luego, dicha

---

40.- Cervera, 1982, p. 138.

conversión es un perfecto resorte humorístico, pues pasa necesariamente por el cambio de sexo del personaje.

Y saltamos a continuación al siglo XX. Jacinto Benavente, en el contexto de su iniciativa dramática “Teatro de los niños” (que se inicia en 1909), estrena ya en 1934 *La novia de nieve*, pieza en la cual vemos que se sigue trabajando el motivo literario que nos ocupa. De este modo, hallamos a Fogarata, el bufón de los reyes, en el acto III, “vestido de mujer con aspecto de bruja” (se aclara en una acotación), pues se hace pasar por la tía Cascarrabias, una bruja que hizo entrega en el pasado de una serie de escobas a las mujeres de la aldea. Desde entonces, las féminas detentan el poder. Ahora los varones desean arrebatárselo y restablecer el orden, y la estrategia de Fogarata para contribuir a dicha causa es precisamente fingir, ayudado de su atuendo (a modo de disfraz brujeril), una identidad falsa, con el fin de recuperar los mencionados objetos mágicos.

Se hace pasar por la tía Cascarrabias y va acompañado de dos personajes más, que actúan como demonios. Supuestamente, Cascarrabias había muerto, pero ahora dice haber estado simplemente en los infiernos, en muy buena compañía. Explica que ha regresado para librar a las mujeres de un grave peligro. Se dirige concretamente a Tremenda, que es quien lleva la voz cantante en el pueblo desde que la bruja desapareció, y expone que las escobas han perdido toda su virtud, fruto de un hechizo lanzado por una enemiga suya que ha neutralizado el poder de estos artilugios. Así que es necesario que la obedezcan en todo para recuperar esos poderes arrebatados. Obliga a todas las presentes a dejar las escobas amontonadas en lo que dice ser un círculo mágico. Ordena a sus fingidos demonios, Chápiro verde y Chapirona, que aten el manojito con una cuerda encantada. Acto seguido, da instrucciones acerca de la acción mágica que está por suceder: cuando “ella” diga “Samalec, Samalec, Samalec” tres veces, tendrán que cerrar los ojos, tirarse al suelo y no levantarse hasta que vuelva a pronunciar “Samalec, Samalec, Samalec” otras tres veces.

Tremenda exclama “¡Qué miedo!”, dejando entrever que la “broma” está surtiendo efecto. Para empezar el conjuro han de cogerse de las manos y dar vueltas alrededor de la bruja, como si jugaran al corro. De hecho, Fogarata, burlonamente, canta *Mambriú* y después comienza la fórmula:

Chápiro Verde,  
birli birloque.  
Chápiro, Chápiro,  
ágilis mógilis.  
Guili, guili, guili, guili,  
Matarile, lirelí.  
Samalec, Samalec, Samalec.<sup>41</sup>

Y las mujeres se dejan caer al suelo, donde sufren una pequeña azotaina. Mientras se encuentran en dicha posición y Fogarata/Cascarrabias recita el resto del conjuro, Doña Lechuga y Don Pepito, es decir, Chápiro Verde y Chapirona, se llevan las escobas. Cuando finaliza la retahíla:

Chápiro Verde,  
birli birloque.  
Chápiro, Chápiro,  
ágilis mógilis.

41.– Benavente, *La novia de nieve*, 1963, p. 178.

Guili, guili, guili, guili,  
 matarile lirelí.  
 Y ahora con esos palis  
 azotís, azotís, azotís.  
 Samalec, Samalec, Samalec (p. 178).

Las mujeres se levantan del suelo y los hombres, con estacas, comienzan a pegarles. Ellas se admiran mucho de estos hechos y gritan despavoridas. Los maridos y vecinos se están vengando del periodo de dominación femenina, posibilitado por las codiciadas escobas hechizadas. Tremenda y sus comadres se dan cuenta de que la bruja las ha engañado y, entonces, Fogarata se descubre como el bufón del rey, “quitándose las narices y el traje de bruja”.<sup>42</sup> Pide a los varones que finalicen la zurra, pues en adelante sus esposas serán obedientes, hacendosas, poco habladoras y chismosas, etc. Ellas lo prometen y se da por zanjada la peliaguda cuestión.

