

El personaje de la bruja en el teatro infantil

Eva Lara Alberola
Universidad Católica de Valencia
eva.lara@ucv.es

Palabras clave:

Teatro clásico, bruja, teatro para niños, compañías

Key Words:

Classical drama, witch, theatre for children, companies

Resumen:

El tema central de este trabajo es el personaje de la bruja, que se puede rastrear desde hace siglos y que arriba a la escena infantil como confluencia de del relato popular y el teatro de magia. Benavente será el primer autor clave al que nos referiremos y, del mismo modo, recalaremos en Bartolozzi o Fortún. Una vez estudiadas las primeras manifestaciones de la bruja en el teatro infantil, analizaremos alguna muestra contemporánea y presentaremos los resultados de una encuesta respondida por varias compañías de teatro, las cuales han contribuido a cerrar ciertas cuestiones que el mero trabajo con el texto impreso dejaba todavía abiertas.

Abstract:

This paper is focused on the witch as a character which has existed for centuries and that arrived to theatre plays for children from folklore tales and theatre devoted to magic. Benavente will be the first important author we will refer to, and the we will deal with Bartolozzi or Fortún. After the study of the first appearances of the witch in plays for children, some modern examples will be analysed, and the results of a survey developed among several theatre companies will also be given here, as they have helped to conclude several questions that the research on written texts could not answer.

Introducción

El presente trabajo es el resultado de una investigación que vino motivada por mi participación en un congreso titulado *Teatro y educación. La vigencia de los clásicos: Lope de Vega y su «Arte nuevo de hacer comedias» (1609) cuatro siglos después*, celebrado en diciembre de 2009 en la Universidad Católica de Valencia.

Nuestra línea de indagación es, desde hace ya varios años, la magia en la literatura en general y los personajes de la hechicera y la bruja en particular. Nuestra primera incursión en el tema, que condujo a la redacción y presentación de nuestra tesis doctoral, y después a la publicación de una monografía sobre el tema,¹ se centró en el estudio de estas figuras en la literatura española de los Siglos de Oro y tuvimos la ocasión de conocer el interés que los más insignes autores del Renacimiento y el Barroco profesaban hacia lo sobrenatural, encarnado concretamente en la feminidad peligrosa. Uno de los dramaturgos que más se inclinó hacia las mágicas artes femeniles fue, sin duda, Lope de Vega.

Sin embargo, no nos sumergiremos, en esta ocasión, en las letras áureas de un modo extenso y pormenorizado, pues trazar un panorama sobre la mujer mágica en los siglos XVI y XVII daría lugar a un trabajo en sí mismo, y no pretendemos extendernos en este sentido. Eso sí, ofreceremos un brevísimo repaso de los antecedentes dramáticos de carácter hechiceril, pues solo así se puede esbozar una línea de continuidad que se prolonga a lo largo de diversas centurias y que desemboca en los principales autores en que nos detendremos en el presente artículo, los cuales dan cuerpo al denominado teatro infantil; el primero de ellos será, sin duda, Jacinto Benavente.

¹ Lara Alberola, 2010.



Antecedentes

Lope de Vega supuso una revolución sobre las tablas y él, precisamente él, como ya hemos adelantado, no descuidó a la hechicera en sus textos, pues los tiñó de misterio y dejó que la dimensión oculta penetrara en sus argumentos, de tal modo que hay piezas que no son concebibles sin las oscuras fuerzas que se deslizan en sus entresijos: *El caballero de Olmedo* es uno de esos textos,² al igual que *La Dorotea*. Fabia y Gerarda, las alcahuetas-hechiceras que saca Lope a escena en estas obras, son dignas herederas de Celestina. También se ha atribuido a Lope un entremés titulado *Entremés de la hechicera*, en el que se presenta a una mágica de corte celestinesco que no acierta con sus hechizos. Del mismo modo, este dramaturgo aprovechó las posibilidades de las poderosísimas hechiceras clásicas, como Circe y Medea. A Medea la hallamos en *El vellocino de oro* y a Circe en *La Circe*. Esta última, sin embargo, no es una pieza teatral, sino un extenso poema que pone a disposición del lector toda clase de detalles acerca de la vida y obras de esta sin par maga.

Tanto influyó Lope en el teatro de la época que sus discípulos no solo siguieron sus convenciones escénicas, sino que se plegaron también a su asunción de temas y la magia fue un eje destacado en los textos dramáticos del Barroco. Calderón de la Barca posee, por ejemplo, obras tituladas: *El mayor encanto amor*, cuya protagonista es Circe; *El jardín de Falerina*, donde vemos a la hija del mismísimo Merlín, que habita en un jardín encantado; y *Los tres mayores prodigios*, que, en su primera jornada, se centra en la historia de Medea y Jasón. Igualmente, podemos destacar *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina; *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla; o *El conde Partinuplés*, de Ana Caro.

² Resulta interesante puntualizar que existe una edición de esta pieza lopesca para un público juvenil, por parte de Espasa Calpe. De este modo, un texto concebido inicialmente para adultos, en su lectura y en su visionado como espectador, se pone al alcance del adolescente, que podrá disfrutarlo bien adentrándose en sus páginas, bien presenciándolo sobre las tablas [véase Muñoz, 2006: 171].



