

# El teatro popular vasco (semiótica de la representación), I

MARÍA ARENE GARAMENDI AZCORRA

## 0. INTRODUCCIÓN

En su historia de la literatura vasca, Jon Juaristi se lamenta del abandono en que ha caído el estudio del teatro suletino y de la literatura dramática con él relacionada, "único punto de contacto de la literatura vasca, hasta fechas muy próximas, con las materias y temas narrativos comunes a la tradición occidental" (Juaristi 1987: 28). En efecto, pocas facetas de la literatura popular euskérica son tan interesantes y, al mismo tiempo tan mal conocidas como el teatro folklórico o semifolklórico de la región nororiental de Euskalerría (Soule y Baja Navarra). La queja de Juaristi tiene bastante semejanza con el severísimo reproche que el poeta bilbaíno Gabriel Aresti dirigía en 1971, desde el prólogo de su edición de una farsa charivárica, a los filólogos vascos en general, y a quien fuera la figura más descolante de la filología vasca de la primera mitad de siglo, en particular: "Aldi hartan, dirudienetz, pastoral batek euskaltzaletasunaren argia ikusteko batere posibilitaterik ez zuén. Hala adi-erazten zeukún Julio Urkixok, berak inola ere ez zuela moldiztegiko letrarik egiteko lizun horretan irionen ez gastaturen, bere errebista internazionalaren orrialdeetan ez zuela ezerगतik kabierarik edukiko" (Aresti 1971: 11). Prescindiendo de la acostumbrada acritud de las denuncias de Aresti, no cabe duda de que, tanto a él como a Juaristi, les asiste en este caso toda la razón. Los vascos apenas se han ocupado de este aspecto de su cultura popular, y, cuando lo han hecho, salvo contadas excepciones, ha sido para embrollarlo con mistificaciones nacidas de un patriotismo mal entendido. Han sido investigadores ajenos al País Vasco quienes más han contribuido al conocimiento del teatro vasco: Francisque Michel, J. Badé, Julien Vinson, Albert Léon, Etienne Decrept, Wentworth Webster, Violet Alford, Rodney Gallop y, sobre todos ellos, Georges Hérelle.

Inspector de enseñanza, Hérelle perteneció a esa pléyade de funcionarios eruditos, de rigurosa formación positivista, que llevó a cabo una minuciosa descripción de la cultura popular francesa entre la reforma Ferry y los años treinta de nuestro siglo, cuando salió de las universidades una generación de etnógrafos pertrechada con las nuevas metodologías de inspiración durkheimiana. Hérelle trabó amistad con dramaturgos y regidores suletinos, asistió a representaciones, consultó la mayor parte de las fuentes documentales disponibles, y nos legó una información tan exhaustiva que

apenas deja al investigador actual otras tareas que la sistematización y la interpretación de los datos por él allegados. Fue además un estudioso cauto y poco dado a la credulidad, lo que no deja de ser excepcional entre los intelectuales foráneos que se han acercado al folklore vasco, dispuestos a admitir como verdad incontrovertible cualquier afirmación de sus informantes. Con loable discernimiento, dividió las opiniones y los datos suministrados por éstos en plausibles, ciertos y dignos de toda desconfianza. A su escepticismo debemos en gran parte el hecho de que sea hoy imposible mantener, sin desdoro, la brumosa mitografía romántica con que se ha pretendido en otros tiempos embellecer (oscureciéndola) la cultura subalterna vasca.

Con todo, hay que admitir que la situación de los estudios sobre el teatro folklórico ha mejorado de un tiempo a esta parte. La afluencia de filólogos y etnógrafos profesionales se ha dejado sentir, en este y otros campos, en un notable aumento de la calidad media de los trabajos, realizados con un rigor y una ponderación ausente en los publicados todavía en el pasado decenio. Es indudable que en ello ha tenido un papel de primer orden el magisterio de don Julio Caro Baroja, autor del estudio más riguroso sobre la mascarada suletina aparecido hasta la fecha (Caro Baroja 1979: 178-215). Debemos destacar, asimismo, las ediciones de farsas carnalescas y chariváricas llevadas a cabo por Iñaki Mozo y Patri Urkizu. Este último prepara actualmente la publicación del corpus general del charivari vasco. La tesis doctoral de Beñat Oihartzabal sobre la pastoral *Charlemagne*, aunque privilegia el enfoque lingüístico, representa el intento más serio de análisis de un texto importante de la literatura dramática suletina. Son asimismo dignos de mención la reciente monografía de Mozo acerca de las relaciones entre el Carnaval y la literatura euskérica, y el breve pero apasionante ensayo de Oihartzabal sobre la pastoral, a que me referiré con frecuencia en este trabajo.

Es inevitable ocuparse, aunque sea brevemente, del último estudio aparecido acerca de este tema. *Sobre el Carnaval vasco*, de Txema Hornilla (1987), dedica la mayor parte de su contenido a la interpretación antropológica de la mascarada. El libro de Hornilla es un buen ejemplo de ese género que podríamos llamar antropología-ficción y que tanto abunda, por desgracia, en el terreno de las ciencias sociales (que, en casos como este, habría que considerar "ciencias ocultas"). Apostar por una aproximación meramente hermenéutica, sin soporte histórico alguno, conduce indefectiblemente a unas conclusiones que enfatizan lo primitivo y lo atávico, en detrimento de lo propiamente cultural, que es siempre histórico. Afirmaciones tales como que "el Carnaval tradicional vasco contiene muchos restos del ritual primitivo de iniciación; hasta tal punto que este sería probablemente su origen más cercano" (Hornilla 1987: 7) suponen, no sólo el escamoteo de la historia, sino el desconocimiento de la diferencia entre el concepto genérico de "ritos de paso" y el más específico de "ritos de iniciación" (Vennep 1986: 78-127). Pero, ante todo, y esto es quizá lo más grave, implican una reducción abusiva e ilegítima del ritual carnalesco a los modelos básicos de la *pensée sauvage*, tomados directamente (y sin las necesarias matizaciones) de las obras, por otra parte utilísimas, de Lévi-Strauss. La pobreza del análisis no gana gran cosa con los datos añadidos acerca de fenómenos similares en otras partes del planeta, toda vez que esta perspectiva comparatista, a lo Frazer, se resiente de un planteamiento atomístico. No basta, en efecto, señalar la semejanza de elementos ais-

lados de la *mascarada* con otros complejos culturales ajenos si no se aporta nada nuevo en lo que a la correspondencia entre sistemas se refiere. En realidad, el planteamiento de Hornilla recuerda poderosamente la hipótesis de Propp sobre los orígenes del cuento folklórico (Propp 1974), uno de los aspectos más débiles y peor trabados de la obra del famoso formalista ruso.

En este trabajo, hemos renunciado de antemano a la perspectiva comparatista, no porque ignoremos la existencia de analogías entre los elementos del teatro folklórico vasco y los de otros lugares, sino en razón de asegurar la inteligibilidad de los sistemas propios del teatro vasco, evitando la dispersión que supondría hacer un inventario amplio o al menos representativo de, por ejemplo, los paralelos folklóricos del *zamalzain*, el caballito de la mascarada suletina. En la bibliografía se recogen algunos títulos que permitirán al interesado adentrarse en el campo de la tipología de los teatros folklóricos. Nuestra intención ha sido distinta: describir, mediante unos modelos semióticos, los códigos de la puesta en escena de los diferentes géneros del teatro popular vasco, y sugerir ciertas interpretaciones del mismo que pueden arrojar alguna luz (al menos, eso esperamos) sobre el problema de los orígenes del mismo.

Quiere ello decir que nos situamos desde el comienzo en un ámbito de investigación no muy frecuentado hasta ahora: el de la *semiótica del teatro*, que conviene distinguir desde ahora de la *semiótica del drama*, diferente de aquella tanto en su objeto como en sus métodos. Si esta última cuenta ya en su haber con estudios y monografías importantes —incluso en España, donde su introducción ha sido relativamente tardía—, no puede decirse lo mismo de la semiótica teatral. Sólo en la década de los ochenta han comenzado a interesarse los críticos por la cuestión de la escenografía de los teatros clásicos, y a aplicar, muy tímidamente aún, modelos semióticos a la descripción del espectáculo. Cabe mencionar, en tal sentido, los seminarios organizados por la Universidad Menéndez Pelayo en Sevilla (octubre de 1985) y Santander (agosto de 1987) sobre *Teatro y fiesta en el Barroco* (Diez Borque 1986) y *Escenografía del teatro barroco*, respectivamente; si bien, como hemos dicho, el espacio concedido a la semiótica teatral ha sido en ambos casos exiguo.

El escaso eco que ha encontrado esta disciplina en nuestro país, contrasta con la ingente cantidad de textos teóricos y monografías aparecidas durante los últimos decenios fuera de nuestras fronteras (singularmente, en Francia, Italia y Estados Unidos). En lo que respecta al País Vasco, nada reseñable se ha producido, si exceptuamos la memoria de licenciatura de Pedro Barea, presentada en 1984 en la Facultad de Ciencias de la Información del País Vasco, acerca de la forma de la representación en una obra de teatro folklórico asturiano.

En 1974, dedicamos nuestra memoria de licenciatura, en la Universidad de Deusto, al análisis de la puesta en escena de uno de los géneros del teatro suletino, la *pastoral*. Contábamos con una información acerca del teatro vasco mucho menor que la allegada en el curso de los trece años transcurridos desde entonces, y con una base teórica todavía precaria: la *semiótica teatral* ha experimentado un desarrollo espectacular desde la publicación, en 1977, del *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco. El modelo que utilizamos en aquella circunstancia fue, en síntesis, una solución de compromiso entre las propuestas semiológicas de Tadeus Kowzan, Roland Barthes y de *La estructura ausente*, de Eco (Vid. bibliografía). Todas han sido superadas en los úl-

timos años, y, aunque no hemos renunciado a valernos eventualmente de ellas, el modelo empleado en esta ocasión, como se verá, es más complicado que aquél y más acorde, a nuestro juicio, con las tendencias actuales en este campo. En el capítulo referente a la semiótica teatral, se trata por extenso de dichas tendencias. La memoria se presentó entonces para la obtención del grado en el área de Filología Románica y no hemos creído necesario salirnos de esta última, en el caso de esta tesis doctoral, a pesar de existir actualmente secciones de Filología Vasca que entonces, de sobra está decirlo, ni siquiera se vislumbraban como posibles. Las razones de acogernos nuevamente a este área son múltiples: creemos, en efecto, que lo determinante en nuestro trabajo no es el aspecto lingüístico de la literatura dramática suletina, sino la forma teatral y, en segundo lugar, la literatura misma como sistema, como producto de una hipercodificación, con sus reglas propias, que no son necesariamente las del sistema lingüístico subyacente. En suma, sostenemos que tanto por sus formas escénicas como por las materias narrativas incorporadas a su literatura dramática, el teatro suletino pertenece al *teatro románico*, tal como este ha sido definido, entre otros, por Karl Vossler (1960: 248-308). Aunque, claro está, posee la especificidad innegable de ser un teatro románico en una lengua no románica (pero con un abundante fondo léxico neolatino).

De hecho, el teatro suletino constituye, en nuestro siglo, una de las escasas supervivencias del teatro popular barroco de la Rumania. Sobrevivió a la tardía desaparición de la comedia de magia posbarroca en España (algunas de cuyas obras seguían representándose, según Caro Baroja (1972), en los años veinte de la presente centuria) y se extinguió antes que el teatro siciliano de los *puppi*, con el que guardaba cierta similitud en cuanto a su materia literaria (derivada de los ciclos carolingios y caballerescos).

En un ensayo reciente, Caro Baroja recoge una idea del criminalista italiano Alberto Niceforo, quien, en 1898, señalaba como una de las causas de la violencia siciliana, la supervivencia "de una barbarie literaria; conforme a la cual todavía ejercía fascinación en las masas populares del Sur el relato oral o la recitación de las hazañas de Rolando-Orlando, Reinaldo de Montalbano o Ruggero" (1984: 90). Al tratar a continuación de la violencia en el País Vasco, observa Caro Baroja que en éste, al contrario de lo que ocurre en Sicilia, "nadie ha oído hablar... de las hazañas de Orlando, ni son populares los textos poéticos caballerescos" (ibid., p. 97). Olvida Caro Baroja que, si no en todo el País Vasco, sí al menos en uno de sus territorios, las hazañas de los Doce Pares, a través del teatro popular, han alimentado los sueños de muchas generaciones. Rolando, Ganelón, Roberto el Diablo o Reinaldo de Montalbán son nombres familiares —o lo eran, hasta hace poco— para los campesinos de Soule. Afortunadamente, no dieron lugar a una cultura de la violencia. Soule o Zuberoa es hoy la más pacífica de las provincias vascas, aunque no la más próspera. Los efectos de la depauperación, la emigración, etc., se han hecho sentir en una cierta radicalización política que ha dado lugar, entre otras cosas, a la transformación de su teatro. Pero de esto hablaremos más adelante.

Quiero agradecer, finalmente, la ayuda que han prestado a la realización de esta tesis algunas personas y entidades. El Gobierno Vasco me concedió una beca de investigación durante los años 1982 a 1985, gracias a la cual pude llevar adelante un

proyecto gravoso para quien, como yo, alejada de la Universidad y sometida a las obligaciones docentes de un Instituto de Bachillerato, contaba con escasas posibilidades de tiempo y de acceso a la documentación imprescindible para dedicarme a esta tarea. Xabier Altzibar y Joseba Andoni Lakarra, de la Universidad del País Vasco, y Mariapía Lamberti, de la UNAM, me ofrecieron una ayuda inestimable en lo referente a cierta bibliografía básica. A Jon Juaristi, que leyó con atención el manuscrito, le debo más de una sugerencia valiosa. El apoyo que en todo momento me han prestado mis compañeras Rosa Bilbao-Goyoaga, Mercedes García-Echave y Begoña García Merino ha sido decisivo para que este trabajo llegara a su conclusión. Está de más, supongo, afirmar que no habría podido pasar de la primera página sin la atenta y generosa solicitud con que mi antigua profesora y amiga Karmele Rotaetxe ha dirigido este trabajo.

## 1. SEMIÓTICA Y TEATRO

### 1.1. Desarrollo histórico

Es evidente que la semiótica teatral, como región de aquella ciencia general de los signos que preconizara Saussure (1916: 60) no constituye hoy una disciplina vertebrada ni un campo de estudio homogéneo. Cabe considerarla, por el contrario, una constelación de modelos heurísticos a menudo contrapuestos no sólo por sus fundamentos teóricos o los métodos de análisis propugnados, sino por los límites que atribuyen a su objeto de investigación. Está lejos de alcanzarse un acuerdo, por ejemplo, entre quienes defienden la autonomía del fenómeno teatral respecto a la literatura dramática y aquellos que se niegan a ver en la representación otra cosa que una manifestación subrogada o epifenoménica del texto dramático. Así, por ejemplo, R. Pagnini (1970) recurre a la metáfora gramatical para sostener que el espectáculo teatral es una estructura de superficie generada por una estructura profunda, el texto (apud Tordera Saez 1978: 167). V. Pandolfi (1961) hace del drama el contenido de la forma espectacular (apud Bettetini 1977: 82); y R. Durand afirma que la teatralidad es cualidad inmanente de todo texto dramático (1978: 125 6). Otros, como Gianfranco Bettetini subrayan la distinción entre ambos planos, al observar que "... en el plano de los contenidos [del teatro] no se organizan únicamente las aportaciones del texto dramático, sino también las aportaciones del trabajo crítico realizado sobre el mismo, las aportaciones de la transformación semiótica que se da en la producción de la representación, las aportaciones del enriquecimiento con nuevos elementos que la organización de las formas expresivas puede implicar (a veces, estos elementos pueden no estar en absoluto presentes en el texto, ni siquiera en estado potencial: la puesta en escena supone, pues, una reescritura completa del drama 'escrito' de que parte la operación teatral)" (1977: 83). Sobra decir que nos sentimos más cercanos a este último planteamiento que a una concepción reduccionista que disuelve lo específico de la teatralidad en lo literario. Creemos que el teatro folklórico es precisamente una prueba incontestable de la autonomía del sistema de la representación: un lenguaje único, unos códigos escénicos inmutables sirven de vehículo a relatos dramáticos muy diversos. La Semiótica teatral nació como estudio de la puesta en escena, y no como indagación de los textos dramáticos subyacentes.