Fogarata, una vez derrocada la tiranía femenina, se marcha con las escobas, pues va a usarlas para salvar el reino. La necesidad del bufón de conseguir estos objetos mágicos permite insertar un motivo recurrente que comienza a ser bastante socorrido en este teatro infantil que tanto bebe del teatro escolar y de la comedia de magia.

En 1929, Salvador Bartolozzi, fundador de la iniciativa del “Teatro de Pinocho”, representa como primer espectáculo *Rataplán-rataplán o una hazaña de Pinocho*, adaptación a la escena de dos entregas de uno de los cuentos de la colección calleja: *Chapete en guerra con el país de la fantasía* y *Pinocho se transforma en bruja*.<sup>43</sup> En esta pieza, Pinocho es el héroe que habrá de salvar a los personajes bondadosos de los cuentos de los tradicionales villanos, como el ogro, la bruja, la madrastra y hermanastras de Cenicienta, el lobo... Para ello, trazará un plan de mutuo acuerdo con Pulgarcito, que será su cómplice, ayudado siempre por la fiel perrita Pipa. Como los malvados de los cuentos tienen presos en su castillo a todos los bondadosos, solo se puede entrar en dicho lugar si se es uno de los captores, así que Pinocho decide disfrazarse de bruja para poder llegar hasta los secuestrados e iniciar el rescate.

De la bruja arquetípica se nos dice: “Tras él va la bruja / con su narizota / y su gorro en punta; / es Kikiripota. / Al reír, enseña / un horrible diente... / Debe estar pensando / en Bella Durmiente”.<sup>44</sup> Poco hará falta, por tanto, para caracterizarse como una de estas mujeres mágicas: nariz, sombrero puntiagudo, dientes considerables... Por ello no se especifica en qué consiste exactamente el hábito con el que Pinocho se prepara para engañar a los malos malísimos: “(Salen Pinocho disfrazado de bruja, y Pipa que lleva una larga barba y un capuchón picudo)” (p. 174). De este modo, Pulgarcito, con quien se había citado a las puertas del castillo, no lo reconoce, hasta que “(Pronuncia las últimas palabras con su voz natural y con gesto rápido se quita el disfraz)” (p. 175).

42.– Detectamos en la cita de esta acotación una evolución con respecto a cómo se explicita el motivo de la brujería como disfraz. Ni Moreto, ni Vilarroya, ni Hartzenbusch hacen referencia al “traje de bruja” que aquí se menciona, ni a “las narices”.

43.– En 1942 se estrena esta misma pieza en México, tomando como base una adaptación de Magda Donato, la esposa de Bartolozzi, que lleva como título *Pinocho en el país de los cuentos*.

44.– Donato, *Pinocho en el país de los cuentos*, pp. 158-159.

Cuando Pinocho-Bruja penetra en la morada de los villanos: “(Entran Pinocho y Pipa disfrazados de bruja y gnomo como en el cuadro anterior)”, pero se nos facilita un detalle en uno de los primeros parlamentos del muñeco salvador: “Yo soy la bruja Kotorrolovitz – la de la larga nariz” (p. 180). Se trata, sin duda, de una bruja al estilo de la descrita al hacer un repaso de los seres malvados de los cuentos, que hemos citado unas líneas más arriba. No eran necesarios más accesorios para identificar a la bruja, ni eran menester más detalles en los textos para saber cómo debía ser el disfraz de bruja. Parece que, cada vez más, este arquetipo en escena es una simple máscara.

Por otra parte, se explicitan otros atributos de este personaje estereotipado cuando Pinocho pretende dar cuenta de sus orígenes:

Yo nací en un cuento ruso, hermana de la Baba-Yaga. Era la bruja de las nieves, dama de hielo, emperatriz de la escarcha y reinaba sobre estepas inmensas donde no crecía ni una flor ni jamás cantaba un pájaro. Bastaba con una señal mía para que un sudario blanco cubriera la tierra; y poseía el poder y el arte de helar los cuerpos y endurecer los corazones (p. 181).