Las mujeres mágicas (también los hombres, claro está, pero en esta contribución nos centramos en el arquetipo femenino) copan los escenarios del Barroco, más que las páginas de las novelas, ¿por qué? Porque son el perfecto reclamo para el público, por las posibilidades escenográficas que ofrecen: vuelos, transformaciones, invocaciones... Este éxito precede a la eclosión de la comedia de magia, que tendrá lugar en el siglo XVIII.

Marta la Romarantina y *Juana la Rabicortota*, de José de Cañizares, serán las dos piezas con protagonista femenina que más aplausos arrancarán durante el Neoclasicismo. La magia abandona la realidad que todavía ocupaba en el XVII para refugiarse en el texto dramático y, sobre todo, sobre las tablas.

El XIX no supondrá el fin de esta trayectoria, sino todo lo contrario, de manera que el Romanticismo dio a luz numerosas obras que debemos al menos mencionar: *Los polvos de la madre Celestina* y *La redoma encantada*, de Hartzenbusch, y *La bruja de Lanjarón o una boda en el infierno*, de Tomás Rodríguez Rubí están entre ellas. Aquí es importante hacer un inciso para apuntar lo que Julio Caro Baroja argumenta en su *Teatro popular y magia*:³ el género de la comedia de magia sufre un proceso de infantilización. De hecho, este tipo de teatro terminó siendo para niños en el siglo XIX y primeras décadas del XX.⁴

Del mismo modo, el Modernismo no olvida dejarnos una muestra digna de mención, pues el mismísimo Valle Inclán alude a una de estas mujeres en su *Esperpento de las galas del difunto*. Se trata de la Bruja (de los mandados de la Casa Llana), una combinación de hechicera, al estilo de Celestina, y bruja que se transforma en lechuza.

³ Leandro Fernández de Moratín decía que la comedia de magia al estilo de Salvo y Vela era teatro para beatos, mujeres y niños [Caro Baroja, 1974: 245-246].

⁴ De hecho, la aludida pieza, *Los polvos de la madre Celestina*, se representaba en galas infantiles hacia 1922 y lo mismo sucedió con *La pata de cabra*. Para Caro Baroja, el hecho de que la comedia de magia termine siendo escenificada ante niños es muy significativo, pues una de las claves del pensamiento mágico se encuentra en la psicología infantil [Caro Baroja, 1974: 246-247].



Sin embargo, la bruja hallará realmente un espacio en el que refugiarse, crecer y reproducirse en la literatura infantil más que en las letras para adultos. La explicación a esta afirmación es relativamente sencilla: la bruja había nacido en la tradición oral, a partir de mitos y leyendas; de ahí saltó a finales de la Edad Media y durante los Siglos de Oro a las páginas de los tratados y manuales de inquisidores, que terminaron de darle forma y le otorgaron una dimensión real, histórica, que se materializaría en los procesos por brujería, fruto de la caza que se extendió por más de dos siglos. Paralelamente, en las obras de ficción apenas encontró un hueco. Hallamos alguna referencia aislada, pero poco más. Sí topamos con multitud de relatos que las tiene como protagonistas en los mencionados tratados, de carácter teórico; pues en ellos se intenta exponer y dar veracidad a una serie de tesis que necesitan de unos testimonios que las avalen y ahí entra en juego el cuento, procedente en gran parte de la oralidad.

Si tenemos, además, en cuenta que, a finales del siglo XVII, Basile y Perrault sacan a la luz sus recopilaciones y los hermanos Grimm, en el XIX, harán lo mismo, sus relatos serán conocidos en todos los rincones de Europa; y, claro está, la bruja es uno de los figuras clave en esos cuentos, podemos concluir que la vía de entrada del arquetipo que nos ocupa en la LIJ está precisamente ahí. La literatura hispánica clásica tendrá su importancia, cómo no, pero se ha de prestar más atención al folklore, aunque no podemos descuidar el teatro de magia que prolifera sobre todo en el siglo XVIII y funciona perfectamente hasta el XX y que, como hemos adelantado, tiene un público infantil.⁵

⁵ Si en el caso de la narrativa se ha de atender principalmente al cuento, sobre todo popular, como vía de entrada de la bruja; en el caso del teatro se ha de hablar de una fusión del relato tradicional con el teatro de magia. Al menos a principios del siglo XX.



La bruja en el teatro infantil: primeras manifestaciones

Para la consolidación del teatro infantil, 1909 es un año crucial, ya que Jacinto Benavente inicia su propuesta de «Teatro de los niños». En 1910 se estrenarán *La muñeca irrompible*, de Eduardo Marquina; *La cabeza del dragón*, de Valle Inclán; y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente. En 1919 se podrá acudir a la representación de *La Cenicienta y Va de cuento*, del mismo autor. Pero hasta 1934 no se estrena su pieza *La novia de nieve*, que es la que nos interesa con relación con el personaje que nos ocupa.