De hecho, fue Pëtr Bogatyřev (1883-1971), figura destacada del formalismo ruso y estudioso del folklore y del teatro popular de su país, quien inauguró la larga serie de aproximaciones al hecho teatral que se han sucedido a lo largo del siglo, desde que aquel publicara en 1938 su artículo acerca de "Los signos del teatro". Conviene ahora recordar que Bogatyřev, en colaboración con Román Jakobson, llevó a cabo la más seria reflexión sobre el carácter de la creación folklórica, en toda la historia del movimiento formalista. En 1929, ambos publicaron un trabajo conjunto, "El folklore como forma específica de creación", en que se ponía de relieve la importancia de las constricciones colectivas —la censura o bien la sanción positiva que la comunidad ejerce sobre las innovaciones individuales— en la tendencia a la acronía o al conservadurismo extremo de los géneros folklóricos. En particular, una observación contenida en este trabajo nos ayudará a entender la necesaria separación entre la *semiótica del teatro* y la *semiótica del drama* a la hora de abordar el estudio del teatro folklórico: "Una de las diferencias fundamentales entre el folklore y la literatura escrita consiste en el hecho de que lo característico del folklore es su orientación hacia la lengua, mientras que lo característico de la literatura escrita es su orientación hacia el habla" (Bogatyřev-Jakobson 1929: 71). En otras palabras, al tratar con los géneros folklóricos nos enfrentamos de inmediato con el problema de los *códigos*, entendidos éstos como instituciones supraindividuales, *holísticas* (según la terminología durkheimiana) u *orgánicas*, como es más frecuente calificarlas entre los folkloristas (siguiendo a Axel Olrik). En la literatura de tradición oral, por ejemplo, el autor colectivo —el "autor legión"— construye la obra con expresiones lexicalizadas (*fórmulas*) heredadas de las generaciones pasadas: fórmulas que tienden a agruparse en "racimos" según unas leyes combinatorias aún no muy bien conocidas, pero que, en cualquier caso, son ajenas a la voluntad del poeta oral, sea éste un repentizador (como los poetas épicos yugoeslavos estudiados por Lord) o un mero transmisor.

El autor de la literatura escrita, en cambio, compone su obra *verbatim*, seleccionando cada término de acuerdo con un diseño estilístico personalizado, y sin renunciar nunca a un afán de originalidad, por muy respetuoso de la tradición que sea (Olrik, apud Dundes 1965: 141). Pues bien, así como el investigador de la tradición oral distingue claramente entre la lengua propia del género que estudia y las realizaciones concretas de la misma (los *textos*), así también el investigador del teatro folklórico puede legítimamente centrar su atención en los *códigos* del espectáculo teatral prescindiendo del estudio de los textos dramáticos, toda vez que, en muchos casos, éstos constituyen el elemento no tradicional o no folklórico del complejo dramático-teatral. Desde luego, esto es lo que sucede en el teatro folklórico vasco, en que los textos conocidos son refundiciones más o menos fieles de obras muy difundidas por el *colportage* en la Francia de *oil* y de *oc* (refundiciones llevadas a cabo por un cuerpo especializado de poetas semicultos). Pero también se advierte un fenómeno similar en el teatro folklórico ruso que fuera objeto de la atención de Bogatyřev, al que se ha llegado a adaptar alguna obra de Pushkin (Warner 1975: 101-107). Si las huellas de *teatralidad* que eventualmente puede presentar el texto determinan en algún grado la forma de la representación (con todas las mediaciones que se quiera) en el teatro no folklórico, en el teatro folklórico ocurre justamente al revés: es siempre la forma rígi-

damente codificada de la representación lo que sobredetermina la factura (o en ocasiones la *reescritura*) del texto. En el teatro folklórico, en fin, se pone de manifiesto lo que no es sino la característica esencial de *todo* teatro: su naturaleza híbrida, la tensión permanente y constitutiva que se produce, en su seno, entre literatura y espectáculo. Sólo que aquí —en el teatro folklórico— esta tensión aparece enfatizada por el hecho de pertenecer el texto y la representación a dos registros culturales diferentes. A la escritura alfabética, en cierta medida individualizada, el primero. A la cultura tradicional, folklórica y comunitaria, la segunda.

El estudio de Bogatyřev sobre los signos en el teatro se benefició, sin duda, de una serie de investigaciones anteriores de índole no estrictamente semiótica. En rigor, la prehistoria o proto-historia de la semiótica teatral arranca de 1931. En esta fecha salieron a la luz tres importantísimos estudios en que se sentaban algunas bases teóricas de lo que siete años más tarde iba a ser el primer intento de elaborar una semiología teatral. Roman Ingarden (1839-1970), discípulo de Husserl, publicó ese año su tratado sobre estética de la literatura, *La obra de arte literaria*. En un artículo muy posterior, el propio Ingarden resume así lo que, a su juicio, constituía lo más válido de su aportación inicial a la semiótica del teatro:

En el libro titulado *Das literarische Kunstwerk* me preocupé en dos ocasiones del teatro. Una primera vez en el apartado 30, donde distinguía entre el texto principal y el texto secundario de una obra; después, en el 57, donde consideraba al teatro como un caso límite de la obra literaria. Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una pieza teatral y las indicaciones de puesta en escena dadas por el autor, el texto secundario. Estas indicaciones, por supuesto, desaparecen cuando la obra se representa sobre la escena; solamente se perciben y ejercen su función de representación en la lectura de la pieza. El teatro constituye no obstante un caso límite de la obra literaria en la medida en que pone en juego, además del lenguaje, otro medio de representación: los cuadros visuales (*visuellen Ansichten*) concretos constituídos por los actores y por los "decorados" en que aparecen los objetos, los personajes de la pieza así como sus acciones. (Ingarden 1971: 531)

Ingarden establecía, por tanto, una distinción muy precisa entre representación y texto, compuesto éste a su vez por el texto principal (parlamentos de los personajes) y el secundario o didascálico, lo que permitiría a los investigadores subsiguientes aislar la primera como objeto de análisis, o, dicho de otro modo, bifurcar la indagación semiótica en dos direcciones: hacia el espectáculo y hacia la literatura dramática. Con todo, fue una obra del checo Otakar Zich, *Estética del arte dramático. Dramaturgia teórica* (1931), la que más influiría en los planteos semióticos de Bogatyřev. Como indica su título, el contenido de la obra de Zich es de orden estético, no semiológico o semiótico. Pero, como observa Keir Elam, "ejerció una considerable influencia en los semiólogos posteriores, particularmente por su énfasis en la necesaria interrelación en el teatro entre sistemas heterogéneos, pero interdependientes" (Elam 1980: 6). Para Zich, los objetos que funcionan como signos teatrales lo hacen de un modo doble: caracterizando a los personajes y a los lugares en que se desarrolla la acción e interviniendo ellos mismos en la acción dramática. A Bogatyřev esta definición funcional del signo teatral le pareció insuficiente por demasiado amplia: "El análisis de Zich

vale no solamente para los objetos del teatro sino para cada objeto que nos encontramos en la vida cotidiana” (Elam 1980: 523), lo que le llevaría a preguntarse, como veremos después, en qué residía la especificidad del signo teatral. Por otra parte, Bogatyrev rechazó la pretendida universalidad de la uniformidad estilística de la representación, que Zich suponía válida para cualquier época y lugar. Esta tendencia a la uniformidad del estilo, alegraría Bogatyrev, no se da en el teatro popular, en el que es corriente “la utilización simultánea de los estilos más diversos en la misma pieza” (Elam 1980: 6). Mencionemos, finalmente, entre estos *parerga* y *paralipomena* de la semiótica teatral (o más exactamente, de la semiótica de la representación), un artículo del formalista checo Jan Mukarovsky, aparecido asimismo en 1931, y titulado “Un intento de análisis estructural del fenómeno del actor” (Bogatyrev 1938: 518), en que se trataba de realizar un inventario de los signos gestuales de Charles Chaplin, atribuyendo a cada uno una función y un significado determinados.

En su artículo de 1938, Bogatyrev se propuso, ante todo, esclarecer la naturaleza del signo teatral. En el teatro, la distinción entre objetos sígnicos y no sígnicos no es pertinente. Todo objeto situado en un contexto escénico adquiere o realiza de inmediato una función semiótica. Todos los objetos son signos en el teatro, y la única distinción que puede establecerse a este respecto entre ellos es la que separa a los *signos de objeto de los signos de signo de objeto*:

... no encontramos solamente en el teatro signos de signo de objeto; encontramos igualmente signos del objeto mismo; por ejemplo, un actor que representa a un hombre hambriento puede mostrar que come pan, a secas, y no pan como signo, digamos de pobreza. Ahora bien, los casos en que se muestra en escena signos de signo son más frecuentes que aquellos en que se muestra signos de objeto. (18)

Es difícil, no obstante admitir que existan *signos de objeto*, esto es, signos puramente denotativos en el teatro. El pan que el actor consume en la escena —en el caso aducido por Bogatyrev— no se limita a significar el objeto //pan//<sup>1</sup>. Creemos que no escapará a nadie el hecho de que el pan connota asimismo la situación //hambre//. Más adelante veremos cómo Keir Elam ha afinado, en una medida considerable, la teoría del signo teatral que esbozara Bogatyrev. Pero, dando por buena provisionalmente la distinción de Bogatyrev, cabría preguntarse ahora si el soporte material de la función semiótica, el objeto sígnico en sí, no condiciona las modalidades de la significación. Dicho de otra manera ¿existe una diferencia entre el modo de significar de un pan auténtico y el de un pan simulado? Para responder a esta cuestión, Bogatyrev acude a un ejemplo extremo:

No se utiliza solamente, en la escena, trajes y decorados, accesorios que no son más que un signo o un conjunto de varios signos y no objetos sui generis; se utiliza también objetos reales. Sin embargo, los espectadores no miran estas cosas reales como cosas reales, sino solamente como signos de signo o signos de objeto. Si, por ejemplo, un actor que representa a un millonario lleva una sortija con un brillante, los espectadores la consideran como signo de gran riqueza, y no se preguntan si esa piedra es verdadera o falsa. Una capa real de armiño es en el teatro el sig-

<sup>1</sup> Seguimos la forma de notación utilizada por Umberto Eco (1977: 21) “... siempre que un objeto lingüístico aparezca nombrado en cuanto objeto (y no como palabra que nombre al objeto), irá entre barras dobles en cursiva (//xxx//)”, (1977: 21).

no de la realeza, ya sea de verdadero armiño o de piel de conejo. Vino auténtico o una granadina pueden igualmente representar, en escena, un preciado vino rojo. (1938: 518)

Por tanto, todo objeto, ya se trate de un simulacro o de un objeto real, se transforma en signo al entrar en la escena y al producirse esa transformación puede adquirir, en el contexto de la ilusión teatral, cualidades y atributos nuevos:

... los objetos que desempeñan en la escena el papel de signos toman, al hacerlo así, unos rasgos, unas cualidades y unas marcas que no tienen en la vida corriente. Las cosas, como el actor mismo, renacen en el teatro, diferentes. (519)

Y lo que se afirma de los objetos y de los actores puede ser aplicado asimismo a los sistemas sýgnicos pre-constituídos que entran a formar parte del complejo escénico. El lenguaje humano traspuesto a la escena como *discurso del actor* (Bogatyrev 1938: 520), adquiere en el teatro una nueva dimensión sýgnica. La palabra, como la vida cotidiana, puede emplearse como *signo de objeto*, designando objetos, espacios, entidades no presentes en la escena; creando, por ejemplo, un decorado ilusorio o incluso un escenario virtual más allá de los límites físicos del escenario real. Pero, además, puede funcionar como *signo de signo*. Un uso determinado del lenguaje puede connotar “extranjería”, “comicidad”, etc.

La manifestación lingüística de un actor en escena implica, en general, varios signos. Por ejemplo, el discurso de un personaje que habla cometiendo incorrecciones designa no solamente un extranjero, sino, a veces también, una figura cómica. Por esta razón, el actor que representa el papel trágico de un extranjero o del representante de otro pueblo, como el Shylock de Shakespeare, y que se esfuerza en representar al mercader judío de Venecia como un personaje trágico, debe renunciar frecuentemente a la entonación judía o no permitirle pasar de un mínimo, porque un acento pronunciado daría un tono cómico a los pasajes más trágicos de su papel. (ibid.)

Como sucede en otros párrafos del artículo, tampoco el ejemplo traído aquí por Bogatyrev es muy afortunado. Shylock no es un extranjero en Venecia, sino, simplemente, un miembro de una minoría religiosa. El equívoco procede de una equiparación tácita de Shylock a los personajes judíos de una pieza del teatro popular moravo a que Bogatyrev alude en el mismo trabajo. En esta, efectivamente, los personajes se expresan en un lenguaje plagado de incorrecciones fonéticas que connota a la vez la lengua hebrea y el carácter cómico (en la pieza aludida, “los personajes cómicos de los judíos tienen la misma función que los bufones en [el teatro] de Shakespeare y de otros dramaturgos...” (ibid.). Sin embargo, la idea central del párrafo que acabamos de ver es correcta. La lengua se transforma en signo de otro sistema de signos. Es evidente que el inglés de Shakespeare, en el texto de *The Merchant of Venice*, representa al veneciano. Existen, además, otras “lenguas” convencionales en la literatura dramática que representan sistemas lingüísticos distintos. Así, el alemán deliberadamente incorrecto de la obra teatral morava mencionada por Bogatyrev representa el hebreo, de la misma forma que el “sayagüés” del teatro renacentista español representaba el dialecto realmente hablado por los pastores leoneses. Por otra parte, es innegable que esta relación sýgnica entre la lengua del texto y el sistema lingüístico representado por ella pertenece ya, en buena medida, a la literatura dramática; es decir, se trata de un

hecho pre-teatral. pero sólo en la representación se actualiza por completo, al dotarla el actor de una prosodia, de una entonación característica (surge aquí el problema de cuáles sean los elementos prosódicos tipificados y cuáles los que pertenecen al idiolecto del actor o al estilo de la escuela dramática a que éste pertenece (Bogatyrev 1938: 525). En todo caso, lo que Bogatyrev afirma de la lengua se hace extensivo a otros sistemas sígnicos:

Este carácter convencional que acabamos de estudiar en la lengua del teatro se encuentra asimismo en el gesto, el vestido, los decorados, etc. (ibid.)

De hecho, diferentes sistemas sígnicos pueden cumplir en la escena las mismas funciones. Así, como el mismo Bogatyrev observa en un artículo muy posterior al que ha sido objeto de nuestra atención:

Una característica escénica muy particular del teatro popular es el escenario creado con el movimiento de los actores. Estos movimientos indican el lugar en que se desarrolla la acción. (1970: 174)

Algunas páginas después, refiriéndose también al teatro popular, afirma:

Un papel importante en el cambio del lugar de la acción corre a cargo de las palabras de los personajes presentes en la escena. (176)

Finalmente (volviendo al artículo de 1938) Bogatyrev define el fenómeno teatral como el resultado de la concurrencia de varios sistemas de signos que se modifican entre sí, reduciendo y enriqueciendo sus virtualidades semióticas:

Una representación teatral es una estructura compuesta por elementos que pertenecen a diferentes artes: poesía, artes plásticas, música, coreografía, etc. Cada elemento aporta varios signos a la escena (...). Por supuesto, un cierto número de estos signos se pierden entonces (...) En el teatro... las obras que pertenecen a otras artes pierden una parte de sus signos en la escena: inversamente, ciertos de sus elementos adquieren nuevos signos en contacto con otras formas de arte y con los medios técnicos del teatro (...) Es así que ciertos elementos de diferentes formas de arte reciben en la escena nuevos signos, en contacto unos con otros. (526)

A esta pluralidad de sistemas sígnicos —*artes*, en la terminología de Bogatyrev— se debe que el teatro ofrezca múltiples posibilidades de fruición:

Esta polisemia del arte teatral hace que la misma escena pueda ser comprendida de manera diferente por unos espectadores diferentes. Se representa, por ejemplo, una escena de despedida, donde el diálogo es acompañado por la música. El espectador melómano dará una importancia dominante a la música, pero, para el espectador más sensible a la dicción, le subyugará el elemento declamatorio. Esta polisemia del arte teatral, que le distingue de otras artes, permite a espectadores que tienen gustos diferentes comprender la misma pieza. (ibid.)

La polisemia no supone para Bogatyrev la subordinación objetiva de unos sistemas sígnicos a otros: los gustos e intereses del espectador privilegian arbitrariamente a uno cualquiera de ellos en el acto de la percepción. Pero ya en 1931 Mukarovsky

<sup>2</sup> “Existen, por otra parte, en diferentes escuelas dramáticas, unos signos particulares del discurso, que representan al actor en tanto que actor; se trata de un lenguaje ‘de escena’ particular del actor, que se traduce no sólo por una pronunciación ortoépica, sino también por una entonación especial, etc. Los actores poseen igualmente gestos que les son propios, y que no representan más que al actor en tanto que actos”.

había definido la representación (fílmica) como “una estructura, esto es, un sistema de elementos estéticamente percibidos y agrupados en una jerarquía compleja, donde uno de los elementos predomina sobre los otros” (apud Elam 1980: 16). Otro formalista checo, Jiri Veltrusky, formularía con mayor precisión en 1940 el principio de jerarquía de los elementos de la representación: “La figura en la cumbre de esta jerarquía... atrae hacia sí la mayor atención de la audiencia” (apud Elam 1980: 16). Veltrusky se refería a este efecto con el término checo de *aktualisace*, que traducía a su manera la noción formalista (rusa) de *ostranenie* (“extrañamiento” o “desfamiliarización”). Como es de sobra sabido, este concepto, definido primeramente por Viktor Sklovski, se refiere al efecto de *desautomatización* de la percepción producido en el fruidor de una obra de arte por el uso insólito e inesperado de los recursos artísticos, de modo que su atención se centra en la forma antes que en el contenido de aquella o, si se prefiere, en la estructura del significante antes que en el significado. Como se verá, Elam retiene esta idea de Veltrusky para dar razón de ella en términos de teoría de la información.