Mucho de popular posee esta descripción de la bruja, que proviene del cuento tradicional. Se hace referencia precisamente al relato ruso protagonizado por Baba-Yaga, pero también mucho debe esta figura al entremés en general y al entremés escolapio, del Padre Villarroya, en particular, pues por una parte se aprovecha el motivo de la brujería como simple máscara y, posteriormente, se explotan las creencias que acerca de estas mujeres sobrenaturales circulaban. En el caso de la pieza del teatro escolar se alude al vuelo, el aquelarre y el trato diabólico, aunque esos contenidos no se materializan en el comportamiento de las brujas fingidas que propinan una zurra a Culibeses. En este caso, ocurre algo parecido: el disfraz de Pinocho ya le otorga la categoría de bruja, pero él adereza ese papel que está desempeñando gracias a su hábito con información adicional que contribuye a perfilar su rol; eso sí, no puedo poner en práctica ninguno de los méritos que se está atribuyendo.

Y cuando se ve forzado a realizar una prueba de sus habilidades mágicas, amenaza con “hacer que de repente reine aquí un frío tal que en tres segundos queden todos convertidos en estatuas de hielo”, o bien “transformar a estas señoras hermanas de Cenicienta en lechuzas”, o quizás “obligar al Señor Ogro a que devore a la señora Kikiripota su esposa” (pp. 182-183). Pero ante la negativa comprensible de los presentes, finalmente transformará a su hijo Sisebudo (que es Pipa disfrazada) en perro, y así lo hace, cómo no.

La contribución de Kotorrolovitz a la causa de los villanos será apoderarse de Pulgarcito, muy codiciado por el ogro. Así que, con ese fin, pronuncia un conjuro, como hiciera el bufón de *La novia de nieve*, para convocar a este minúsculo niño:

PINOCHO. *(Hace grandes movimientos con los brazos, agitándolos unas veces de atrás adelante, otras de arriba abajo a modo de alas, etc... etc... Voz muy solemne en contraste con la comicidad grotesca de las actitudes)*

Takatatí, takatátá  
y patatí, patatá  
takatatí, takatatán  
turlurulú, tarantantán.

TODOS. *(Imitándole cómicamente)*

Takatatí, takatátá  
Turlurulú, tarantantán.

PINOCHO. (*Bailando en redondo a la manera de los Pieles Rojas*)

Gala, gali, galo, gala  
baba, babi, balo, bala.

(*Se da tres golpecitos en la boca con la mano abierta*)

Bla, bla, bla, bla, blabla.

TODOS. (*Bailando y haciendo lo mismo*)

Gala, gali, galo, gala  
baba, babi, balo, bala.  
Bla, bla, bla, bla, blabla.

PINOCHO. (*Con pantomima dislocada*)

Por Belcebú y por Barrabás  
y por los cuernos del alacrán  
por Lucifer y Satanás  
y por el sapo Ganapán (pp. 186-187).

El plan de Pinocho sale a pedir de boca y logra reducir al enemigo y liberar a los personajes bondadosos de los cuentos. Y en el punto culminante de la acción, desvela su auténtica identidad: “No soy la bruja Kotorrolovitz. (*Con voz terrible*) Mírenme bien, miserables. ¿Me conocen? (*Se quita el disfraz*) ¡Soy Pinocho!” (p. 212).

Como vemos, con el paso de los siglos el motivo que nos ocupa se ha ido consolidando en el teatro infantil. De los primeros entremeses, uno atribuido a Quiñones de Benavente, el otro de Moreto, que se ubicarían en la línea temática de los entremeses de ladrones; con su núcleo central en las piezas breves de los escolapios, que liberan este recurso de “hacerse pasar por...” de todo pragmatismo, para dedicarlo únicamente al humor en sí mismo, a la broma, a la burla; hasta la comedia de magia, que colinda con el drama infantil y se considera uno de sus precedentes directos, que muestra la continuidad de este tópico en el siglo XIX. Este largo camino desemboca en el teatro para niños de Benavente, en primer lugar, y de Bartolozzi como culmen. Y la evolución de este motivo se percibe sobre todo en la facilidad para ponerse y quitarse la máscara y en la mención repetida de ‘disfraz’. Entre ‘fingir que se es...’ y ‘disfrazarse de...’ median varias centurias y aunque el segundo hecho incluye de alguna manera al primero, no se trata de idénticas acciones. Y en ese paso de fingir a disfrazarse el teatro escolar ha resultado totalmente decisivo, del mismo modo en que Cervera aseguraba que el entremés tendía un puente entre el teatro escolar anterior, de los jesuitas, y el teatro infantil tradicional.