Todos los mencionados textos dramáticos cuenta con una inestimable fuente: el relato de tradición oral. De ahí toman muchos de sus motivos, argumentos o personajes, aunque su deuda con el teatro de magia es igualmente inestimable. En *La novia de nieve* en concreto, la bruja no se inspira en la de los cuentos populares, sino más bien en la de la comedia de magia. En realidad, no vemos en ningún momento a una auténtica bruja sobre las tablas, pero sí se hace referencia a ella, básicamente a través de unos de sus símbolos más representativos: la escoba. Por otra parte, un bufón del rey se disfraza de la bruja Cascarrabias en un momento dado y queda patente que esta mujer acudía habitualmente a los aquelarres y mantenía una estrecha relación con el diablo. Como es evidente, no se despoja a esta figura de sus características habituales, de su esencia.⁶ Existen numerosos guiños y elementos de la trama que un niño no podría captar, como el hecho de que las mujeres de la aldea que visita Fogarata, el bufón, sean las que poseen el dominio y el poder sobre los hombres, todo por las escobas mágicas que les regaló la bruja Cascarrabias antes de desaparecer definitivamente.⁷

⁶ Dice Fogarata en verso: «[...] Sobre la escoba a caballo / si el diablo os dice arre, / volaréis a su aquelarre, / en menos que canta un gallo. / Ved que en lugar de amazonas / en temible regimiento / con ese ruin armamento / más parecéis destrozonas. / Con que, así, tened cuidado, / que la escoba siempre ha sido / muy buena para un barrido, / pero no para un fregado» [Benavente, ed. 1963: 135].

⁷ Benavente, ed. 1963: 133-136 y 174-179.



A pesar del esfuerzo de Benavente y otros escritores por potenciar definitivamente un teatro para niños que se alejara del paternalismo y el didactismo imperante en dicho género, su iniciativa fracasó y al igual ocurrió con el «Teatro de los niños» de Martínez Sierra, que prolongó su actividad sobre todo entre 1921 y 1924. No descuidaron tampoco el drama infantil ciertos autores de la Generación del 27, como García Lorca. Sin embargo, el hito verdaderamente significativo no se dio hasta que Salvador Bartolozzi fundó el «Teatro de Pinocho».⁸ Del mismo modo, una figura digna de mención es Elena Fortún, que colaboró en la mencionada propuesta de Bartolozzi y, en 1936, editó su *Teatro para niños*.

Todas estas iniciativas, más o menos afortunadas, permiten corroborar que el relato popular ha sido el género que más ha influido en el teatro infantil, en relación a los argumentos, motivos y personajes.⁹ De hecho, la adaptación de cuentos tradicionales será uno de los métodos más socorridos de los dramaturgos. Lo hicieron Benavente, García Lorca y, desde luego, Bartolozzi:

El ejemplo de García Lorca en su aproximación al teatro para niños será provechoso para el teatro de Bartolozzi. El dibujante no se apartó de lo que Mario Hernández denomina muy gráficamente ‘opción Perrault’ que, esencialmente, es la seguida por Benavente; sin embargo, como se ha de ver en detalle, supo enriquecer su espectáculo con algunos elementos que provenían del interés de García Lorca y otros artistas en recuperar para el teatro las tradiciones populares españolas y singularmente la literatura oral infantil.¹⁰

⁸ Según expone David Vela, a lo largo de los años 20 existía una clara conciencia de la necesidad de crear un espectáculo estable para la infancia. Díaz-Canedo, en un artículo del *Semanario España*, propugnaba la recuperación del teatro de títeres. En Madrid esa recuperación fue resultado de la repercusión que conoció el teatro de muñecos italianos de Podrecca. Dicha iniciativa facilitaría, años más tarde, a Bartolozzi la posibilidad de instalar su «Teatro de Pinocho» en los escenarios comerciales de Madrid [Vela, 1996: 107].

⁹ «Una estrategia común a los autores de textos teatrales para niños es que suelen partir de referentes ficcionales que el niño ya conoce con anterioridad: cuentos maravillosos, películas y novelas de aventuras que responden a moldes genéricos comunes, son los modelos más recurrentes» (Muñoz, 2006, p. 53).

¹⁰ Vela, 1996: 108.



Cuando en 1929 Bartolozzi funda el teatro Pinocho, espectáculo de guiñol, la primera obra que se representa es *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*. Y en esta pieza, precisamente, comparece la bruja como un personaje tomado directamente de los cuentos tradicionales. Pinocho, para vencer a los antagonistas extraídos del relato popular, como el ogro, Barbazul, el lobo e incluso al mismo Chapete, se disfraza de la bruja Kotorrolovitz para liberar a sus amigos y evitar que el mal triunfe. Finalmente, se explica que todos estos granujillas de cuento se convirtieron a la bondad, incluso la propia bruja.¹¹

En el periódico *El Liberal*, Pérez Herrero hacía una crítica a esta obra y comentaba, entre otras cosas: «El cuento se ha desarrollado con intervenciones de la sala. Admirativas. Reconocedoras (!Esa es la bruja!). Interrogantes...».¹² Esto indica que la bruja era un personaje bien conocido por el público infantil, a partir de los relatos populares y, cómo no, de las aventuras que Bartolozzi ya había publicado años antes con Pinocho como protagonista.