El formalismo checo, representado por el Círculo de Praga, no sobrevivió como escuela a la Segunda Guerra Mundial. Algunos de sus componentes emigraron a la Europa Occidental y a los Estados Unidos y enriquecieron con sus aportaciones la lingüística y la teoría de la literatura en los países anfitriones. Roman Jakobson, cabeza visible del Círculo de Moscú durante el periodo preestaliniano y colaborador de los formalistas checos, llevó a cabo en Norteamérica sus decisivas investigaciones sobre poética y lingüística. Eventualmente, se ocupó de lenguajes artísticos no lingüísticos. Por su parte, el veterano Viktor Sklovski, en la Unión Soviética, desde una perspectiva semiológica, estudió las películas de S. Eisenstein (Slovski 1972), pero fue Roland Barthes, desde Francia, quien reanudó en algunos artículos la reflexión semiológica sobre el teatro (1967: 49-76, 97-106).

Ahora bien, como Tadeus Kowzan afirmara en un sonado artículo de 1968, “... la teoría del signo hasta ahora no ha sido aplicada en forma sistemática a ningún terreno del arte. ¿A qué se debe esto? ¿Cómo se explica el temor a abordar científicamente regiones del arte? (...) El único tipo de espectáculo que sabemos ha sido abordado científicamente desde el punto de vista semiológico es el arte cinematográfico. Cualquier análisis de ese arte, uno de los más nuevos y sometido a una técnica particular, está determinado precisamente por esa técnica, pero por cierto que se beneficiaría con el apoyo de una semiología del arte teatral”.

Kowzan dedicó su artículo a proponer las bases de una nueva semiótica del teatro. Su punto de partida es idéntico al de Bogatyrev y Veltrusky. Es decir, la *pansemiosis teatral* (“en la representación teatral todo es signo”, apud Adorno et alii 1969: 30) y la combinación escénica de distintos sistemas de signos “que se completan, se refuerzan, se precisan mutuamente, o bien se contradicen” (ibid., 31). Pero añade una precisión importante. Así como la novela se caracteriza por incorporar elementos de cualquier otro género literario a su propio terreno, el teatro manifiesta una voracidad similar hacia todos los sistemas semióticos: “Prácticamente no hay sistema de significación, no existe signo que no pueda ser utilizado en el espectáculo. La riqueza semiológica del arte del espectáculo explica porqué los teorizadores del signo más bien han esquivado ese terreno. Porque riqueza y variedad quieren decir, en este caso,

complejidad" (ibid.). Esta es, desde luego, una de las dificultades iniciales, pero no la más grave. Lo más arduo consiste en enfrentarse a un objeto de investigación cuyas manifestaciones "se dan tanto en el tiempo como en el espacio, lo cual torna aún más complicado al análisis y la sistematización" (ibid., p. 32). El punto de vista adoptado por Kowzan no parece resolver de modo convincente este problema: "... hemos decidido abordar la cuestión por el resultado, es decir, el espectáculo como realidad existente, tratando de poner un poco de orden a este desorden, o más bien apariencia de desorden. debida a la riqueza de todo eso que se desenvuelve en el espacio y en el tiempo en el curso de una representación teatral" (ibid.).

De hecho no hay en el artículo de Kowzan sino un mínimo esbozo de una semiótica teatral. Su aportación se reduce a una teoría muy elemental del signo, a un modelo de clasificación de los sistemas sýgnicos que intervienen habitualmente en el hecho teatral y a una propuesta de análisis y segmentación del continuum de la representación.

Kowzan admite el término *signo* y adopta el esquema bifacial (significante/significado) de Saussure. A continuación, recurre a la distinción establecida por André Lalande en su *Vocabulaire Technique et critique de la philosophie* (1917) entre *signos naturales* y *artificiales*. Los primeros son "aquellos cuya relación con la cosa significada sólo es el resultado de las leyes de la naturaleza: por ejemplo, el humo, signo del fuego". Los signos artificiales basan su relación con la cosa designada "en una decisión voluntaria, y más frecuentemente colectiva" (ibid., p. 33). Kowzan afirma que el teatro tiene el poder de artificializar todo signo. Los signos naturales o reflejos de la vida cotidiana se transforman, o, mejor, son percibidos en el contexto escénico como signos artificiales (ibid., p. 35). Un actor joven puede adoptar una voz temblorosa para representar a un personaje viejo que un actor de edad avanzada encarnaría posiblemente con su voz natural, pero para el espectador, tanto la voz simulada del joven como la voz real del anciano son igualmente intencionales y artificiosas (ibid., pp. 35-6). Recuerda este principio de Kowzan aquel otro de Bogatyřev según el cual los objetos adquieren en la escena unas cualidades y unas marcas que no tienen fuera de ella.

Menciona seguidamente Kowzan trece sistemas de signos básicos en el complejo semiótico teatral: (1) la palabra, (2) el tono, (3) la mímica del rostro, (4) el gesto, (5) el movimiento escénico del actor, (6) el maquillaje, (7) el peinado, (8) el traje, (9) el accesorio, (10) el decorado, (11) la iluminación, (12) la música y (13) el sonido (ibid., pp. 36-50). Estos pueden organizarse, en primer lugar, según cinco categorías: (1) y (2) se refieren al texto pronunciado; (3), (4) y (5) a la expresión corporal; (6), (7) y (8) a las apariencias exteriores del actor (9), (10) y (11) al aspecto escénico (12) y (13) a los efectos sonoros no articulados. Desde el punto de vista de su pertenencia o no al actor, abarcaría los ocho primeros mencionados; el segundo (sistemas externos al actor), del (9) al (13) inclusive.

Una nueva clasificación se basa en la distinción entre sistemas de signos *auditivos* y *visuales*, abarcando la primera categoría los sistemas (1), (2), (12) y (13) y la segunda, los restantes. Relacionada con esta se halla la que se refiere al tiempo y al espacio: "... los signos auditivos se comunican en el tiempo. El caso de los signos visuales es más complejo: unos (maquillaje, peinado, accesorio, decorado) son en principio espa-

ciales, otros (mímica, gesto, movimiento, iluminación) funcionan generalmente en el espacio y en el tiempo a la vez" (ibid., pp. 50-51).

Por último, podría establecerse una clasificación que combinase la distinción en cuanto a la percepción sensorial de los signos (auditivos/visuales) con la que se refiere a su pertenencia o no al actor, obteniéndose cuatro categorías: signos auditivos emitidos por el actor ((1) y (2)); signos visuales localizados en el actor ((3), (4), (5), (6), (7), (8)); signos visuales externos al actor ((9), (10) y (11)) y signos auditivos externos al actor ((12) y (13)) (ibid., p. 51). Todo ello lo representa Kowzan en el siguiente esquema (ibid., p. 52):

1. Palabra 2. Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos aud. (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y Tiempo	Signos vis. ( actor )
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Aspecto del espacio escénico		Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y Tiempo
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no	Tiempo			Signos aud. (fuera actor)

Como es lógico, todos los sistemas de signos que integran la representación teatral funcionan a un mismo tiempo, lo que supone un problema casi insoluble para el análisis del *discurso* teatral en unidades discretas que integren a la vez componentes de todos los sistemas. La solución que ofrece Kowzan no es muy convincente;

Se podría postular a priori la siguiente definición, partiendo de la idea de tiempo: la unidad semiológica del espectáculo es un corte que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, corte cuya duración es igual a la del signo que dura menos. (ibid., p. 60)

Esta propuesta excluye del análisis a los signos puramente espaciales. Pero, además, no se podría justificar la segmentación arbitraria de unidades temporales de mayor duración que otras, que perderían su coherencia a costa de salvar la de unidades más breves. Por otra parte, ¿qué razón hay para tomar la duración de éstas como criterio básico de unidad? ¿por qué no tomar, por ejemplo, la de unidades más largas o la de las de duración intermedia? La propuesta de Kowzan no se ha llegado a aplicar, que nosotros sepamos. Elam (véase más adelante) la desautorizará totalmente.

A poco de aparecer el trabajo de Kowzan, un conocido lingüista francés, Georges Mounin, exponía en un breve artículo sus objeciones a la constitución de una semiótica teatral (Mounin 1972). Mounin ponía en duda, desde el primer momento, que el hecho teatral constituyese en sí mismo una forma de comunicación:

En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no. Al profano la cuestión puede parecerle ociosa; y la respuesta evidente. No es tan simple. Eric Buysens, en *La communication et l'articulation linguistique* (P.U.F., 1967) observa que "los actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público", por lo menos, diríamos nosotros, no comunican con el público por el mismo

sistema (en este caso, propiamente lingüístico) que comunican entre sí (salvo en el sector muy limitado de las palabras del autor y de las alusiones a la actualidad, por ejemplo). Notemos también que la comunicación lingüística se caracteriza por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación de que el emisor puede convertirse a su vez en receptor; y el receptor en emisor. Nada semejante se da, en absoluto, en el teatro, en el cual los emisores-actores siguen siendo los mismos y los receptores-espectadores no pueden nunca responder a los actores por medios teatrales. (ibid., p. 101)

Examina después Mounin los diferentes niveles en que podría concebirse una comunicación en el ámbito teatral. El autor, indudablemente, ha querido comunicar algo al espectador, pero lo ha hecho a través de la "reconstitución, estilizada y muy amplificadas, de la experiencia no lingüística que el autor ha querido comunicar" (ibid., p. 102). Palabras, lugares, tiempos, etc. no constituyen signos propiamente dichos, sino *indicios*, cuya decodificación se realiza de manera muy distinta de la de aquellos. El actor tampoco comunica con el espectador, en un sentido estricto: la relación entre ambos (fundamentalmente la del espectador hacia el actor) puede ser de proyección, identificación, participación, etc., pero no de comunicación. Como tampoco lo son la del decorador o el escenógrafo con el público, la del director con los espectadores, ni la de los espectadores entre sí (Mounin cree que podría aplicarse a esta última lo que Malinowsky llamaba *comunicación fática*: una "especie de acuerdo y de bienestar colectivo que se establece, sin intención de comunicar ningún mensaje" (ibid., pp. 107-108). Concluye Mounin afirmando que "se puede explicar mejor lo que ocurre en el teatro en términos de *estimulación* (en el sentido que los psicólogos dan a este término) que en términos de comunicación (...). El circuito que va del escenario a la sala es esencialmente un circuito (muy complejo) del tipo estímulo-respuesta" (ibid., p. 105).

Pero ello no quiere decir que no deba intentarse una semiología del teatro. Mounin rechaza únicamente aquellos proyectos semiológicos que, como los de Bogatyrev y Kowzan, hacen una utilización, a su entender abusiva, de modelos de análisis tomados de la lingüística. Para Mounin, en definitiva, "la semiología del teatro no será otra cosa que la investigación metódica, por fin, de las reglas (si es que existen) que rigen esa producción muy compleja de indicios y de estímulos destinados a hacer participar al espectador al máximo, en un acontecimiento especialmente artificial, del que siempre se espera que será para él altamente significativo (esta vez en el sentido estrictamente lingüístico de la palabra: la obra en la totalidad representada es el significativo de un significado que es la experiencia estética experimentada con respecto a ella por el espectador)" (ibid., pp. 107-108).

La crítica implícita de Mounin a la semiología teatral de inspiración saussureana no se hallaba totalmente desprovista de razón. Es cierto que la transposición al plano de la representación del concepto de signo lingüístico se llevó a cabo de una manera apresurada e insuficiente. Pero negar al teatro carácter de comunicación, con el único argumento de que, si esta existe, es unidireccional y no admite la reciprocidad, supondría negar asimismo el carácter de comunicación a la literatura. Como observa Cesare Segre, a propósito de la comunicación literaria:

La primera y fundamental observación es que el emisor y el destinatario no son copresentes, es más, generalmente pertenecen a tiempos distintos. Al contrario de lo que ocurre con la tríada

emisor-mensaje-destinatario. Resultado: la comunicación tiene un solo sentido; no es posible, como en la conversación, ni el control de la comprensión del destinatario (*feedback*) ni el ajuste de la comunicación en relación con sus reacciones. En consecuencia, también el contacto es bastante lábil: para empezar está relacionado sólo con la díada mensaje-destinatario, y además está completamente confiado al interés del destinatario por el mensaje; el emisor, ausente o fuera de este mundo, tiene como máximo la posibilidad de concentrar en el mensaje incentivos para la fruición (Segre 1985: 12-13).

Entre estos incentivos para la fruición (y refiriendonos, claro está, al texto dramático) se contarían los elementos de teatralidad inherentes al texto mismo. De todos modos, el receptor-lector tiene, ante el texto escrito, un margen de decisión y de acción del que no dispone el receptor-espectador. El control de la operación decodificadora se refuerza en el primer caso por la posibilidad de comprobaciones *a posteriori* (relecturas, inducciones voluntarias de una redundancia semántica y/o estilística, por la comparación del pasaje leído con otros similares anteriores o posteriores), lo que facilita grandemente la labor del analista del texto escrito (y representa, sobra decirlo, una cierta comodidad para el lector). No sucede lo mismo en las formas espectaculares o semi-espectaculares de la transmisión del texto, que representan el límite extremo de la no reciprocidad en la comunicación literaria:

Sin embargo, hay que prestar atención a la diferencia entre comunicación oral del mensaje (canto o representación pública, lectura en voz alta en círculos restringidos) y fruición a través de la lectura. La fruición auditiva está condicionada por el canal (el *speaker*): ocurre cuando él quiere y da un texto ya interpretado (música, rasgos suprasegmentales, gestos, etc.). No admite controles, ni retornos a partes precedentes del texto, y por lo tanto implica lagunas de atención. Es válido, en la Edad Media, para gran parte de la producción de tipo popular; es válido todavía hoy para textos teatrales representados, películas, seriales televisivos, etc. (ibid., pp. 13-14)

Pero, aún tratándose de un caso límite, el teatro no deja por ello de ser comunicación, y comunicación literaria, por más señas. La no reciprocidad no es lo que distingue al teatro de la comunicación lingüística, sino lo que separa a la comunicación literaria de otros tipos de comunicación lingüística:

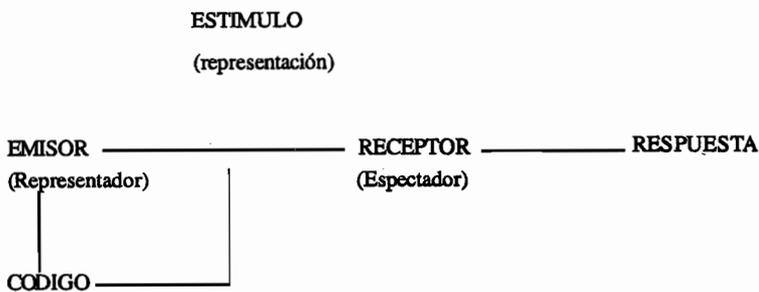
El circuito de la comunicación constituye una célula social mínima: dos seres que se comunican gracias al conocimiento de un mismo código, y otros seres (por el momento) extraños al circuito, los cuales pueden ser objeto de la misma comunicación. Adoptando las personas del verbo, el emisor es yo, el destinatario es tú, el objeto de la comunicación es él. Mientras en la comunicación cotidiana los dos interlocutores son alternativamente yo y tú, según quien esté hablando y quien escuchando, se ha visto ya que en la comunicación literaria los papeles del emisor y del destinatario son inmutables. (ibid., p. 21)

En ciertas formas literarias, como el drama y la novela, y, desde luego, en el espectáculo, ya sea éste teatro, cine, recitado dramático, etc., se produce además una comunicación ficcional, que constituye de hecho el objeto de estas formas de comunicación literaria. Esto es, sin duda a lo que se refería Buysens al decir que "los actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público". Es evidente que los espectadores son ajenos al circuito de la comunicación ficcional, pero ésta, a su vez, constituye el mensaje que el emisor-autor comunica al destinatario-público. La primera relación (entre los personajes de una obra) es,

en realidad, un simulacro de comunicación. La segunda, la relación autor-público es una verdadera comunicación (aún tratándose de una comunicación literaria, es decir, sin posibilidad de respuesta):

Mientras los personajes-objeto actúan en un circuito comunicativo análogo al común (los dos interlocutores alternan sus voces; pero naturalmente pronuncian frases preparadas por el emisor) emisor y destinatario no pueden intercambiar sus papeles. (ibid., p. 23)

Keir Elam, por su parte, reconoce en la concepción del fenómeno teatral de Mounin un modelo comunicativo del tipo estímulo-respuesta, que, esquemáticamente, podría ser representado del siguiente modo:



Pero, alega Elam, el espectador no está privado de toda capacidad de actuar o de comunicarse con los agentes de la representación. Puede decirse que es el espectador quien, en virtud de su patronazgo económico de la representación, pone en marcha o abre el circuito comunicativo cuando, con su llegada al teatro y su actitud expectante emite las señales preliminares que hacen que los representadores entren en acción. Además, añade, la concepción de la comunicación comúnmente admitida hoy es más generosa que la sostenida por Mounin. Basta, para que se dé un acto comunicativo, que el receptor domine el código del emisor y sea capaz de decodificar el mensaje. (Elane 1980: 33-34)

En la década que media entre la publicación del artículo de Mounin y la de la obra, a nuestro juicio no superada hasta ahora, de Keir Elam, aparecieron diversos trabajos sobre semiótica teatral a los que no nos referiremos aquí, aunque damos cuenta de los mismos en la bibliografía. Las aportaciones más importantes de Elam en lo que a la semiótica teatral se refiere están contenidas en los capítulos 2 y 3 de su libro ("Foundations: Signs in the Theatre", pp. 5-31; y "Theatrical Communication: Codes, Systems, and the Performance Text", pp. 32-91, respectivamente). Nos limitaremos aquí a resumirlas lo más concisamente posible.