#### 4.- Conclusiones

Tras el recorrido efectuado, tomando como núcleo central de este trabajo el entremés del Padre Villarroya, podemos concluir que dicha pieza breve constituye un puente no solo entre el teatro escolar y el teatro infantil tradicional, como bien afirmaba Juan Cervera, sino también entre la concepción que de la magia y la brujería se tenía en el Barroco y la visión que se asume ya en el siglo XVIII, que

determina su literaturización en las centurias siguientes. Christoph Daxelmüller expone de modo muy ilustrativo la transformación que va a tener lugar durante en Neoclasicismo:

Con la magia llegó el gusto por la lectura. No solo las burlas de la Ilustración contra las ridículas ideas tradicionales, sino que también las antiguas historias eran ahora dignas de leerse. Se jubiló al diablo y a la comparsa de sus ayudantes auxiliadores, que habían perdido su prestigio con el final de la magia. Servía para hacer mofa de él y al mismo tiempo para temerle un poquito, no ya como realidad sino como posible alternativa a la realidad: la magia y la hechicería, la creencia en demonios y fantasmas, en medio del teatro de variedades de placeres y curiosidades, recibieron la limosna de convertirse en temas de esparcimiento.<sup>45</sup>

Quiere esto decir que en los entremeses barrocos analizados todavía se perciben vivamente los sustratos de la superstición popular, las arraigadas creencias de los habitantes de aldeas y ciudades con respecto a la brujería y el poder del demonio. De este se aprovechan los pícaros, ladronzuelos y delincuentes comunes para conseguir sus propósitos: el hurto y la estafa. De ahí que ambos entremeses, el de Moreto y el atribuido a Quiñones, pertenezcan al conjunto de producciones sobre ladrones y robos, aunque se explote el motivo del ‘hacerse pasar por’ brujas. Y, por otra parte, mucho de su interés radica en la plasmación de la credulidad de las capas más bajas de la sociedad y el miedo que todavía se respira en el ambiente a las brujas y los rumores que sobre ellas circulaban. Eso sí, se potencian los aspectos más atractivos de la secta y, gracias a estos, las brujas fingidas captan nuevos adeptos, como el alcalde o el gracioso Arrumaco, que posteriormente serán desplumados; todo ello gracias a promesas relacionadas con el banquete y la diversión, y a la llamativa puesta en práctica (falsa, por supuesto) del vuelo o la invisibilidad.

En cambio, el Padre Villarroya es hijo de otro tiempo y esto se va a reflejar en su *Entremés del incrédulo de brujas y malcreyente de duendes*, tal y como Daxelmüller señala en su estudio. En esta ocasión, quienes ejecutan el fingimiento brujeril no son pícaros ni delincuentes interesados en sobrevivir rascando los bolsillos ajenos. No tienen ninguna necesidad de escenificar una farsa, pero lo hacen por puro entretenimiento.

Eso es precisamente lo que ha cambiado en el siglo XVIII, en el que, por otra parte, seguían representándose los textos de Moreto y el *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*. El manuscrito en el que se recoge este último entremés presenta la fecha de 1712, por lo que sabemos que en ese año se representó dicha pieza. En cuanto a Moreto, disponemos de datos que certifican que ciertas obras de este autor se escenificaron en el siglo XVIII, por ejemplo, *No puede ser guardar una mujer* y *El poder de la amistad*, dentro del circuito de teatro escolar, pues la representación tuvo lugar en ambos casos en el Real Colegio de San Esteban de Ribas Sil, hacia 1715.<sup>46</sup> Si en los mencionados años triunfaba sobre las tablas el entremés atribuido a Quiñones, pudo hacerlo igualmente el de Moreto y, claro está, estos serían un germen de la posterior pieza de Villarroya.