Por otra parte, el 19 de enero de 1930 se estrena *Pipo, Pipa y el dragón*, que también es una adaptación de una historieta a la escena e incluye motivos de distintas aventuras. Estos héroes han de pasar mil peripecias para desencantar a la duquesita Clarilinda, convertida en dragón por la maléfica bruja Pirulí,¹³ por la que son apresados y a la que consiguen

¹¹ Llama poderosamente la atención el hecho de que se recurra al disfraz como uno de los modos en que la bruja participa en las piezas teatrales. En el caso de esta obra, la bruja real que actúa junto al ogro, Barbazul, el lobo..., apenas se menciona, pero no participa del diálogo. Su protagonismo real viene de mano de Pinocho cuando este la suplanta. Conocemos sus características gracias al comportamiento de la falsa Kotorrolovitz y a los cuentos populares. Esta costumbre de que la bruja funcione como mero disfraz no es nueva en absoluto. Recordemos *La novia de nieve* de Benavente y, cómo no, *La redoma encantada* de Hartzenbusch. Este hábito apunta incluso más allá, ya que en el siglo XVII hallamos entremeses que van en esa misma línea, como el *Entremés famoso de las brujas* de Agustín Moreto.

¹² Vela, 1996: 119.

¹³ Vela, 1996: 121.



burlar gracias a Pipa. Así la pequeña Clarilinda puede regresar junto a sus padres.

En 1930 Elena Fortún estrena *Luna lunera*, en la que utiliza también diversos motivos procedentes del cuento tradicional. Aparece la Bruja Marimandona,¹⁴ que está prisionera en un palacio, esperando su ejecución en el patíbulo, pero urde un embuste para salvar su vida y se intercambia con la reina, aunque esta última es salvada de la muerte por la luna. Queda la bruja en el lugar de la reina atormentando al rey, y pide además a su búho Ataulfo y a unos ladrones que busquen al príncipe para comerse su corazón con tomate. Mientras tanto, sus hijos, Cascarrabias, Chiriritas y Curcusí, suben al nido de unos cigüeñitos, donde se hallaban tres objetos que habían desaparecido de palacio: las gafas del rey Tiburcio, la peluca de la Dama Juana y la trompetilla del Preceptor Sordo; maltratan a las tiernas aves y son castigados por la madre, que los echa de la torre. Cuando se restituye el orden en el reino, gracias a la luna, el rey Tiburcio premia a todos los que sufrieron las travesuras de la bruja, y esta queda en poder del astro nocturno, que se la lleva para castigarla.¹⁵

No es esta la única incursión de Elena Fortún en lo brujeril. En su *Teatro para niños* también hallamos una pieza titulada *La bruja Piñonate*. Piñonate es una bruja de tomo y lomo, de las de toda la vida y, claro está, cien por cien de cuento. Tiene una casita de turrón para atraer a los niños, pero ya no le funciona, pues los infantes son demasiado listos. Por eso, se ha metido a sirvienta del sabio Tontilindón, con el fin de engordar a su hija y

¹⁴ Es interesante ver que, a pesar de tratarse de una pieza del teatro infantil, en este texto se hace alusión a una bruja de la que no se omite la vertiente histórica. Aunque la veamos representada de modo similar a como aparece en la cuentística de tradición oral, se deja bien claro que la bruja, por sus maldades, va ser quemada en la hoguera; y, por otra parte, se menciona su filiación diabólica. De hecho, ella invoca a varios demonios, que comparecen en escena. Esta vertiente más realista procede tanto del teatro de magia (recordemos *La redoma encantada de Hartzenbusch*) como de la literatura para adultos del siglo XIX (pensemos en las *Cartas desde mi celda* de Bécquer).

¹⁵ Véase Vela, 1996: 122-123.



comérsela asada en el horno.¹⁶ El pequeño y travieso Palitroque sospecha de la nueva sirvienta y descubre su plan, pero nadie lo cree. Finalmente, con la ayuda de sus amigos, la bruja cae dentro de un arcón y la tiran al río; de esta manera salvan la vida de la pobre Maribel.

En 1935 se estrena en el Teatro de Pinocho *Pipo y pipa en la boda de Cucuruchito*. La bruja Pirulí secuestra a la princesa Cucuruchito cuando va camino de su boda y la sustituye por Patirroja, encierra a la pobre protagonista y la deja custodiada por unos siameses. Pero Pipo entra en escena, siembra la discordia entre los carceleros y libera a la princesa. Encierran a la falsa novia y logran arruinar los planes de la bruja.¹⁷

En el mismo año también se estrena *Pipo y Pipa en el fondo del mar* o *El cascabel encantado*, en la que se traslada el enfrentamiento entre los héroes y la bruja Pirulí al fondo del mar.¹⁸ Y el 12 de marzo de 1936 se representa la última obra de Bartolozzi: *Pipo y Pipa en el país de los borriquillos*. Pipo y Pipa se enfrentan a sus eternos rivales: Gurriato y Pirulí. La bruja encanta a una amiga del protagonista, pero finalmente es derrotada por Pipo.¹⁹

Con el estallido de la Guerra Civil, este fértil panorama teatral infantil se verá truncado por algún tiempo.