Tras pasar revista a las teorías del signo teatral en los formalistas checos y Kowzan, Elam acude a la tipología del signo de Charles S. Peirce, el fundador de la semiótica norteamericana. Este distinguía entre *iconos*, signos gobernados por el principio de semejanza (el icono representa un objeto por similitud entre el vehículo signico y el objeto significado), *índices*, signos conectados con sus objetos por participación física o contigüidad, y *símbolos*, definidos por una relación convencional e inmotivada entre el vehículo signico y el significado. Algunos teóricos (Jan Kott, el

gran especialista en el teatro de Shakespeare, entre otros) han defendido la iconicidad básica del signo teatral. En efecto, Elam admite que buena parte de la eficacia estética del espectáculo escénico deriva del juego de varios niveles o grados de literalidad semiótica. Pero, añade, la semejanza puede ser más supuesta que real, como en el caso de un escenario vacío que puede representar, para la audiencia, un campo de batalla, palacio o prisión (lo que ocurre con mucha frecuencia en el teatro folklórico). El principio de semejanza nunca es absoluto. Por el contrario, es altamente flexible y estrictamente basado en la convención. Incluso en las funciones sígnicas más literalmente icónicas, la similitud se plantea, no sobre la base de una relación bipolar de objetos semejantes, sino a través de una mediación conceptual realizada por la *clase* del objeto significado. Como señala Peirce, la semiosis implica la cooperación de tres entidades: signo, objeto e interpretante (o idea sustituida por el signo).

Por otra parte, todos los aspectos de la representación teatral pueden ser considerados, en algún sentido, indiciales. La función indicial parece secundaria respecto a la icónica, pero son abundantísimas las situaciones escénicas en las que predomina la deixis sobre la representación icónica. Incluso se ha llegado a sostener que, siendo la deixis el más frecuente de los rasgos lingüísticos de la literatura dramática, ello condicionaría decisivamente el espectáculo teatral.

La representación comporta asimismo una gran carga simbólica: el hecho mismo de basarse en un texto lingüístico, y el signo lingüístico es, para Peirce, el *símbolo* por excelencia, le confiere ya un carácter simbólico. Además, la representación teatral, como un todo, es simbólica, puesto que sólo a través de la convención acepta el espectador que los acontecimientos escénicos se refieran a otra cosa que a ellos mismos. Puede decirse que en la escena todas las funciones sígnicas son copresentes; que lo icónico, lo indicial y lo simbólico se con-funden: todos los iconos e índices en teatro tienen una base convencional.

La metáfora está ligada a la función simbólica, y la metonimia a la función indicial. Además, el reemplazamiento sinecdótico del todo por la parte es esencial en cualquier nivel de representación dramática. Más aún, ya que los objetos en la escena funcionan semióticamente sólo en la medida en que están basados en una sinécdoque del tipo "miembro en lugar de su clase", puede argüirse que el signo teatral es, por naturaleza, sinecdótico.

Asimismo está presente en la representación teatral la forma más primaria y básica de representación, la ostensión: es decir, la muestra de objetos y acontecimientos (y de la representación misma, en términos generales) más que su descripción, explicación o definición.

Con Umberto Eco, opina Elam que una semiótica —ya sea general o aplicada a un aspecto cualquiera— debe ocuparse igualmente de los modos de *significación* y de los modos de comunicación. El modelo de comunicación teatral propuesto por Elam parte de la idea de comunicación (ficcional) de Buyssens y Mounin, pero para situarla en el contexto más amplio de un macromodelo específico de comunicación (literaria). La transacción entre el actor y el espectador en el contexto teatral es mediada por un contexto dramático en que un emisor (ficcional) se dirige a un receptor (ficcional) y tal contexto es mostrado por los agentes de la representación al espectador en un acto

de comunicación ostensional. El modelo se describe esquemáticamente en la Figura 1. (Elam 1980: 39)

La comunicación teatral es siempre una comunicación informativa. A través del concepto de información, intenta Elam dar razón del fenómeno de actualización (*aktualisace*) o extrañamiento (*ostrenanie*) de los formalistas. Distingue dos usos del término información: en el lenguaje coloquial, información significa “conocimiento añadido” acerca de algún tema, lo que puede también llamarse información semántica. Este tipo de información se relaciona estrictamente con el contenido semántico del mensaje, y se definiría mejor como una suma de nuevo conocimiento aportado por aquel, teniendo en cuenta el estado del tema sobre el que versa. En la representación teatral, dicha información pertenece a la caja central del modelo de Elam (contexto dramático), y puede ser denominada también información dramática: es decir, aquella que la audiencia considera concerniente a un conjunto de individuos y acontecimientos en un contexto ficcional determinado.

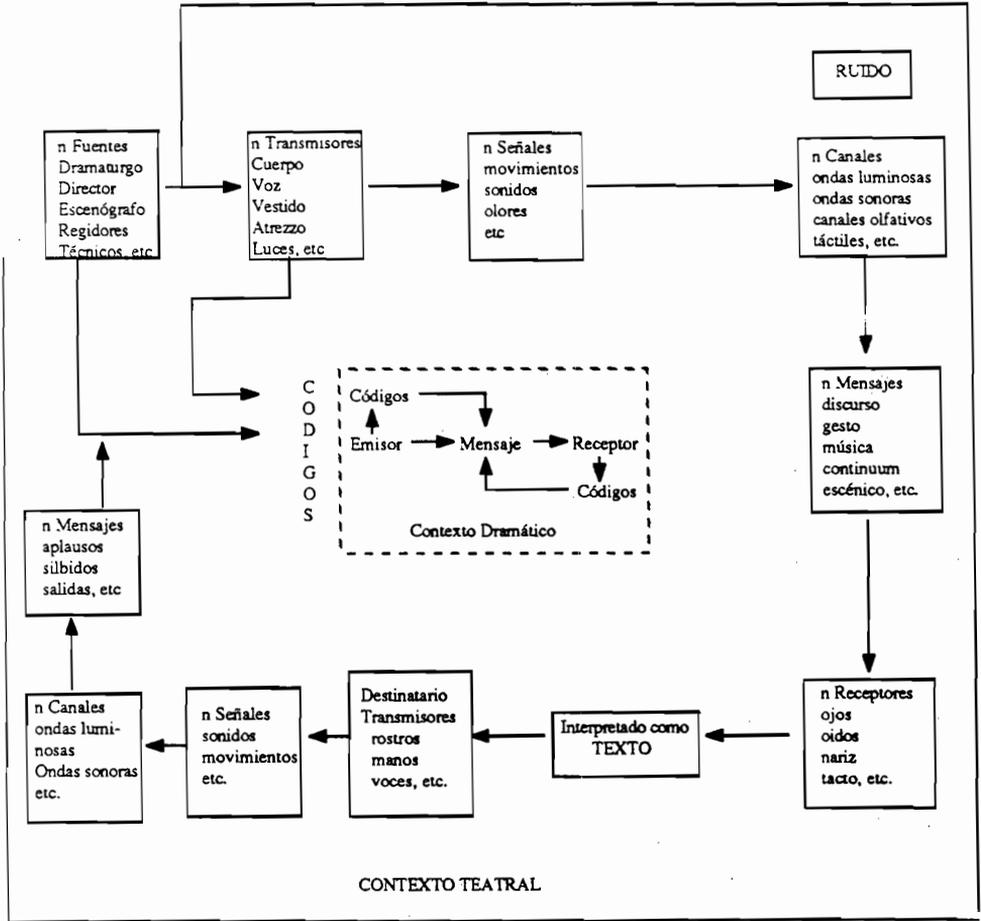
Pero el hecho de que nuestro interés en una obra o representación particular no se agote aunque hayamos adquirido el “conocimiento añadido” que nos proporciona el contexto dramático, sugiere que debe haber otros niveles informacionales en los mensajes teatrales. ¿Por qué vamos al teatro a ver *Hamlet* si ya conocemos la obra?

Para responder a esta pregunta, Elam recurre a la acepción técnica del término *información* (es decir, a la teoría matemática de la información): según ésta, la información consiste en la reducción de la equiprobabilidad de las señales que existen en la fuente de la comunicación. A este tipo de información basada en las relaciones diferenciales entre signos o señales se le llama *información sígnica* (*signal-information*). La información sígnica es mayor cuanto menor es la probabilidad de aparición del signo o señal. El valor de *sorpres*a de la señal es la medida de su nivel de información.

En la comunicación cotidiana y práctica, la información sígnica es meramente funcional y completamente distinta del contenido semántico asignado al mensaje. En la escena, sin embargo, las características físicas de los signos y señales contribuyen directamente a la producción de significado. La información sígnica deviene, en el teatro, una fuente de información semántica, correspondiendo a la capacidad de las cualidades materiales del mensaje la función de connotar una amplia serie de significados.

Lo que llama Elam “semantización de las cualidades materiales del vehículo sígnico” crea un puente entre la señal y la información semántica. Hay un valor semántico connotativo distinto de la información dramática y específico del sistema de señales empleado. No puede ser transferido de una clase de mensaje a otro, porque deriva de la ostensión del mensaje mismo en su composición formal y textual. La experiencia perceptual del público depende de la elección del sistema de señales y del canal, y de las relaciones sintagmáticas peculiares de cada tipo de mensaje.

En la comunicación no-estética, la redundancia —la reducción de información en el mensaje a través de la repetición, de la inclusión de señales no estrictamente necesarias desde el punto de vista de la transmisión de información, etc.— es esencial para la codificación y decodificación, sin ambigüedad, de los mensajes, para combatir el efecto del *ruido*. Sin embargo, los mensajes teatrales son no-redundantes, en la medida que, incluso cuando la información semántica es baja, cada señal tiene (o se supo-



1. Modelo de la Comunicación teatral (según Keir Elam).

ne que tiene) una justificación estética y que la reducción de las señales altera drásticamente el valor de los mensajes y contexto ostentado (del contexto dramático). En teoría, el valor de la representación es absoluto y demanda del espectador una atención constante, ya que cada señal tiene su propio peso informativo.

En el mismo mensaje teatral intervienen distintos sistemas de señales. La interrelación de los niveles de la representación no es aleatoria, sino sobredeterminada por constricciones semánticas y sintácticas cuya finalidad es la producción de una estructura unificada. Por eso es legítimo denominar al flujo de información teatral *discurso multilíneal e integrado* y, a la estructura resultante, articulada en el espacio y en el tiempo, *texto*.

Sincrónicamente, el discurso teatral se caracteriza por la densidad de los signos. En cada momento, el espectador debe asimilar datos perceptuales que se le ofrecen a través de distintos canales, quizá portando idéntica información dramática, pero transmitiendo diferentes tipos de información sígnica.

Diacrónicamente, el texto se caracteriza por la discontinuidad de sus distintos niveles. No todos los sistemas sígnicos son operativos en cada momento de la representación: cada mensaje y señal caerá a veces hasta el nivel cero. Así, si Canal 1 es el visual, Canal 2 el acústico, Canal 3 el olfativo, y T el tiempo, tendremos, por ejemplo, que en una representación determinada.

	T <sub>1</sub>	T <sub>2</sub>	T <sub>3</sub>	T <sub>4</sub>	T <sub>5</sub>	T <sub>n...</sub>
Canal 1	X		X	X	X	
Canal 2	X	X		X	X	X
Canal 3		X				X

En suma, el texto de la representación se caracteriza por su densidad sincrónica, por su discontinuidad diacrónica y por su heterogeneidad sistémica. Es, al mismo tiempo, un texto altamente ambiguo, no redundante, y sobredeterminado, en cada momento, semántica y sintácticamente. El texto está intensamente autoenfocado, siendo, no una mera suma de "conocimiento añadido" o de "información semántica", sino un acontecimiento mostrado como una estructura material y formal.

La representación teatral —al contrario que el cine— no puede ser interrumpida o troceada para propósitos de análisis, y es necesariamente irrepetible, ya que las relaciones internas establecidas en una representación diferirán siempre, aunque sea en una forma muy sutil, de las de la siguiente.

¿Es posible definir específicamente las unidades semióticas teatrales que contengan a la vez los elementos de todos los mensajes simultáneamente operativos, como quería Kowzan? En otras palabras, ¿es posible una segmentación coherente del texto teatral? Elam afirma que la mayor dificultad estriba en que las unidades discretas de cada mensaje no son fácilmente definibles en sí mismas (si exceptuamos las del sistema lingüístico), así que la duración de una señal dada es difícil de determinar. La búsqueda de unidades discretas descansa en la presunción de que el continuum de la representación está sujeto, como el lenguaje, a una forma de doble articulación, que comprende unidades mínimas distintivas análogas a los fonemas, que constituyen unidades significativas superiores análogas a los morfemas, lexemas, oraciones, etc. Hay buenas razones para creer que este planteamiento representa un abuso del mode-

lo lingüístico, del tipo de aquellos contra los que Mounin ponía en guardia. Según Elam, debemos primeramente entender mejor cada uno de los sistemas sgnicos, definir sus reglas y unidades, y hacer explícito el complejo de códigos dramáticos, teatrales y culturales, que permite que una serie de mensajes diversos se asocien con el fin de producir un texto teatral. Hasta que sepamos más acerca de los niveles y reglas de la comunicación teatral, las “unidades discretas” de la representación seguirán siendo un problema inabordable.

El código teatral es, pues, un conjunto de sistemas o sistemas-código (s-código), conceptos que Elam toma del *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco (nos ocuparemos de ellos en la descripción de nuestro propio modelo). La tipología que Elam propone de los mismos es demasiado exhaustiva y detallada para que le demos cabida aquí (amén de impracticable). Mientras la representación —que posee sus códigos teatrales específicos— está incuestionablemente fundamentada en las normas culturales de la sociedad en general, sin las cuales sería incomprensible, un conjunto de reglas secundarias, privativas del drama y del teatro, parten del mismo fundamento para producir sistemas-código. El proceso de producción de estos s-código es lo que Eco llama *hipercodificación*: sobre una regla o conjunto de reglas de base surge una regla o conjunto de reglas secundarias para regular una aplicación particular de las reglas de base. La literatura y la etiqueta son ejemplos de hipercodificación (de la lengua y de la conducta, respectivamente). Los s-código teatrales incluyen, por ejemplo, la situación del arco del proscenio como constricción arquitectónica, la caída y alzamiento del telón para marcar los límites temporales de la representación, el uso de tipos distintivos y estilizados de movimiento corporal, el maquillaje, la proyección de la voz (lo que en términos prácticos asegura visibilidad y audibilidad, pero que ha venido convencionalmente a connotar “teatralidad”).

El proceso a través del cual emergen nuevas reglas todavía no aceptadas como generales o difícilmente reconocibles aún, es llamado por Eco *hipocodificación*: formación de reglas toscas y aproximativas para caracterizar un fenómeno que no es completamente entendido, o todavía es muy vagamente diferenciado por nosotros. A este tipo de fenómenos corresponderían los subcódigos o idiolectos teatrales propios de un dramaturgo, actor, decorados, director, etc. (el estilo “brechtiano”. “strindbergiano”, etc.).

Elam desarrolla, sobre todo, las nociones teóricas referentes a los s-código espaciales. Aunque la estructura temporal de la representación es altamente significativa, hay razones para sostener, en su opinión, que el texto teatral es definido y percibido fundamentalmente en términos espaciales. El escenario es, en primera instancia, y como lo definiera ya en 1968 Peter Brook, un “espacio vacío”, potencialmente colmable con elementos acústicos y visuales.