Culibeses se caracteriza por su incredulidad, a diferencia del alcalde, el cura y los regidores del pueblo del *Entremés famoso de las brujas* y del gracioso del *Entremés de las brujas fingidas*, que se prestan al engaño por su credulidad. La broma ideada por Peranzules pretende precisamente dejar un

45.– Daxelmüller, 1997, p. 351.

46.– Alonso Asenjo, 2000-2010, Ficha 2376.



resquicio de superstición en un personaje que vive según las nuevas reglas de su época, y se consigue con la zorra aplicada por parte de las supuestas brujas y duendes al pobre huésped de Cavaltrueno, que termina gritando que sí cree en brujas, duendes y lo que sea menester.

Ya no hay pragmatismo en esta obra, no se persigue un fin material, solo divertirse a costa de otra persona, demostrando que todavía se puede avivar el fuego de la magia y la brujería.

Por ello, este entremés escolapio, seguramente de 1751, evidencia también el paso de una concepción literaria de la brujería a otra totalmente distinta, aunque desarrollando el mismo motivo que iniciara el siglo XVII, el de fingir ser una bruja, el de utilizar la brujería como máscara, cada vez más vacía de significado, cada vez más de quita y pon.

Hartzenbusch demuestra cómo esa piel de bruja puede provocar la carcajada transformando a Garabito en la tía Marizápalos. No hay en este caso tampoco pragmatismo alguno, se trata de un recurso que esta vez no se usa ni como burla ni como tapadera para la estafa, sino que la magia es verdadera, pero involuntaria y el hecho del travestismo del gracioso nos hace pensar irremediabilmente en que la brujería se utiliza como disfraz.

Benavente y Bartolozzi-Donato regresan al camino marcado por los entremesistas barrocos y trazados definitivamente por los escolapios como Vilarroya y sus piezas breves. La asunción de la brujería en *La novia de nieve* y en *Pinocho en el país de los cuentos* retoma su utilidad, es decir, no se realiza gratuitamente, por pura diversión, sino que persigue un objetivo muy concreto, como conseguir las escobas mágicas que ayudarán a salvar el reino, o bien infiltrarse entre los malvados villanos de los cuentos tradicionales para poder rescatar a los personajes bondadosos. En ambos casos, el engaño va aparejado al hecho de disfrazarse de bruja, pues es necesario que los demás piensen que el protagonista que así se presenta es una de estas mágicas mujeres en realidad. Por ello, siempre se presupone la 'estafa', aunque ya no de tipo delictivo, como veíamos en los entremeses del siglo XVII. Eso sí, de alguna manera, el bufón del texto de Benavente, roba las escobas a sus legítimas dueñas, aunque confabulado con sus maridos y vecinos. De la misma manera, la burla está presente. No la broma al estilo del entremés de Vilarroya, aunque algo de ello se aprecia en toda la parafernalia conjuresca que se realiza a coro con los inocentes engañados en las dos mencionadas obras. Se aprovecha el disfrazarse de bruja con el fin de alcanzar una determinada meta para introducir ciertos toques humorísticos y burlescos.

En definitiva, Vilarroya tiende el puente que posibilita tanto el paso del teatro escolar jesuítico al teatro infantil tradicional, como una nueva concepción literaria de la brujería, que permite que se consolide el motivo de la bruja como puro disfraz o máscara, dando un paso más en la línea abierta por Moreto y posiblemente Quiñones de Benavente. En las producciones de estos dos autores no se debate acerca de la existencia de las brujas y en la pieza del escolapio sí se hace, se habla de incrédulos y de personajes que se acepta que pertenecen a la tradición popular. Este es el gran cambio, que se perpetúa en el XVIII,<sup>47</sup> y sirve como base para el uso que de este recurso hacen Hartzenbusch,

47.- Recordemos que en 1811 Leandro Fernández de Moratín se hace eco de esta transformación con los comentarios que realiza al *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610... Su humor corrosivo pone patas arriba todas las confesiones de las brujas que fueron ajusticiadas en Zugarramurdi a principios del siglo XVII y cuestiona, desde la sátira, los mismos cimientos de un sistema de pensamiento que, visto desde los ojos de un*