La bruja en el teatro infantil actual

Los libros dirigidos a niños y jóvenes están plagados de brujas y en las novedades que, cada año, ponen a nuestra disposición las principales editoriales no faltan estos personajes, que se han consolidado como arquetipos clave en las letras infantiles y juveniles.²⁰ Sin embargo, cuando nos embarcamos en la investigación que nos ha conducido a la redacción de

¹⁶ También en este caso se hace referencia al diablo. La bruja Correcalles rechaza una invitación de Piñonates a comer, pues se marcha de viaje a ver al Diablo. Piñonates le envía recuerdos. La relación con el príncipe de las tinieblas queda así en evidencia.

¹⁷ Vela, 1996: 151.

¹⁸ Vela, 1996: 152.

¹⁹ Vela, 1996: 165-166.

²⁰ Tejerina incluye a la bruja en los *grandes personajes de la tradición cultural* (Tejerina, 1997).



este trabajo, y nos decidimos a analizar la presencia y características de la bruja en el teatro para niños actual, encontramos un único y principal obstáculo: la ausencia de muestras a partir de las cuales profundizar en la figura que nos interesaba.²¹ Nuestro corpus ni siquiera llegaba a la decena de textos dramáticos: *La bruja cigüeña*, de Ángeles Gasset; *El niño que tenía miedo*, de Eva Forest y Felicidad Orquín; *Quico, el niño que quería ser cómico*, de Miguel Medina Vicario; *La bruja Risitas*, de Bambalinas Teatro; *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, de Fernando Almena; y *Muchos demonios y una bruja*, de Mercè Company.²²

En *La bruja cigüeña* la historia se reduce a que una princesa anuncia a su padre, el rey, que va a venir la cigüeña con un niño, pero cuando llega el bebé no lo hace con tal ave, sino con la bruja, que la ha sustituido y ha hechizado al pequeño: cuando comience a hablar echará fuego por la boca. La bruja y su cómplice, un caballero, terminarán recibiendo su merecido de parte de un dragón. Los personajes, como vemos, están directamente extraídos de los relatos populares y, en referencia a la bruja, es una de las villanas por antonomasia, pero a la vez se enfoca de un modo simpático.

En *El niño que tenía miedo* no hallamos a una bruja como tal, sino solo menciones y, en un determinado momento, la brujería como simple disfraz, lo cual viene siendo habitual, desde los entremeses barrocos, pasando por el teatro de magia y, claro está, desembocando en el teatro infantil de principios del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, *La novia de nieve* de Benavente y *Pinocho en el país de los juguetes*, de Bartolozzi y Donato. En el presente texto este mecanismo sirve de socorrido recurso que se explota para desterrar miedos: en concreto a la bruja (se habla también

²¹ Berta Muñoz, en *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes* hace hincapié precisamente en este aspecto: la escasez de textos. Indica, además, que se puede encontrar una cantidad casi nula de traducciones y reediciones. También las obras teóricas acerca del teatro infantil y juvenil son pobres en número y bastante difíciles de localizar y adquirir (2006: 12-13).

²² Hemos localizado otras referencias, como *La estaca mágica*, de Juan Antonio de Laiglesia, texto en el que aparece la bruja Escobona, una de las villanas de la historia, que propina una paliza al héroe; *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos (Tejerina, 1997)



del ogro, el hombre del saco...), una criatura de cuento que se dice que no existe. Uno de los personajes se viste de bruja y se divierte ahuyentando el pavor que esta le producía.

En *Quico, el niño que quería ser cómico*, nos topamos con Clotilde, una brujita que se opone constantemente al hada, Dulceflor. En su vestimenta responde al arquetipo tradicional, pero pronto los papeles se invierten y vemos que esta hechicera es quien apoya, protege, anima y enseña a Quico, un niño huérfano que vive con una familia pobre de leñadores. Este pequeño desea fervientemente tanto ir a la escuela, como ser cómico. Por una parte, Clotilde le ha enseñado a leer y, por otra, nunca duda de sus cualidades de actor. El hada, en cambio, se convierte en una mera espía a favor del poder del bosque, los duendes, sin pensar en el bienestar de Quico. Vemos así que la bruja también es un símbolo apropiado para transmitir ciertos valores positivos y que el teatro se hace eco de lo que está implantándose en la narrativa: junto a la bruja como personaje malvado, se instaura otra línea de representación de este archiconocido arquetipo, la bruja buena.