En lo concerniente al análisis del espacio teatral, Elam sigue los planteamientos “proxémicos” de Edward T. Hall (1968), es decir, las observaciones y teorías acerca del uso humano del espacio como una elaboración cultural. Hall distingue tres sistemas sintácticos “proxémicos” principales, de acuerdo con la movilidad y flexibilidad más o menos restringida de los límites entre unidades. Los denomina *sistema de características fijas* (que implica configuraciones arquitectónicas estáticas), *sistema de ca-*

racterísticas semifijas (que supone objetos y configuraciones móviles, aunque no dinámicos), y *sistema informal* (basado en relaciones espaciales móviles y dinámicas). Elam aplica estas categorías a los distintos tipos de espacio escénico. Son especialmente importantes sus observaciones referidas al teatro de características semifijas o informales, por su posible aplicación al análisis del teatro folklórico. Las relaciones entre los espectadores del teatro de características semifijas o informales son, siguiendo al psiquiatra Henry Osmond, sociópetas (basadas en la mezcla, la intimidad y la cercanía), mientras en el teatro de características fijas, son sociófugas (basadas en el aislamiento). Allí donde el espacio de características fijas era casi inexistente, como en el caso de los misterios medievales, o secundario respecto al de características semifijas o informal, como en el teatro en círculo medieval, en que los actores descendían a la platea a formar un círculo entre los espectadores, éstos deben haberse acostumbrado a reformar de continuo los límites del espacio de la ilusión a través de convenciones compartidas con los actores. Cualquier representación creará además un espacio escénico virtual: una imagen ilusionista e intangible que resulta de las relaciones formales establecidas dentro de un área dada. La virtualidad ilusionista ha sido siempre una de las características dominantes del espectáculo. Convencionalmente, el escenario representa o sugiere un dominio que no coincide con sus límites físicos factuales, un constructo mental por parte del espectador, que lo elabora a partir de las claves visuales y auditivas que recibe.

Se ocupa también Elam de los sistemas gestuales, kinésicos, paralingüísticos, etc. Pero creemos que hemos resumido aquí sus aportaciones más importantes. Es hora ya de exponer nuestro modelo, que, por supuesto, tiene en cuenta los expuestos hasta ahora y otros a los que nos referiremos seguidamente.

## 1.2. Un modelo de análisis semiótico del teatro

Desde la publicación del *Tratado de Semiótica General* de Umberto Eco, en 1977, la semiótica teatral ha tendido a fundamentarse en los conceptos básicos allí expuestos. Hemos hecho mención de la presencia de éstos en la obra de Keir Elam, pero más importante aún, por lo que tiene de aplicación al análisis de un caso concreto, es el uso que de ellos hace Antonio Pasqualino en su descripción del teatro siciliano y napolitano de marionetas (1977). A él habremos de referirnos más adelante, en el curso del análisis de los códigos del teatro folklórico vasco. Ya en nuestra memoria de licenciatura, (Garamendi 1974), recurriamos al modelo de análisis esbozado por el semiólogo italiano en *La struttura assente* (1968). En el presente caso, nos hemos basado principalmente en su replanteamiento del método y la teoría semiótica del *Tratado...* (citado en adelante como *TSG*). En él, parte Eco de una visión general de la cultura *sub specie semioticae*, y de la pretensión de alcanzar una categorización universal de la semiótica que haga de ella un instrumento de estudio aplicable a cualquier fenómeno cultural, distinguiendo en esta disciplina dos áreas relativamente autónomas, una semiótica de la comunicación y una semiótica de la significación, de acuerdo con el principio de que "la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación. Y, sin embargo, cada uno de esos procesos parece subsistir sólo porque debajo de ellos se establece un sistema de significación" (*TSG*: 34). El estudio por se-

parado de ambos objetos, procesos y sistemas, tiene, no obstante, sus límites y la autonomía de ambas semióticas es, por supuesto, muy relativa, pues, si bien “es posible (aunque no del todo deseable) establecer una semiótica de la significación que sea independiente de una semiótica de la comunicación... es imposible establecer una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación” (ibid., p. 35), pues, excepto en el caso de los procesos de *estimulación* —entre los que, recordemos, situaba Mounin el fenómeno teatral— “cualquier proceso de comunicación entre seres humanos —o entre cualquier otro tipo de aparato inteligente— presupone un sistema de significación como condición propia necesaria” (ibid., p. 35).

Ahora bien, esta relación de implicación o dependencia entre proceso de comunicación y sistema de significación no es necesariamente coimplicativa o recíproca. Un sistema de significación puede tener una existencia puramente virtual, independiente de los procesos concretos de comunicación. Esta característica de los sistemas de significación es de una enorme relevancia en lo que respecta al estudio de los códigos del teatro folklórico, que pueden ser considerados como sistemas de significación previos a las representaciones que tengan lugar eventualmente. Un código “es un sistema de significación que reúne entidades presentes y ausentes” (ibid.), pero tal interpretación es, como el mismo Eco admite, restrictiva. En realidad, caben otras acepciones del término “código”, que podrían resumirse en las siguientes: a) “una serie de señales reguladas por leyes combinatorias” que constituyen “lo que podríamos definir como sistema sintáctico”; b) “una serie de nociones o contenidos que llamamos sistema semántico”; c) “una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario”, respuestas que pueden consistir en interpretaciones o *lecturas* de las señales, o, más exactamente, en asociaciones correctas o equívocas (*misreading*) de los elementos del sistema (a) con elementos del sistema (b); y d) “una regla que asocia algunos elementos del sistema (a) con elementos del sistema (b) o del sistema (c)”. Según Eco, “sólo este tipo complejo de regla [(d)] puede llamarse con propiedad código”. Eco llama a todos los sistemas de los tipos (a), (b) y (c) con el nombre de s-código (o sistemas código), y código, a la regla que asocia los elementos de dos o más s-código (ibid., pp. 78-80). “Los s-código —afirma Eco— son en realidad sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí, y como tales puede estudiarlos la teoría de la información o los diferentes tipos de teorías generativas” (ibid., p. 80). Pues, efectivamente, lo único que caracteriza a un s-código es la reducción de la equiprobabilidad de las señales: un s-código es siempre una serie informada de señales; es decir, un conjunto limitado de señales posibles, con un número de combinaciones posibles que puede llegar al infinito (por ejemplo, el conjunto de los dígitos es un s-código cuyas posibilidades combinatorias abarcan el conjunto infinito de los números naturales).

Nuestro propósito es analizar los códigos que rigen la producción de significación en el teatro folklórico vasco. Postularemos como s-código sintácticos algunos de los sistemas sgnicos propuestos por Kowzan y Elam. Las series resultantes de nuestra selección constituyen un conjunto que reconocemos arbitrario, pero que nos servirá al menos como hipótesis de trabajo, modificable en el curso mismo del análisis. Consi-

deraremos como códigos del teatro estudiado aquellas reglas que asocian, mediante interpretantes (como Eco señala, “el intérprete de un signo no tiene por qué ser un signo del mismo tipo” (ibid., p. 99)), los s-código sintácticos y los s-código semánticos postulados en este modelo, siendo estos últimos inscribibles en diversos campos nocionales. Describiremos, pues, las reglas que asocian “los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido”, convirtiéndose “el primero en la expresión del segundo, el cual, a su vez se convierte en el contenido del primero” (ibid.).

Por último, mencionaremos un problema de orden práctico planteado por varios semiólogos del teatro, que ha llevado en algún caso extremo a negar incluso la viabilidad de la semiótica teatral. Nos referimos a la precariedad del objeto escénico. En efecto, lo efímero e inestable de la representación teatral (nunca se producen dos representaciones idénticas de una misma obra) ha sido considerado por algunos como una de las características definitorias del teatro. Aunque lo admitimos así, nos parece que esta constatación no invalida los presupuestos teóricos en que nos apoyamos.

Bettetini propone dos formas de transcripción que pueden dar cuenta del acontecimiento escénico:

1. Transcripción como modelo de la actuación teatral, como proyecto de puesta en escena y de todas sus manifestaciones en el contexto plurisignífico de la pieza teatral, con independencia de las eventuales desviaciones de cada uno de los acontecimientos, de las aportaciones extemporáneas de un intercambio de comunicación con una eventual audiencia.

2. Transcripción como registro de un acontecimiento teatral aislado, de una actualización del espectáculo ante un público (Bettetini 1977: 144). En nuestro estudio adoptaremos la primera forma de acercamiento al espectáculo teatral. Nos serviremos para ello de textos de carácter descriptivo que dan cuenta de diferentes formas históricas de realización de la puesta en escena del teatro folklórico vasco. La información de que disponemos es insuficiente para algunas épocas, pero, en contrapartida, contamos con la ventaja de analizar un teatro, por folklórico, altamente codificado.

Somos conscientes de que privilegiamos una semiótica de la significación sobre una semiótica de la comunicación. Ello se debe en parte al carácter folklórico o colectivo, como diría Bogatyrev, del fenómeno estudiado. Pero la finalidad última de este trabajo incide de lleno en el plano de una semiótica de la comunicación teatral. En definitiva, nuestro objetivo es elaborar un modelo ideal de decodificación de la representación, un modelo que, evidentemente, no corresponde a este o aquel espectador concreto, pero sí a las pautas culturales (holísticas) que han tenido vigencia en el teatro folklórico vasco hasta bien entrado nuestro siglo. El investigador que se entremete en el campo de las culturas tradicionales debe tener siempre en cuenta que es un extraño a la comunidad que ha creado, conservado y transmitido los objetos culturales que estudia, pero esto no supone una desventaja. Todo lo contrario. Su exterioridad, su radical alteridad, pueden permitirle advertir aspectos que a quien participa de la cultura estudiada se le escapan de ordinario. Sabe que el resultado final de su investigación será siempre una transposición a sus propias categorías culturales de

otras que le son ajenas, y que la modelización que consiga tendrá algo o mucho de simulación. Pero los modelos simulados no son falsos si pueden dar cuenta satisfactoriamente de las estructuras y funciones de la cultura que investiga.

## 2. LA PASTORAL

### 2.1. Geografía del teatro vasco

El teatro rural vasco, en las formas que nos es conocido, se limita a un área geográfica reducida y marginal del país: el oriente de la Vasconia francesa o aquitana, que comprende el antiguo vizcondado de Soule y la comarca de la Baja Navarra bañada por la Bidouze. Es zona fundamentalmente agraria, región de formación muy antigua —paleozoica— que constituye parte del piedemonte septentrional del Pirineo. Intensamente erosionada, sus planicies y colinas suaves contrastan con el abrupto paisaje de otros territorios vascos. De clima húmedo y temperaturas no extremadas, nunca ha sido una región densamente poblada. En los 789 km<sup>2</sup> de Soule habita hoy una comunidad de cerca de 20.000 individuos (menos del 1% de la población total del País Vasco). Dos villas, Mauleón (Maule), en el norte, y Tardets (Atharrazte), más al sur, constituyen los centros comerciales y administrativos de un conjunto de pequeñas aldeas que viven principalmente de la agricultura y la ganadería.

Soule era ya vizcondado en los orígenes de Wasconia o Gascuña. En 1032 se incorporó al Ducado de Aquitania y algo más de un siglo después, en 1155 pasó a depender de la Corona inglesa tras el matrimonio de la duquesa de Alienor con Enrique Plantagenet. Permaneció bajo el dominio inglés hasta su definitiva incorporación a Francia, en el siglo xv.

A lo largo de su historia, Soule no conoció grandes trastornos ni convulsiones sociales. Fue escenario de algunas revueltas antifiscales en la segunda mitad del siglo xvii, entre 1661 y 1667, cuando varios miles de campesinos combatieron a los recaudadores de impuestos y a las tropas reales, bajo el caudillaje del cura de Moncayolle, Matalas, y, posteriormente, del de un hidalgo bearnés, Bertran d'Audijos. No ha dado muchos nombres a la literatura ni a la cultura vasca, aunque sí algunos de los más brillantes: el historiador Jacques de Bela, el paremiólogo Saugis, hugonote, y dos clérigos asimismo calvinistas, Tartas y Landetcheverry, que ayudaron al traductor bíblico Joannes de Leizarraga en su preparación de la versión vasca del Nuevo Testamento, son algunas de las figuras que más destacan en la incipiente literatura euskérica de los siglos xvi y xvii. El sacerdote Jean de Tartas, autor de un *Ars bene morien-*

*di* (*Ontsa hilceco vidia*, 1666) y el caballero Arnaut d'Oihenart (1592-1675), autor de poemas, colecciones de refranes y de una extensa *Notitia utriusque Vasconiae*, son los autores más descollantes de la región durante el Antiguo Régimen. En Tardets nació Joseph Augustin Chaho (1811-1858), iluminista y padre del romanticismo nacional vasco, y en Barcús (Barkoxe), en 1786, Pierre Topet, "Etchahoun", el poeta más auténtico de la Vasconia decimonónica. Ya en nuestro siglo, Soule ha sido cuna de escritores como Junes Casenave y Jean Louis Davant, y de padres suletinos proceden asimismo los parisinos Dominique Peilhen y Jon Mirande (1925-1972), dos de los renovadores de la literatura vasca contemporánea.

Durante la Edad Media, Soule fue gobernada por el vizconde o castellano de Mauléon, dependiente a su vez del senescal de Gascuña. En la actualidad forma parte del departamento de los Pirineos Atlánticos o Bajos Pirineos. Se habla en ella una variedad del euskera —*üskara*— muy alejada de los demás dialectos, aunque ha sido habitual el bilingüismo vasco-bearnés, y está muy extendido el trilingüismo e incluso el dominio de cuatro lenguas (vasco, bearnés, español y francés). Es tierra de folklore riquísimo, con una tradición teatral, lírica y baladística sin parangón en las otras partes del País Vasco.

## 2.2. El repertorio de las pastorales suletinas: Su antigüedad

Los términos /pastorale/, /pastourale/, /pastorala/, /phastorala/, /phastuala/ han ido adquiriendo distintos significados en el contexto suletino. Según Hérelle, "le mot 'pastorale' est aujourd'hui un terme générique par lequel les Basques désignent indifféremment toutes les pièces de leur répertoire" (1926: 80). Esta es también la opinión de J. B. Laborde (1976: 16), recogida por Patri Urkizu en un estudio reciente: "Pastorala edo Trajeria, bai Bearnen eta bai Xuberoan antzerki mota orori deritzaio (drama, komeria, trajeria) eta herriko artzainek eta laborariek antzesten duten teatroa da" (1984: 28).

La palabra en cuestión procede (a través, probablemente, del bearnés) del francés. Pero su significado se ha alejado considerablemente del sentido original. En Francia, una pastoral dramática es siempre una pieza bucólica, ya sea religiosa o profana. En Soule, sin embargo, el bucolismo está ausente de la mayor parte de las obras así llamadas.

En el ámbito cultural del Pirineo, *pastoral* o *pastourade* (como sucede asimismo con las *pastoradas* españolas) es una representación de carácter navideño cuyo episodio central suele ser la adoración de los pastores. Así, por ejemplo, el misterio gascón de la *Nativité* o las piezas que se pusieron en escena durante las fiestas de Navidad en la corte de Margarita de Angulema (Hérelle 1926: 82). No obstante, el término parece haberse aplicado en los Pirineos Occidentales, desde época muy temprana, a cualquier tipo de representación teatral (ibid., pp. 82-83). Los estudiantes del Colegio de Bayona representaron durante los años 1593, 1597 y 1598 algunas obras que hoy nos son desconocidas, pero que recibían indiferentemente los nombres de *tragedies* y *pastorales* (se trataba, con bastante probabilidad, de tragedias escolares humanísticas). En 1603, 1637, 1677, 1683 y 1685, los jóvenes del valle de Aure representan *pastorales*, *pastourelles* o *tragedies*. En 1717, un decreto de prohibición del parlamento de Navarra denomina *pastorale* a la *Tragedie des amours du roi David avec Bethsabée*. El 4 de fe-

brero de 1785, el ayuntamiento de Oloron-Sainte-Marie prohíbe a los habitantes de la aldea de Saint-Pé representar *pastorales* de cualquier tipo y levantar teatros. A fines del siglo XVIII, en Benac (Bigorre) se representaba, con el nombre de *pastorale*, la tragedia de *Zaire*. En la centuria siguiente, tienen lugar en diversos pueblos del Béarn representaciones de pastorales como *Judith et Holopherne*, *Les Douze Pairs de la France* y *Les quatre fils Aymon*.

En documentos suletinos del siglo XVIII se atestigua el uso de este término en el sentido de “pieza dramática de carácter serio”, hasta que, por influencia del clasicismo imperante en la época, fue enteramente sustituido en los manuscritos por el término *trajeria*. Con esta sustitución, sin embargo, no desapareció el término anterior, *pastorala*, pero quedó reservado únicamente a la representación, al espectáculo, ya fuera de obras trágicas o cómicas (Hérelle 1926: 83).