Benavente y Bartolozzi-Donato, pues, por una parte, la bruja queda fijada como arquetipo, reconocible con dos o tres pinceladas; y por otra, ya no hay ninguna reserva a la hora de plasmarla en un texto y convertirla en materia de entretenimiento, y, claro está, de representación sobre las tablas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, Julio, “Catálogo del Antiguo Teatro Escolar”, Base de datos de la *Revista TeatrEsco*, en: <[http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm)>, 2000-2010.
- Alonso Asenjo, Julio, “Palmireno, *Dialogus*”: *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, nº 0, 2002-2004, pp. 8-9, en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista0.htm>>
- Anónimo (probablemente C. Lasalde), “El Padre José de Villarroya de San Joaquín”, en *Revista Calasancia*, XIV, 1894, pp. 181-184.
- Benavente, Jacinto, *La novia de nieve*, en *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1963.
- Castro, Juan de, *Entremés de brujas fingidas y berza en boca*, Madrid, 1712, Manuscrito 14089 de la Biblioteca Nacional.
- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Cervera, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Daxelmüller, Christoph, *Historia social de la magia*, Barcelona, Hercher, 1987.
- Donato, Magda, *Pipo y Pipa y el lobo tragalatoado. Pinocho en el país de los cuentos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, en *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo II, Madrid, M. Rivadeneyra, 1846.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Quema de brujas en Logroño (Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610...)*, Valencia, La Máscara, 1999.
- Figueras Martí, Miguel A., “Textos y contextos de un teatro escolar: los escolapios zaragozanos del siglo XVIII”, en *Analecta Calasanciana*, XXIII, 1981a, pp. 311-408.
- Figueras Martí, Miguel A., “Textos y contextos de un teatro escolar: los escolapios zaragozanos del siglo XVIII (II)”, en *Analecta Calasanciana*, XXIV, 1982, pp. 103-255.
- Figueras Martí, Miguel A., *Teatro escolar zaragozano, las escuelas pías en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (CSIC), 1981b.
- Fortún, Elena, *Teatro para niños*, Buenos Aires, Aguilar editor, 1948.
- Hartzenbusch, Eugenio de, *La redoma encantada*, en *Teatro. Tomo primero*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888. Consultada en la edición de Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 1999, en <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12817290826707162109435/p0000008.htm#11>>.

- Lara Alberola, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española áurea*, Valencia, Universidad de Valencia, colección Parnaseo, en prensa.
- Lasalde de la Virgen de la Paz, Carlos, *Historia literaria y bibliografía de las Escuelas Pías de España*, Tomo I, Madrid, Agustín Auriol, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros, 1893.
- Madroñal, Abraham, “Tres nuevos manuscritos y una edición desconocida de los entremeses de Calderón”, en *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 441-457.
- Moreto, Agustín, *Entremés famoso de las brujas*, en *El desdén con el desdén: entremeses*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.a. [1930].
- Moreto, Agustín, *Loas, entremeses y bailes*, ed. de M<sup>a</sup> Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003.
- Quiñones de Benavente, Luis, *Nuevos entremeses*, ed. de Abraham Madroñal, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Quiñones de Benavente, Luis, *Entremés famoso El talego niño*, en *Entremeses completos I. Jocosería*, ed. del GRISO, Madrid, Universidad de Navarra – Iberoamericana Vervuert, 2001.
- Rabaza, Calasanz, *Historia de las Escuelas Pías en España*, tomo II, Valencia, Tipografía moderna, A. C. de Miguel Gimeno, 1917.
- Vela, David, [Salvador Bartolozzi \(1881-1950\): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños](http://www.cervantesvirtual.com), Universidad de Zaragoza, Tesis doctoral digitalizada, 1996. Consultada en <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Villarroya, José de, *Entremés nuevo intitulado El incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes, compuesto por el Licenciado Trancafil de Viroleta*, en Figueras Martí, Miguel A., “Textos y contextos de un teatro escolar: los escolapios zaragozanos del siglo XVIII (II), en *Analecta Calasanciana*, XXIV, 1982, pp. 116-125.