La bruja Risitas, por su parte, presenta a un grupo de brujas de cuento que, conjuntamente, intentan llevar a cabo un maléfico hechizo, el cual las convertirá en las mujeres más malvadas de todo el planeta. Pero se dan cuenta de que les falta un ingrediente: el rabito de lagartija roja; precisamente el que tenía que haber traído Risitas. Pronto conoceremos a esta simpática y bonachona brujita, que no cuadra en absoluto con lo que se espera de ella, o sea, de una auténtica bruja de tomo y lomo. De hecho, Risitas los estropea todo, pues no cumple exactamente el encargo que le han hecho el resto de brujas. No trae el rabito de lagartija, sino una barra de regaliz, que malogra los resultados de la pócima. Cuando sus compañeras la beben sufren una transformación, ¡se tornan brujas buenas!

En *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, la bruja Pipirrana es una simpática fémina que se opone a Cachivaches y Matraca en su objetivo de provocar una guerra contra los habitantes del bosque. Se nos muestra



como una mujer torpe que no es capaz de lanzar un hechizo a derechas. Ella misma afirma que es una bruja fracasada y que es como si no fuera bruja en realidad. Por ello no se ajusta al perfil tradicional y cuando le pregunta el robot Elec qué es una bruja, ella responderá que como una santa pero sin corona, pues considera que está al servicio del bien. Y finalmente creará que son sus poderes quienes han unido en matrimonio a Albahaca y Elec. Nada más lejos de la realidad, pero sí es cierto que Pipirrana ha sido un personaje decisivo para impedir la batalla y el intento de dominio de los pieles rojas con respecto a los seres verdes del bosque, pues esta pieza defiende valores tales como el pacifismo, la igualdad o el respeto a la naturaleza.

Muchos demonios y una bruja saca a escena a una pérfida bruja que, disfrazada de pastor, oculta su verdadera identidad, para engañar a los niños. Así logra que caigan en su trampa un grupo de pequeños diablillos que han sido enviados a la tierra por el diablo para hacer el mal. Los pequeños demonios reciben así su propia medicina y son embrujados por esta insidiosa fémina, que los deja petrificados cual estatua. En esta forma los encuentran unos niños que aciertan a pasar por allí y prueban a darles un beso, que funciona como antídoto al hechizo. Acto seguido, niños y diablillos unen sus fuerzas para dar una lección a la bruja. La atrapan y la cubren de besos, de modo que se torna benévola y se rompe así una maldición diabólica. El demonio la había transformado en bruja, harto de su alegría y sus canciones. Se respeta así la esencia de la brujería, ya que se alude a la raigambre demoníaca, pero la autora se inclina por una visión más actual de la bruja y aunque la vemos inicialmente como una malvada mujer, al estilo arquetípico, se opera una metamorfosis cuya base es el amor, simbolizado por el beso.

En resumen, podemos concluir que el teatro y la narrativa corren parejos en cuanto a sus tendencias de plasmación de la bruja. Hallamos, en primer lugar, a una bruja arquetípica, procedente del cuento popular, como la que ya analizamos en los dramas de Bartolozzi, Donato, Fortún... De la misma manera, en ocasiones, la brujería solamente despunta como disfraz,



como simple máscara. Por último, en ciertas piezas observamos a la bruja bajo una nueva luz y nos encontramos con brujas buenas²³ (a veces compartiendo tablas con las malvadas) o bien brujas maléficas que sufren una metamorfosis; todo ello con el fin de que este personaje tan conocido por los más pequeños sirva como receptáculo de nuevos valores y permita transmitir mensajes que vayan más allá de la reprobación de una conducta o unos atributos determinados.²⁴

A pesar de todo lo visto, las piezas que hemos manejado no nos permiten extraer unas conclusiones fehacientes sobre el tema. Su reducido número solo hace posible intuir un determinado funcionamiento de la bruja, nada más. ¿Cómo avanzar entonces en la investigación? Esta ha sido la principal complicación a la que nos he enfrentado durante la redacción de este trabajo.

Solo las compañías de teatro podían arrojar luz en esta investigación y, gracias a una encuesta que contaba con 12 cuestiones para esclarecer la presencia y funcionalidad del personaje de la bruja en el teatro infantil de los últimos años, hemos podido llegar unos resultados más firmes.

La respuesta que hemos recibido por parte de las productoras teatrales ha sido muy satisfactoria; pues se han implicado totalmente, sobre todo las compañías de teatro de títeres, puesto que, como hemos podido

²³ Tejerina considera que las brujas simpáticas son fruto de las tendencias actuales de la literatura infantil (1997).

²⁴ Cuando se habla de bruja buena debemos, necesariamente, detenernos para indagar acerca de este rol. ¿Se trata, en realidad, de una subversión del molde tradicional? En parte sí y en parte no. En primer lugar, es necesario considerar que antes que la bruja, tanto histórica como literariamente, existió la hechicera. Esta podía actuar como auxiliar del héroe y, por tanto, estaba capacitada para ejercer tanto una magia positiva como negativa. La bruja, no obstante, surge como una figura que es inseparable de su carácter maléfico, pues cierra un pacto explícito con el diablo y pertenece a una secta capitaneada por él; acude volando al aquelarre, reunión en la que mantiene incluso trato carnal con los demonios, y realiza siempre todo el mal que está en su mano, para verse recompensada por su amo. Esta mujer solo posee poderes especiales en virtud de dicho trato diabólico, por lo que no es nadie fuera de él. De un lado, presentar a una bruja desprovista de su esencia es como un retorno a la hechicera, pero, por otro lado, la literatura infantil en general es innovadora en el tratamiento de este actante. Suelen mantenerse características externas propias de la bruja, como es la vestimenta, el hecho de habitar en el bosque, o las mascotas que la acompañan, pero se contravienen su actuación y su carácter. De este modo, la LIJ, y el teatro parece no apartarse de las líneas reflejadas en la narrativa, utiliza la tradición como materia prima para la innovación.