Usaremos el término /pastoral / con un sentido más restrictivo, aplicándolo a aquellas obras del teatro suletino de carácter “serio”, que muestran en la escena la *vida* o la *historia* de un personaje. Así se viene usando por la mayor parte de los estudiosos actuales, aunque se deba tener en cuenta que para los actores, actores y público de Soule, *pastoral* y *teatro* son estrictamente sinónimos.

Aunque los detalles de la puesta en escena son los mismos para las obras trágicas y cómicas, las diferencias temáticas y genéticas de las tragedias y comedias suletinas nos obligan a esta restricción semántica de partida. A lo largo del análisis, trataremos de la conveniencia de mantenerla o no.

Pero no ha sido este de la denominación el aspecto que más ha interesado a los investigadores. El problema de los orígenes del teatro suletino, en general, y el de la pastoral, en particular, es el que más se ha debatido hasta nuestros días. Dado que, como veremos, no se conservan manuscritos de pastorales anteriores al siglo XVIII, el método seguido para establecer la datación a quo del género ha consistido en la búsqueda de fuentes, en la pesquisa —a través de modelos de cronología conocida— de los orígenes propios de la pastoral suletina. Sólo en los últimos tiempos se ha seguido otros métodos, partiendo de la premisa, bastante discutible, de que, si bien es innegable que la pastoral se asemeja a otros teatros populares del entorno, es un tipo de teatro fundamentalmente original y autóctono, cuyo nacimiento no fue determinado por otras formas teatrales foráneas. Estos métodos de investigación han llevado a conclusiones muy dispares y a menudo descabelladas.

Ya en 1836, Joseph-Augustin Chaho, en su *Voyage en Navarre pendant l'Insurrection des Basques*, expresaba su convicción de que las pastorales tenían por lo menos mil años de antigüedad. En una obra posterior, publicada en 1855, modifica esta opinión:

Guidé par la tradition locale, mais surtout par la nature et l'esprit des pièces qui composent aujourd'hui le repertoire du théâtre souletin, en parlant de cette littérature en 1836, l'auteur de l'itinéraire n'a pas cru pouvoir la faire remonter plus haut que le dixième siècle; mais il est certain que l'art dramatique, dans la jolie province de Soule, date de beaucoup plus loin. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à faire attention au prologue des pièces souletines. Composé en quatrains de six, sept ou huit syllabes, dont quatre ou moins, mais surtout les deux dernières, sont rendues breves pour le récitateur, dans une langue qui n'a aucune espèce de prosodie ni de règles de quantité, il est declamé sur le ton et dans le même goût de la mélopée grecque. Ce prologue

fait supposer que la représentation des pièces grecques et latines à Rome donna aux Vasco-Souletins la première idée de leur tragedie, nous ne dirons pas bourgeoise, mais paysanne. (126-127)

También Wentworth Webster relacionó las pastorales con el teatro griego, aunque opinaba que sólo era deudor de este último en lo referente a la puesta en escena, pues le parecía evidente que el repertorio de aquellas procedía de la literatura dramática medieval, de los misterios, moralidades y milagros, vulgarizados por la littérature de colportage :

Elle leur est venue par ces petits livres de quatre ou dix sous qu'on débite dans les villes et é la campagne les jours de foire ou de marché. (1899: 245)

Pero Webster resta importancia a esta influencia del colportage en favor de la del teatro clásico. De éste habría tomado la pastoral su tema fundamental: la lucha eterna entre el bien y el mal. Coincidiría además con aquel en las condiciones materiales de la puesta en escena (teatro al aire libre), así como en la conjunción de palabra, música y danza. La función del coro en el teatro griego sería asumida en la pastoral por los *satanak* o satanes, aunque con distinto signo moral, pues los satanes forman parte del bando del mal (ibid., 246-248).

Manuel Lekuona ha establecido asimismo un paralelo entre el teatro griego y el suletino, postulando la existencia de una cultura dramática anterior a ambas formas, de la que una y otra serían herederas:

Los dos pueblos —el vasco y el romano— bebieron en la misma fuente. Estas costumbres no son invención precisamente de Roma ni de Grecia. Roma y Grecia pueden ser perfectamente (y lo son, sin duda, en estas cosas), tributarias, no digo de los vascos, pero sí de una cultura ancestral que por igual llegaba y absorbía a todos. Esto ocurrió, sin duda, con el Teatro Griego y el Teatro Vasco de las Pastorales Suletinas. (Lekuona 1984: 3)

La tesis del parentesco griego no merece siquiera ser discutida. Indudablemente, algo o mucho de la concepción teatral aristotélica ha quedado en los teatros folklóricos de Europa, donde las preceptivas inspiradas en la Poética del filósofo griego modelaron durante largos siglos el teatro urbano y, a través de éste, influyeron en el teatro de los campesinos. Pero ver una conexión entre el teatro de Grecia y el de Soule resulta ser, en el mejor de los casos, una simplificación abusiva. La mayoría de los estudiosos ha optado por indagar acerca de los orígenes de la pastoral en el teatro de la Edad Media.

Julien Vinson niega que las pastorales sean privativas de los vascos y las hace equivaler a formas del teatro popular catalán, gascón, bearnés y bretón. Sin profundizar demasiado en este tema, acepta también lo dicho por Webster sobre las coincidencias con el teatro griego (1883: 309).

La tesis de Georges Hérelle sobre este particular se basa en dos premisas muy claras: 1) una literatura dramática popular no va a buscar sus modelos lejos, sino en las culturas vecinas; y 2) los autores rurales no son genios que crean nuevas formas artísticas. Partiendo de estos presupuestos —y no precisamente prejuicios, como quieren algunos—, examina los teatros vecinos. Si las pastorales procedieran de España, su

origen podría ser: a) el drama litúrgico, b) el misterio, c) el auto sacramental y d) la pastorada del Alto Aragón.

El drama litúrgico, conocido en España desde el siglo XI, pervive en el *Misterio* de Elche. Esta obra es de inspiración netamente religiosa y enteramente cantada. En cambio, la *pastoral* es secular y en ella las canciones son escasas, y van insertadas en una farragosa serie declamatoria de versos salmodiados.

El misterio nunca llegó a arraigar en España. Los que se representaron llegaron de Provenza, a través de Cataluña. Los autos sacramentales, que sí gozaron de una enorme popularidad, apenas tienen puntos de contacto con el teatro que nos ocupa. Son piezas devotas, con personajes alegóricos y, ya en el siglo XVII, con una fastuosa puesta en escena.

Las pastoradas altoaragonesas se representan desde tiempo inmemorial en los pueblos de la montaña. La coincidencia del nombre y la proximidad geográfica invitarían a emparentarlas con la *pastoral*, pero las diferencias entre ambas son demasiado notorias para hacerlo así. Las pastoradas son diálogos jocosos entre personajes de pastores acerca de la vida en la montaña y del matrimonio (Hérelle 1926: 95-96).

Existen asimismo en España representaciones de *moros y cristianos* (ibid., p. 96), pero, por encima de ciertas analogías sobre las que más adelante volveremos, el hecho de que en las *pastorales* suletinas no aparezcan moros, sino turcos (*turkoak*) nos indica que es en el ámbito francés donde hay que proseguir la investigación.

En este sentido, Albert Léon opinaba que las representaciones de misterios en la corte de Margarita de Angulema, en Pau, ya en el siglo XVI, difundieron ese tipo de teatro por Gascuña y Béarn, hasta la extremidad oriental del Pirineo, aunque, para él, la fuente del repertorio dramático se hallaría también en la *littérature de colportage* (apud Hérelle 1926: 97). Hérelle cree que Léon otorga excesiva importancia a la actividad teatral de la corte de Pau y que las obras de Margarita de Navarra no han dejado huella alguna en el repertorio suletino. Añade que el nombre de *pastorales* empleado para ciertas obras de aquella se debe a su tema navideño, sentido en que dicho término, como ya hemos visto, jamás ha sido usado en Soule.

La tesis de la influencia del teatro cortesano de Pau sobre las manifestaciones dramáticas populares del Pirineo había partido de Brantème y A.C. Buchon, y, según Hérelle, fue malinterpretada por Léon, pues donde aquellos afirmaban que el teatro de la corte de Foix había modificado las formas de representación de los misterios, este entendió que se hablaba del origen de los mismos (ibid., pp. 99-101).

Para Hérelle, el origen de las *pastorales* está en los misterios medievales franceses. Comparando los repertorios de ambos géneros, observa que los temas de 34 obras de tema religioso coinciden, quedando 19 obras suletinas sin paralelo en el teatro francés. Entre las de tema profano, sólo coinciden 4, de los 29 temas del repertorio del teatro suletino. La conclusión a que llega es que, aunque los autores populares de Soule han imitado los misterios, no han renunciado a una cierta independencia respecto a estos. "Les pastoraliers basques sont de pauvres Icares qui n'ont jamais réussi é voler bien haut; mais ils ont essayé de voler de leurs propres ailes", (Hérelle 1926: 106).

Hérelle sitúa en el siglo XV el nacimiento de las *pastorales*, valiéndose de los siguientes argumentos:

1. Antiguamente recibieron los nombres de *mystère*, *vie*, o *histoire*, como puede comprobarse en los manuscritos.

2. En *Hélène de Constantinople*, única pieza dividida en dos jornadas, cada parte tiene su propio prólogo y epílogo, tal como, según Petit de Juleville, se acostumbraba en los misterios del siglo XV.

3. El recitativo del prólogo, su música, se remonta al siglo XV cuando menos, y la del canto del ángel al siglo XVI.

4. La denominación de "turcos" para el bando del mal se generalizó algo más tarde, a partir de la batalla de Lepanto que, al marcar el fin de la expansión turca, convirtió a los turcos en materia jocosa y señaló el comienzo de su estereotipación como personajes cómicos en los pasatiempos y ballets de corte (1926: 108-109).

En su análisis de la representación de las pastorales, aduce Hérelle otras razones, sino para datar el origen del teatro suletino, sí para mostrar su relación genética con los misterios franceses: la disposición del escenario, la separación de buenos y malos, los personajes, las técnicas de declamación, etc., todo remite, según Hérelle, al modelo francés.

Aún estando de acuerdo en lo referente a la procedencia (el teatro francés de los misterios) la mayor parte de los autores que se ocuparon de las pastorales durante el siglo pasado y la primera mitad de éste no están conformes entre sí en cuanto a la fecha aproximada de aparición del género. Francisque Michel sugiere como tal los siglos XIII y XIV, por ser éstos los del auge de las representaciones de misterios y los del nacimiento de la novela de caballerías (1857: 52). Julien Vinson cree que la centralidad en el género de los enfrentamientos entre musulmanes y cristianos debería hacernos pensar en los últimos siglos de la Reconquista en España (siglos XIII al XV) (1883: xviii-xix), Webster, por su parte, propone el siglo XIV, porque, aunque no se conservan manuscritos tan antiguos, el color local, los anacronismos y el modo de tratar los temas parecen remitirnos a aquella centuria (apud Hérelle 1926: 107).

Seguimos a Hérelle para conocer la tesis de Etienne Decrept, expuesta en una serie de artículos polémicos, publicados durante los años 1912 y 1913. En ellos se mostraba partidario de situar la fecha inicial a mediados del siglo XVIII, basándose en la absoluta falta de documentos anteriores a estos años, en que se atestiguase la existencia de las pastorales y en que los manuscritos conservados son todos posteriores a esa fecha. Arguye igualmente que la lengua de los textos es moderna, sin apenas arcaísmos. Hérelle se escandaliza de la osadía de Decrept, al que califica de "amigo de la paradoja". El silencio documental se justificaría, en su opinión, por el inveterado desprecio de los eruditos del pasado hacia el arte popular. En cuanto a la antigüedad de los manuscritos, admite que, efectivamente, el más antiguo es el de *Jeanne d'Arc*, en cuya filigrana lee la fecha de 1723, pero esto no impide, según él, que hubiera otros anteriores que se perdieran: en una copia del siglo XIX del *Saint Jacques* (BN, no. 211) figura la fecha, muy legible, de "29 aoét 1634", y Buchon, erudito digno para Hérelle de toda confianza, afirmaba haber visto en 1839 en Tardets, en casa del *pastoralier* Saffores, un manuscrito de *Clovis* que, sin duda, se remontaba a 1500. Desgraciadamente, tal manuscrito se había perdido cuando Hérelle exponía sus reparos a Decrept. Hérelle aduce asimismo que la ausencia de arcaísmos en los textos no prueba nada, porque éstos se han visto sometidos a un continuo proceso de actualización

y añade, finalmente, que la tesis de Decept implica que las pastorales nacieron justo en el momento en que, bajo la presión del clasicismo, habían desaparecido los últimos restos del teatro medieval con que se emparentaban, lo que, a su juicio, es absurdo (1926: 109-112).

Muy recientemente, Beñat Oihartzabal (1985: 55-68) ha examinado críticamente todas estas propuestas y ha llegado a conclusiones muy próximas a la tesis de Decept. Tras sintetizar las diferentes propuestas de datación, expone sus objeciones a cada una de ellas:

1°. El razonamiento de Francisque Michel no es probatorio, porque, si bien es cierto que la decadencia del teatro de los misterios en las ciudades se produjo a partir del siglo XVI, en el campo no ocurrió así, y ello puede comprobarse en el caso del teatro bretón, por ejemplo.

2°. El teatro de la corte de Margarita de Navarra nada tiene que ver con las pastorales suletinas.

3°. El enfrentamiento entre cristianos y turcos aparece en muchas obras de la Biblioteca de Troyes (el mayor corpus de *littérature de colportage* entre los siglos XVII y XIX) y en las leyendas piadosas publicadas por las prensas de Troyes y basadas en la *Legende Dorée* de Jacques de Voragine. Por otra parte, no en todas las pastorales aparecen los turcos con este nombre, aunque hay personajes que llevan el vestuario característico de éstos. El nombre parece haber entrado en una fase tardía, cuando se incorporaron las batallas como elemento recurrente del espectáculo.

4°. La afirmación de Buchon esgrimida por Hérelle como argumento contra Decept no parece una prueba suficiente. El propio Hérelle se equivoca cuando afirma haber visto en el manuscrito de *Saint Jacques* de la Bibliothèque Nationale de París la fecha de 1634. En realidad, la fecha que allí aparece es 1834.

5°. La "pastoral" perdida *Artzain Gorria*, que según Arnaut d'Oihenart (de mediados del siglo XVII) había sido escrita por un tal Jean Etchegaray, sacerdote, y representada en Saint-Jean-de-Pie-de-Port en 1565, tampoco es una prueba de la existencia de las pastorales en aquel tiempo. En primer lugar, se sitúa fuera del ámbito geográfico de Soule y, además, se conoce el nombre del autor (lo que es contrario a los usos suletinos). Se trataba, quizá, de una obra no popular. El nombre pastoral, como hemos visto, tenía otros sentidos en los siglos XVI y XVII, y no era, ni mucho menos, de uso exclusivo en Soule. Concluye Oihartzabal lo siguiente:

Zuberoako teatro herrikoia noiz hasi zen neke da beraz erratea. 18. mendean egina zela ez da dudarik; aintzinagokoa izan zitekeela ere pentsa daiteke. Baina zenbat urte gibelera joan gaitzke? 17 mendera itzultzeak ez du zentzugabekeria iduri. Gorago joatea ordean, ausartzi handiegi ez ote litzateke? (ibid., p. 68)

Aunque en desacuerdo con Hérelle sobre la fecha de origen de la pastoral, Oihartzabal acepta por completo su tesis sobre los precursores de la misma:

G. Hérellek aitzineko ikertzaileeri jarraikiz, ezin hobeki erakustera eman duen bezala, pastoralak Erdi-Haroko europar teatro zaharretik heldu dira. (ibid., p. 55)

Es en el teatro popular campesino, heredero del teatro urbano medieval, y en el repertorio de la *Bibliothèque Bleue* de Troyes donde hay que buscar la raíz del teatro

suletino. Lo más posible, en nuestra opinión, es que el teatro rural de carácter religioso, extendido por grandes áreas de Francia, perdiera buena parte de su antiguo repertorio al difundirse las obras de *colportage*, y adoptara como nuevos temas los de estos libros. Así surgiría el teatro folklórico suletino, sobre la base de a) una pervivencia de las viejas formas de representación del teatro rural, b) el repertorio de la *Bibliothèque Bleue* y de los libros religiosos y de historia de Francia no estrictamente de *colportage* y c) una escuela de traductores, refundidores y adaptadores de los textos franceses novelescos, hagiográficos o históricos, que los convirtió en textos dramáticos en vasco. Este cuerpo profesional o semiprofesional de refundidores-dramaturgos habría cumplido así un papel similar al de los refundidores-juglares que, en la sólida opinión de Jesús Antonio Cid, habrían adaptado al vasco los temas de la baladística francesa (1985: 342). Unos y otros habrían puesto al alcance de un público vascófono, débilmente alfabetizado y desconocedor en su mayor parte del francés, las obras más importantes de la literatura popular y los temas más atractivos de la balada tradicional francesa, siempre dentro de unos circuitos de transmisión oral. Y ello en una época tardía, que para la balada vasca sitúa Cid entre los siglos XVIII y XIX, y que, con Oihartzabal, pensamos que no es legítimo remontar a fechas muy anteriores en el caso de la pastoral.

Examinaremos ahora algunas hipótesis de autores que han buscado el origen de las pastorales en un ámbito autóctono.

Txomin Peilhen propone intentar una datación por medio del análisis lingüístico. En esta línea se desarrollaron también las investigaciones de Saroihandy, que analizó en 1927 la *Errolanen tragedia* y llegó a la conclusión de que no sería de extrañar que pudiese eventualmente demostrarse que ésta es una de las pastorales más antiguas del repertorio vasco, quizá compuesta en la primera mitad del siglo XVI, por la presencia de arcaísmos en los manuscritos conservados. Recuerda asimismo Peilhen el análisis que Albert Léon hizo de *Hélène de Constantinople*, donde halló, según asegura, formas verbales desaparecidas en el siglo XVII. Con estos datos, y guiándose por la intuición, Peilhen elabora una cronología posible del repertorio suletino:

I. Siglos xv(?) -xvi. Pastorales que conservan formas lingüísticas arcaicas, aunque los manuscritos se han renovado: *Clovis* (1500), *Errolan*, *Saint Louis*, de vidas de reyes; *Abraham* y *Moisa*, del Antiguo Testamento; *San Antoni*, *Santa Katalina*, *Santa Klara*, *Santa Grazi*, *Santa Margarita*, *San Alexis* y *Jon Done Petiri*, de vidas de santos.

II. Siglos xvii y xviii. Pastorales inspiradas en la *Bibliothèque Bleue* de Troyes. *Johana d'Arc*, *Champania-ko Tibald*, *Aimunen lau seme*, *Alexandro handia*, *Kazmirako Printzesa*, *Joanes Caillabit*, *Edipa*, *Celestine de Savoie*, *Robert le Diable*, *Santa Jenibeba* ...

III. Siglo xix. Pastorales basadas en la Historia de Francia: *François Ier.*, *Napoleon Ier.*, *Le Consulat*... Todas ellas de la segunda mitad del siglo.

IV. Siglo xx. Con Pierre Bordaçahare ("Etchahun de Iruri") y Junes Casenave, los autores abordan la historia del País Vasco (Peilhen 1981: 837-844).

Más radical en su postura, el *pastoralier* Junes Casenave, examina en un artículo reciente las hipótesis de otros investigadores y encuentra que todas las que proponen el teatro francés como origen del suletino pecan de una concepción imperialista de la cultura, pues parten de la negación de toda originalidad a los pueblos que se distinguen de los "grandes modelos":

Garaiko irakasle gehienek eta oraingo batzuen iritzia jakitea aski da: frantses literatura basteen gaintetik dago Frantzia zibilizazioaren goihena argia izan den bezala (...) hola Zuberoko kultura beregisakoa izan zuela ukatuz eta pastorek kanpoan baizik ez zezaketela beren jatorri osoa izan baieztruz, iturri bakar eta bakoitz hori frantses mixterioak izaki (1983: 5).

Casenave cree que en la propia Soule hay una tradición antiquísima que explica el origen de las pastorales. Se sirve como "pruebas" del fresco de Alzabeheti (siglo XIV) y de los capiteles de la iglesia de Santa Grazi (siglo XI). El primero representa una procesión de mujeres que llevan bastones en sus manos y que, a juicio de este autor de pastorales, parecen asemejarse en sus actitudes a los actores del teatro vasco. Los capiteles de Santa Grazi representan, el de la derecha, la figura de un músico (que tañe una flauta o *txirula* y un salterio o *danburina*), personajes buenos y malos, y un personaje central que parece el protagonista de una pastoral; las figuras del capitel de la izquierda recuerdan, según Casenave, a los actores de los charivaris y mascaradas. Considera así suficientemente atestiguada una tradición teatral autóctona que vendría al menos del siglo XI, coincidiendo así con las opiniones expresadas por Chaho (ibid., pp. 4-10).

Creemos que estas opiniones de los "autoctonistas" no requieren mayor comentario. Son especulaciones gratuitas, sin base alguna, no probadas en absoluto y que parten de un evidente prejuicio ideológico. Se ajustan a lo que Jon Juaristi ha denunciado recientemente como "achaque común a la mayoría de los folkloristas vascos, que quieren ver antigüedad venerable donde no la hay ni puede haberla" (1987: 918). Como Oihartzabal, consideramos que la postura más razonable es atenerse a lo que está suficientemente demostrado.

En lo que respecta al repertorio de la pastoral, hay que volver nuevamente a Hérelle, quien, en 1928, publicó un estudio exhaustivo del mismo. En él clasifica las pastorales según los siguientes ciclos:

- Del Antiguo Testamento
- Del Nuevo Testamento
- De la Hagiografía
- De la Antigüedad Profana
- De las Canciones de Gesta
- De las Novelas de Aventuras
- De la Historia Legendaria

Hérelle da asimismo razón de los manuscritos conservados y de los lugares en que se encuentran, así como una breve relación de su contenido y de sus posibles fuentes.

Siguiendo en lo fundamental a Hérelle, Urkizu ha actualizado la descripción del repertorio, ofreciendo una relación de las pastorales impresas y manuscritas hasta 1984, así como de las bibliotecas en que se conservan, fechas y lugares de las representaciones y nombre de los directores de escena (Urkizu 1984: 21-25, 35-46).

Sin embargo, hay que advertir que ambos incluyen en sus respectivos catálogos tanto las obras conservadas como aquellas de que únicamente se tiene noticia por otros escritos. Pero Hérelle informa detenidamente de estos pormenores, mientras que Urkizu incluye entre las obras representadas algunas improbables, como *Clouis*,

mencionada por Buchon, o *Artzain Gorria*, o las del Colegio de Bayona, todas ellas supuestamente del siglo XVI.

Ya hemos hablado antes de la resistencia de Oihartzabal a aceptar algunos datos que se han venido dando hasta hoy por seguros. Así, mientras Hérelle aventura que la pastoral más antigua es la de *Jeanne d'Arc*, datada por la filigrana del manuscrito en 1723, Oihartzabal afirma que, si nos dejamos guiar por los *ex-libris*, la copia y la representación más antiguas conocidas corresponden a *Sainte Elisabeth*, representada en Esquioule en 1750 (1985: 57). Añade además una propuesta de clasificación temática que simplifica en parte la de Hérelle:

- Basadas en textos sagrados
- Hagiográficas
- Legendarias o históricas (ibid., p. 74).

Al margen quedarían las “pastorales modernas”, las que tratan de leyendas o historias del País Vasco. En realidad estas últimas no son propiamente pastorales, sino un género completamente nuevo que adopta únicamente los rasgos superficiales (y no todos) de la representación de la pastoral. La tipología que proponemos aquí excluye esa supuesta pastoral moderna, a la que habremos de referirnos más adelante. Nos basamos en la clasificación temática de la narrativa tradicional utilizada por Menéndez Pidal, entre otros. Consideramos que los ciclos en que podría clasificarse el repertorio son los siguientes:

- Pastorales religiosas
- Pastorales profanas: De la materia de Grecia  
De la materia de Roma  
Romántico-caballerescas  
Histórico-noticieras

## 2.3. Análisis semiótico de la pastoral

### 2.3.1. Introducción

La representación de la pastoral es una producción de significación (una actualización de funciones semióticas virtuales) a partir de una serie de s-código sintácticos y semánticos, cada uno de los cuales posee un conjunto de elementos constitutivos (señales y nociones, respectivamente) y sus propias reglas combinatorias. En principio, todo s-código es a la vez limitado, ya que debe su carácter de “código” a una reducción inicial de la equiprobabilidad de aparición de los elementos existentes en la fuente, y *abierto* —en su dimensión diacrónica— a la aportación de nuevos elementos o a la delección de algunos de los antiguos. Podría definirse un s-código, en el contexto de la comunicación folklórica, como una serie abierta a la incorporación individual de nuevas señales o nociones (que requerirá una sanción comunitaria para convertirse en un elemento integrado en el código) y a la supresión de señales o nociones ya existentes; supresión que se ejerce asimismo por iniciativa individual, pero que precisa de una aprobación tácita de la comunidad para ser definitiva. Hemos definido la serie de s-código pertinente para la descripción semiótica de la pastoral en los siguientes términos:

<i>s-código sintácticos</i>	<i>s-código semánticos</i>
— Color	- Personajes
— Indumentaria	- Acción
— Lenguaje	- Espacio
— Topología	- Tiempo
— Música	
— Kinésis	

Las señales componentes de los *s-código sintácticos* serán escritas en adelante entre barras paralelas (//). Las nociones que forman parte de los *códigos semánticos*, entre comillas (“”). Seguimos en esto el criterio establecido por Umberto Eco (TSG, p. 21), con una necesaria matización: allí donde Eco utiliza comillas en ángulo para representar el contenido de una expresión o el significado de un significante (i.e., una noción semántica) nosotros usaremos comillas simples.

### 2.3.2. Los *s-códigos sintácticos*

2.3.2.1. **Color.** Como sucede con las señales de los *s-código* que analizaremos, los colores presentes en la pastoral no poseen todos la misma relevancia semiótica. Unos se encuentran rigurosamente codificados. Otros no lo están tanto (los denominaremos *hipocodificados*), y otros no lo están en absoluto (son los que podríamos calificar de *potestativos*, cuya única marca definitoria es su no-pertenencia al *s-código*, y, por tanto, su incapacidad para entrar en relaciones de contraste u oposición semiótica con los colores hipercodificados o hipocodificados). Nos interesan especialmente los primeros. Observamos que el /blanco/, el /azul/ y /rojo/ están siempre presentes en la representación, y que su uso se halla estrictamente regulado.

El /blanco/ es el color distintivo del vestuario de los “ángeles”. Puede ser asimismo el de la bandera de los “cristianos” y el de la puerta derecha del escenario (*derecha* en relación a la escena, y no al público).

El /azul/ es el color que caracteriza la indumentaria de los “cristianos” y puede alternar con el /blanco/ como color de su bandera y de la puerta derecha. Podemos decir, por tanto, que la oposición /blanco/ vs. /azul/ sólo es pertinente si se combina con las señales del *s-código indumentaria* (significando en la representación la oposición “ángeles” vs. “cristianos” o, si se prefiere, “mundo numérico” vs. “mundo humano” dentro del bando de los buenos) y se neutraliza en los demás casos.

El /rojo/, a su vez, es el color de la bandera y del vestuario de los “turcos”, del vestuario de los “satanés”, de la puerta izquierda, y del ídolo que corona ésta.

Eventualmente, pueden aparecer otros colores: morado y negro para las vestiduras de los eclesiásticos; gris para los ermitaños, etc. Algunos, no obstante, vienen impuestos por las disponibilidades del vestuario y son, en consecuencia, imprevisibles. Los arriba mencionados proceden de una hipercodificación que se produce en el referente extrateatral (es decir, en la sociedad, donde se asigna a las vestiduras de los eclesiásticos un determinado cromatismo). Otros colores, por el contrario, se hallan hasta cierto punto codificados —hipocodificados— en la pastoral: así, el /verde/, /amarillo/ y /marrón/, combinados con el /rojo/ en los trajes del “gigante” y del “verdugo”.

En todo caso, la oposición básica se establece entre /azul/ (+ /blanco/) versus /rojo/, y sólo subsidiariamente entre otros colores que, en cada representación, se adscri-

ben a uno u otro término de aquella. Por metonimia, los “cristianos” o “buenos” reciben el nombre de *Azules* y los “turcos” o “malos”, el de *Rojos*:

On appelle communément les Chrétiens “les Bleus”, et les Turcs “les Rouges”. Les appellations ne sont pas rigoureusement exactes, puisque le costume des Chrétiens n’est pas tout entier bleu. Mais il n’en est pas moins vrai que le bleu et le rouge sont des couleurs distinctives pour les personnages de l’un et de l’autre camp (Hérelle 1923: 61).

La significación de estos colores no es enteramente arbitraria y no se refieren por pura convención intraescénica a una u otra noción semántica. Cabe hablar aquí de una cierta presemantización del color, que deriva en parte de una lógica universal de las cualidades sensibles (en la que el /rojo/, por espontánea asociación con la sangre y el fuego, connota ciertas nociones del tipo de “peligro”, “violencia”, etc.) y en parte de convenciones culturales preestablecidas. Hérelle menciona las observaciones del heraldista Sicille de Héraut en su *Blason des couleurs* (siglo XV), para quien el /azul/ representa el cielo, y, más concretamente, el aire, y simboliza la “lealtad”. Es el color del campo del blasón de los reyes de Francia, y su lema “La vertu de la force, pureté de pensée et conservation d’icelle”, que les enseña “à avoir honneur et révérence à Dieu le Créateur et à son service”. El rojo representa el fuego, y es emblema del carácter osado y colérico (ibid.). Esta interpretación del simbolismo de los colores resulta bastante iluminadora a la hora de estudiar sus funciones semióticas en la pastoral. Más arbitraria parece la ofrecida por Hawkes, cuando, refiriéndose a los “villains” (“malos”) señala que “... moreover, [they] are always dressed in red, the favourite colour of Lucifer and Lenin” (1926: 209).

Las sugerencias de Hérelle respecto al origen histórico de esta significación de los colores son asimismo acertadas, aunque quizá convenga compartir la prudencia con que las expresa:

L’attribution du bleu aux Bons ne viendrait-il pas de l’image du bleu dans la maison des rois de France et dans l’ancienne armée française, d’où l’expression “bleu de roi?” L’attribution du rouge aux Mauvais ne serait-elle pas —hypothèse d’ailleurs tout à fait invraisemblable, amis qui a été faite— un souvenir du temps lointain où les Anglais étaient les maîtres de la Guyenne?... (1923: 62)

La hipótesis parece muy plausible, si se considera que los trajes de “cristianos” y “turcos” tienen un evidente aire militar y que, además, en algunas *pastorales*, la oposición “cristianos” (o “buenos”) / “turcos” (o “malos”) sirve de vehículo a la oposición dramática “franceses”/“ingleses”) (Vinson 1883: 316).

En lo que a los colores de los trajes del “gigante” y del “verdugo” se refiere, es interesante observar que el /amarillo/ y el /verde/ se asocian en la cultura medieval y renacentista con la “locura”. A este respecto, Maurice Lever ha escrito lo siguiente:

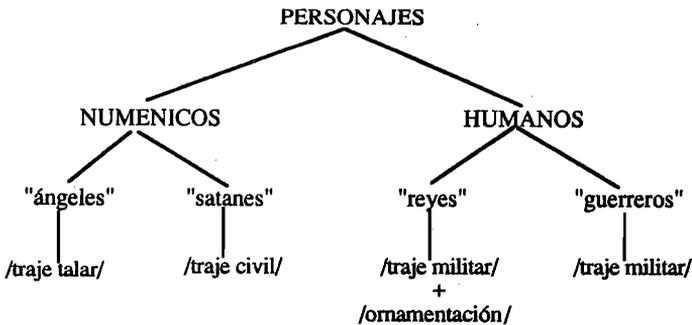
Au Moyen Age, le jaune était la couleur de la bassesse et de la flétrissure, celle des laquais, et plus particulièrement des valets employés aux exécutions de haute justice; c’était aussi celle de la prostitution et des traîtres... (1983: 57-58)

**2.3.2.2. Indumentaria.** Este s-código incluye tres s-subcódigos, dos de ellos considerados por Kowzan sistemas de signos teatrales (traje y accesorios) y un tercero

que, si bien podría considerarse parte del traje, hemos decidido analizar por separado: el tocado.

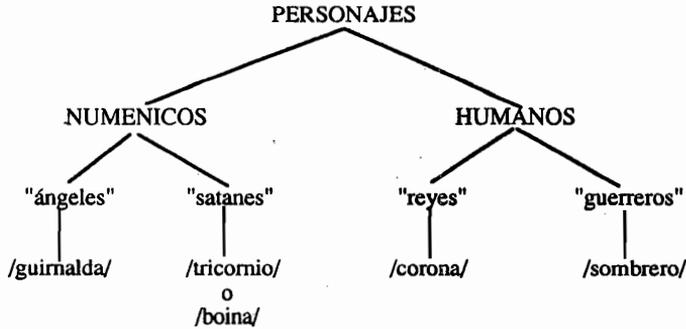
2.3.2.2.1. Traje. Una gran parte de las prendas utilizadas en la representación de la pastoral es el resultado de un compromiso entre lo que exige la obra a representar y las disponibilidades concretas de ese momento. Este vestuario, casi siempre potestativo, presenta, no obstante, algunos rasgos de hipocodificación. Su mayor o menor ornamentación establece la categoría social del personaje; el colorido dominante, su adscripción al campo cristiano o turco. Hérelle aduce el ejemplo de las variantes del vestuario de Abraham en las representaciones de la pastoral que lleva su nombre en 1897, 1899 y 1909: del traje azul estilo 1830 al chaqué o la levita, pero siempre con galones de oro o de plata, y adornos de plumas azules (1923: 64). A este tipo de vestuario hipocodificado corresponde el traje de los personajes eclesiásticos, femeninos (princesas, damas de honor...), el de los que Hérelle llama "gente común" y, en fin, el del "verdugo" y el del "gigante".