comprobar, estas sacan más a menudo a escena al personaje de la bruja. «Las marionetas de Irene» lo hacen en *El fantasma del Calentamiento*, *El soldadito de plomo*, *El agua de un tesoro sin igual*, *La magia de reciclar* y *Todos contra el fuego*; «Pámpol Teatre» en *El carro de comediantes* y *La bruja en babibulá*; «Desguace Teatro» en *Cuentos de pan y pimienta*; «Tropos, Teatro de Títeres» en *Las aventuras y desventuras de Kiko y Kika* y *Los caballeros de Pez*; «Marimba Marionetas» en *La princesa Valiente y su amigo Vicente*, *El niño que quería ser Harry Potter*, *Juan sin Miedo* y *Las modernas aventuras de Pinocho*; «Colectivo Humo» en *Guille y la bruja*, *El libro mágico del Congo*, *La verdadera historia de la sirena* y *El zapatero y el diablo*; «La Varita Mágica Animación» en *La bruja Basurilla* y *Caperucita Verde y la Bruja Quitarrisas*; «Bambalina, Teatre Practicable» en *El drac roig de Roseville*; «Teatre Buffo» en *De pel.lícula a Bruixiwood*; y «Pluja Teatre» en *La vera història d'Alí Babá*.

Estas compañías señalan que la bruja, en el drama infantil, actúa como un personaje malvado, al estilo tradicional de los cuentos.

Por otra parte, sacan a escena a la figura que nos interesa «Germinal Producciones» en *El pequeño animal salvaje*; «Puro Grupo» en *Maruja, la historia de una bruja*; «Atelana Teatro» en *La bruja Bonachona*; «Cuentos con Encanto» en *Lilith y la zanahoria mágica* y *La leyenda del hada*; «Entucole. Didáctica en escena» en *Carbonoto y Lipidia*; «Titiricuento» en *La bruja de los colores* y *El dragón miedoso*; «Tanit Teatro» en *El país del queso*; y «Títeres Sol y Tierra» en *Los cuentos del dragón Artimañas* y *La princesa y el dragón*.

Para estas compañías, el teatro para niños no opta siempre por una bruja malvada, sino que amplía el abanico de posibilidades a la bruja buena, que ayuda a alguno de los protagonistas, a la bruja graciosa y divertida e incluso a la bruja curandera.

Con estas últimas tipologías brujeriles se busca tanto restar maldad al personaje, acudiendo al humor, como romper estereotipos que los más pequeños tienen profundamente asimilados desde su más tierna infancia. La



primera forma en que les llega la imagen de la bruja es la de una anciana decrepita con poderes sobrenaturales al servicio del mal, propia del relato popular. A partir de ahí, el infante cuenta con esta figura para reflejar todos los sentimientos y acciones negativas, como nos indica Sheldon Cashdan en *La bruja debe morir*.²⁵ De ahí que cuando ve sobre las tablas a una materialización de esta mujer mágica, espere que cumpla con una serie de pautas que se ajusten al patrón que él o ella tienen bien asumido. De hecho, «Colectivo Humo» señala que el público de sus obras insulta y grita a la bruja, al aparecer esta en escena, antes de saber si se trata de un personaje positivo o negativo, lo cual corrobora el hecho de que poseen unas claras expectativas.

En último lugar, un pequeño número de compañías ha respondido a nuestra solicitud de información, pero no ha podido aportarnos datos concretos, pues no trabajan con la bruja en sus producciones, como es el caso de «Duendes», «Producció Sinilos», «Rocamora Teatro», «Títeres Caracartón», «Teatro de la Luna» y «Binixiflat». «Duendes», en concreto, indica que la bruja no es de su interés porque se ha venido utilizando con un afán totalmente pedagógico y, además, no desean infundir temor en el auditorio; y «Sinilos» manifiesta su incomprensión ante el hecho de que esta figura se presente habitualmente de un modo tan tópico, y expone su interés por incluir en sus espectáculos futuros a una bruja diferente, que esté más cerca de la realidad histórica y de la naturaleza.

Todas las referencias que nos han facilitado las distintas compañías con respecto a piezas en las que la bruja posee un papel fundamental demuestran que este personaje no está ausente del teatro infantil. Sin embargo, seguimos sin poder disponer de suficientes textos a partir de los cuales establecer una clasificación de la bruja tras analizar su comportamiento en la trama. Esto se debe a que en un 90 % de los casos las compañías trabajan con creaciones originales de alguno de sus miembros, y dichas piezas no están editadas. En el 10 % restante se ha de hablar de

²⁵ Cashdan, 2000: 30.



adaptaciones de cuentos clásicos sobre todo, aunque se menciona en alguna ocasión la adaptación de un texto de autor publicado.

El hecho de que las obras no estén a disposición del investigador dificulta enormemente la labor de indagación. La única forma de poder extraer conclusiones, entonces, es contactar, como ha sido el caso, con las compañías, a las que hemos de agradecer encarecidamente la posibilidad de redacción de este artículo. Las editoriales no suelen apostar por el teatro, porque sus posibilidades comerciales son reducidas y la narrativa es el género por excelencia al que se aplican estas empresas. Pocas son las que ofrecen colecciones dramáticas, como Bromera, Everest, Ñaque, CCS, Bruño, la ASSITEJ (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud)... Y sus colecciones no pueden compararse a las de narrativa infantil en número y difusión.

Sin embargo, a la cuestión de por qué no hallamos a la bruja como personaje clave en las piezas dramáticas publicadas ocho compañías exponen que esto no responde a la realidad, pues la bruja está muy presente en las representaciones; por otra, cinco compañías opinan que este hecho sí responde a una realidad: la bruja no es una figura central en los textos dramáticos; finalmente, seis de ellas no sabrían decir con certeza las razones de que la búsqueda y captura de estas mujeres mágicas en la escena infantil sea tan dificultosa. La mayor parte, no obstante, señala en otra cuestión que la bruja es un arquetipo vivo en el teatro infantil. Incluso «Entucole» afirma que lo es no solo en el teatro, sino en la literatura infantil y juvenil en general; y hay que tener en cuenta que el primero toma como base a la segunda, puesto que o bien adapta argumento procedentes de la narrativa de autor, o bien opta por el relato popular.

En definitiva, nuestro trabajo de campo nos permite determinar que: existen obstáculos a la hora de localizar textos dramáticos en general, aunque no se puede obviar la labor que realizan ciertas editoriales e instituciones; como consecuencia de este obstáculo, hay que hablar de una ausencia también de la bruja como personaje en las piezas teatrales



publicadas. No obstante, y de acuerdo con lo aducido por las propias compañías, esto no apunta a una realidad, sino que es solamente el resultado de una carencia editorial. Hemos visto, igualmente, que las productoras de teatro infantil suelen escribir sus propias obras y estas no ven la luz en papel. Este hecho corrobora todo lo afirmado y justifica la práctica invisibilidad de la bruja en el rastreo de muestras llevado a cabo.

Hemos visto que son las compañías teatrales quienes dinamizan el teatro infantil y juvenil. Gracias a ellas, podemos establecer una doble vertiente en la materialización de la bruja sobre las tablas: convive la bruja malvada, que procede directamente de los relatos populares y que, en realidad, encarna el arquetipo; y una bruja que parte de la anterior pero, de alguna manera, la subvierte, con el fin de explorar nuevos caminos sobre las tablas y de servir como receptáculo de mensajes y valores más acordes con el momento histórico actual. El niño conoce muy bien a este personaje y los autores y actores prefieren seguir sacándolo a escena con nuevos atributos y conductas a renunciar a él definitivamente en pro de otras figuras.

De este modo, la bruja se convierte en un personaje imprescindible en el teatro (como ya se podía intuir a partir del análisis de los antecedentes, que nos hace desembocar en el insigne Lope de Vega), como un reflejo de la considerable relevancia que posee en la narrativa, un estereotipo intemporal, eterno, sin el cual no se puede concebir ese universo primigenio y animista en el que todo infante habita y al que nosotros, los adultos, todavía volvemos en ocasiones.



BIBLIOGRAFÍA

- ALMENA, Fernando, *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, Madrid, Bruño, 1988.
- BAMBALINAS TEATRO, *La bruja Risitas*, Madrid, CCS, 2002.
- BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa entre los salvajes; Pipo y Pipa en la isla embrujada*, Valladolid, Miñón, 1986.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CASHDAN, Sheldon, *La bruja debe morir*, Madrid, Debate, 2000.
- CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- DONATO, Magda; BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo; Pinocho en el país de los cuentos*, César de Vicente Hernando (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2000.
- FOREST, Eva; ORQUÍN, Felicidad, *El niño que tenía miedo*, Salamanca, Anaya, 1966.
- FORTÚN, Elena, *Teatro para niños*, Buenos Aires, Aguilar, 1948.
- FUENTE BALLESTEROS, Elena de la, «La comedia de magia (I). Magos y brujas», en *Revista de Folklore*, 165, 1994, 91-98.
- GASSET, Ángeles, *La bruja cigüeña*, Madrid, Escuela Española, 1988.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española áurea*, Valencia, Universidad de Valencia, colección Parnaseo, 2010.
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Quico, el niño que quería ser cómico*, León, Everest, 1999.
- MUÑOZ, Berta, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ, 2006.
- VELA, David, Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños, Universidad de Zaragoza, Tesis doctoral digitalizada, 1996.



TEJERINA, Isabel, «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», en *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, 150 (septiembre-octubre 1997), 25-33.