Junto a este vestuario más o menos variable, existe otro codificado según reglas mucho más estrictas: el de los "ángeles" y el de los guerreros "cristianos" y "turcos". En el siguiente cuadro, hemos intentado sistematizar los rasgos distintivos de sus atuendos:



En efecto, los "ángeles" —representados generalmente por niños— van vestidos con una túnica blanca ceñida por una faja o cingulo azul (ibid., 56). Los "satanes" llevan una chaqueta roja galonada, abierta por delante para dejar ver una camisa blanca plisada y bordada, adornada a veces con pasamanería dorada (ibid., 58). Los guerreros "turcos" y "cristianos" visten uniformes militares, cuya prenda más importante es, sin duda, la guerrera (semejante, según Hérelle, a la del arma de cazadores) (ibid., 65). La de los reyes se distingue por una recargada ornamentación de botones y pasamanería de oro. La oposición "cristianos"/"turcos" no se basa pues en el traje, sino en el color del mismo. Los otros rasgos de indumentaria, combinados con las vestiduras, enfatizan las distinciones establecidas por éstas o introducen otras nuevas.

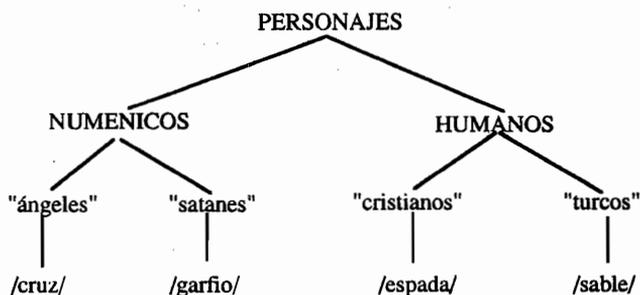
2.3.2.2.2. Tocado. Las oposiciones pueden representarse con el siguiente esquema:



Los “ángeles llevan sobre el cabello, especialmente rizado para la representación, una corona de flores blancas (ibid., p. 56). En las últimas pastorales representadas, el peinado se ha sustituido en algún caso por pelucas. El tocado de los “satanes” era, ya en la época en que Hérelle lo describió, una boina roja galonada de oro y de plata —como en las “pastorales modernas”— con un ramillete de flores de oro y de plata o con una borla (ibid., p. 58). En la representación de *Astyage* (Laguingue, 1914) la boina era blanca con una borla roja y blanca (ibid.). Pero en representaciones anteriores, el tocado de los satanes consistía, según Francisque Michel, en un sombrero triangular de cartón adornado con cintas y plumas (apud Hérelle 1923: 57). J.-A. Chaho lo define como un diminuto tricornio rojo (ibid.). No obstante, Hérelle constató el empleo, en sendas pastorales representadas en Chéraute (1908), Mauleón (1909) y Ordiarp (1909) de altos sombreros de plumas y flores similares a los de los “turcos” (ibid., p. 58). En la última representación citada, por lo que puede inferirse de la fotografía publicada por Hérelle (ibid., p. 59), el vestuario de los “satanes” se había asimilado casi por completo al de los guerreros “turcos”. El tocado de éstos, denominado *koba* (voz suletina derivada probablemente del latín *corona(m)*), consiste en un sombrero cilíndrico de unos 20 cms. de altura, rodeado en su parte inferior de una ancha banda y adornado de espejuelos (que imitan los carbunclos de los tocados orientales), flores y cintas en que domina el color rojo. En 1843, J. Badé registra el uso de turbantes con olopeles, y Chaho habla asimismo de turbantes empenachados (ibid., pp. 67-68). Los guerreros “cristianos” llevaban en 1843, según J. Buchon, sombreros de castor redondos y elevados, guarnecidos de manojos de flores. J. Badé atribuye a los “cristianos” cascos cónicos de cartón adornados de pequeñas borlas y de ramos de flores. Hérelle afirma haber visto únicamente bicornios de fieltro negro, semejantes a los de los gendarmes, galonados de oro y de plata y adornados de ramilletes de flores artificiales de varios colores entre los que predomina el azul (ibid., p. 66). En las “pastorales modernas” se ha introducido el uso de morriones e, incluso, de cascos.

Los reyes llevaban como tocado distintivo, en tiempos de Hérelle, una corona, muy elevada, rematada en una semiesfera de alambre recubierta de papel dorado, e iba rodeada de cadenillas de oro. La de los reyes “turcos” llevaba, como el *koba* de los guerreros, espejuelos que simulaban ser gemas (ibid., pp. 65-67).

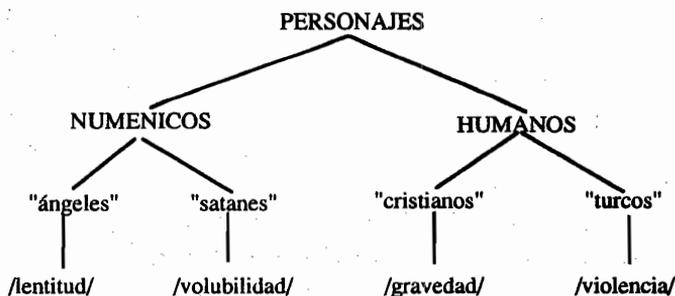
2.3.2.2.3. **Accesorios.** Sirven asimismo para reforzar las distinciones marcadas por el traje. Así, las pequeñas cruces de flores blancas que llevan los "ángeles" (según J. Vinson se trataba de grandes cruces de madera dorada (1923: 317) y los garfios de dos o tres dientes de los satanes. Enfatizan también las distinciones marcadas por las oposiciones cromáticas: es el caso de las espadas rectas portadas por los "cristianos" y los sables curvos de los "turcos". Los garfios de los "satanes", utilizados también como instrumento de tortura por el "verdugo", son de hierro, con empuñadura de madera y pintados de rojo. Hérelle hace notar que, en los últimos tiempos, los guerreros iban provistos de armas blancas de todo tipo, perdiéndose en parte la tradicional oposición de /armas rectas/ vs. /armas curvas/ que distinguía a los "cristianos" de los "turcos" (1923: 67). El esquema siguiente ofrece una sistematización de las funciones semióticas centradas en los accesorios:



Existen además otros ornamentos y accesorios que añaden rasgos redundantes a los personajes caracterizados por el color y la indumentaria: los ramilletes de flores azules que los "ángeles" llevan prendidos en la cintura (ibid., p. 56), las fustas de los "satanes", que pueden sustituir a los garfios o bien aparecer al lado de éstos (ibid., p. 59) y, finalmente, los bastones —cetros o férulas— portados por "guerreros" y "reyes" (aunque se trate de "reyes" no "guerreros", en algún caso). Las férulas de los "reyes" de los "cristianos" son preferentemente negras, con cintas de colores entre los que domina el azul. Las de los "reyes" de los "turcos", de color amarillo y marrón y con cintas amarillas y rojas, están rematadas en sus extremos con flecos de oro. Los "guerreros" usan férulas semejantes a las de los "reyes", si bien Hérelle observa que antiguamente los turcos no las llevaban (ibid., p. 67).

### 2.3.2.3. Lenguaje

2.3.2.3.1. **Dicción.** Los personajes de la pastoral se caracterizan, asimismo, por dicciones peculiares de cada grupo. Las oposiciones fundamentales son las de /lentitud/ vs. /volubilidad/, se distingue a los "ángeles" de los "satanes", y de la /gravedad/ vs. /violencia/, que corresponde a la oposición "cristianos"/"turcos".



Los “ángeles” pronuncian sus parlamentos con una lentitud parsimoniosa, voz infantil, aflautada y monocorde, cuando comunican a los hombres los mensajes divinos. Como más adelante veremos, cuando se dirigen a Dios, cantan. Los “satanes” pronuncian con un tono voluble, entre rudo y chillón, lanzando frecuentes *irrintziak* (gritos festivos que imitan relinchos).

El tono de los “cristianos” es siempre grave y firme, incluso cuando se dirigen a sus enemigos, contrastando con la rapidez, violencia y rabia de las intervenciones de los turcos.

2.3.2.3.2. **Lengua.** El uso de distintos códigos lingüísticos apenas cumple un papel significativo en la definición de los personajes. La literatura dramática suletina se halla escrita por los general en vasco suletino (*iiskara*), aunque en algunas obras se deje sentir la influencia del dialecto bajonavarro. Hérelle pone de relieve la abundancia de préstamos lingüísticos del francés, debida, en su opinión, a que ésta es la lengua en que están escritas las obras que han servido como fuente a los *pastoraliers* (Hérelle 1923: 56). Algunas pastorales “cultas” —*Marie de Navarre* y *Napoleón Bonaparte*— se escribieron en laburdino literario, pero Hérelle insiste en su carácter no popular.

Los “reyes” utilizan eventualmente el francés. Así, la oposición /francés/ vs. /vasco/ refuerza la distinción entre “reyes” y “guerreros” ya marcada por otros rasgos. El francés es también la lengua de las fórmulas palaciegas, de los procedimientos judiciales, de los juramentos de los “turcos” y de las chocarrerías de los “satanes”, mezclado, en estos últimos casos, con el vasco y con el bearnés.

El latín se usa en las *trajeriak* de los ciclos del Antiguo Testamento y Nuevo Testamento y en las hagiográficas (es decir, en las que hemos clasificado como *religiosas*). Los pasajes de libros piadosos o sagrados se recitan en esta lengua, con un absoluto respeto. También es la lengua de ciertas ceremonias o ritos litúrgicos representados. Los personajes eclesiásticos pronuncian ritualmente las fórmulas correspondientes. Además, se cantan en latín diversos himnos religiosos: *De profundis*, *Veni Creator*, y *el Te Deum final*.

El bearnés constituye el *sermo vulgaris* en ciertos intermedios cómicos. Así, por ejemplo, en el caso del diálogo de los pastores Naharón y Salamiel en la pastoral *Abraham* (ibid., p. 60). No es difícil ver en ello una manifestación de glotocentrismo vasco: como observa el mismo Hérelle, los suletinos consideran al bearnés como una lengua tosca e inferior.

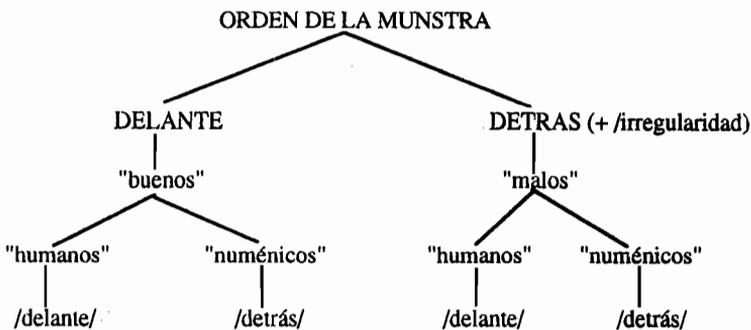
### 2.3.2.4. Topología

2.3.2.4.1. Orden. Los aspectos espaciales de la representación que apuntan a un significado nocional son el orden de sucesión de los personajes en el desfile o *munstra* y los lugares que ocupan sobre el escenario.

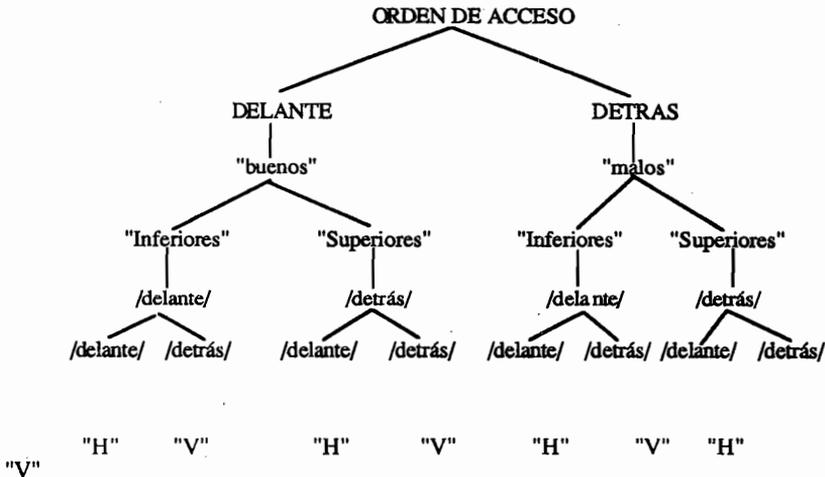
La *munstra* es un pasacalles que realiza el elenco de actores antes de dar comienzo la representación. Se inicia en un mesón o en una casa particular, donde los actores se visten, y montan a continuación sobre sus cabalgaduras, recorriendo después el pueblo y rindiendo visita de cortesía a las autoridades (alcalde y notables). En ocasiones, el desfile tiene lugar entre dos pueblos cercanos. A lo largo del recorrido, los actores son obsequiados en los albergues y caseríos del camino. La *munstra* concluye en la plaza en que se ha levantado el escenario. La duración del desfile oscila entre media hora (cuando se realiza en un sólo pueblo) y dos horas (si los actores marchan de un pueblo a otro) (Hérelle 1923: 73).

El orden del cortejo es el siguiente: en primer lugar marcha el portaestandarte de los "cristianos", seguido de los guardianes de escena y de los músicos. A continuación, el grupo de los "cristianos", donde los "guerreros", "reyes" y "reinas" preceden a los "eclesiásticos" (si los hay), quienes, a su vez, llevan a los "ángeles" en la grupa de sus monturas. Si no hay "eclesiásticos", los "ángeles" montan detrás del personaje más importante del cortejo. Así, en 1839, el ángel montaba en las ancas del caballo de Abraham. Después viene el portaestandarte de los "turcos" con su bandera, seguido de su ejército, que desfila en una total confusión. Por último, cierra la *munstra* el grupo de los "satanes". Hérelle señala que esta disposición es más teórica que práctica, y que pueden producirse importantes variaciones. Por ejemplo, en Chéraute (1908) los personajes femeninos y los músicos marchaban en sendos coches, seguidos por los "turcos", los "cristianos", y los rebaños de Abraham y de Lot conducidos por sus pastores (ibid., pp. 73-74).

Si nos atenemos al orden paradigmático de la *munstra*, advertimos que establece entre los personajes distinciones significativas de dos tipos: 1) ético ("buenos"/"malos") y 2) ontológico ("humanos"/"numéricos"). La preeminencia en el desfile corresponde a los "buenos", pero, dentro de cada grupo, son los "humanos" quienes preceden a los "numéricos" ("ángeles" y "satanes"). La /regularidad/ de las filas "cristianas" frente a la /irregularidad/ de las "turcas" funciona como un rasgo distintivo redundante.



El orden de acceso al escenario es el mismo que el del desfile. Hérelle anota, sin embargo, que, dentro de cada grupo o *compañía* (i.e., "cristianos" y "turcos"), los personajes de más alta categoría acceden al escenario detrás de los inferiores a ellos: los "guerreros" preceden a los "reyes" y a los "eclesiásticos", y la preeminencia de un sexo sobre otro se marca de igual manera, subiendo a escena los personajes femeninos delante de los masculinos de su correspondiente status social. El orden de acceso establece, pues, una distinción de jerarquías sociales y sexuales (ibid., pp. 75-80).



2.3.2.4.2. **Lugares.** El escenario consiste en una plataforma de madera formada por planchas gruesas, instalada sobre una triple hilera de barricas, a una altura aproximada de 1,40 ms. del suelo. Las dimensiones de la plataforma, que es más o menos un cuadrilátero, son, según Hérelle, de 8 a 9 ms. de lado. El telón o mampara de fondo, formado por sábanas suspendidas de una cuerda o listón de madera, divide a la plataforma en una parte delantera de 6,5 a 7 ms. de profundidad y una trasera de 1,5 a 2 ms. Se accede desde el proscenio a la escena por una escalera de seis o siete peldaños situada en la mitad de la parte delantera. La comunicación entre la escena y la parte trasera se establece a través de dos aberturas o puertas situadas en el telón de fondo, una a la derecha y otra a la izquierda del mismo. En otros tiempos, según recogen algunas didascalias, existía en el centro del telón una tercera puerta.

La puerta de la derecha, la de los "buenos", está adornada con flores blancas, lazos azules y banderas tricolor. Sobre la de la izquierda, adornada en ocasiones con flores rojas, se alza el ídolo (*ídola*). Este es un títere de madera, pintado de color rojo o negro (pero siempre con la cara, manos y pies rojos), con cuernos en la parte superior de la cabeza, al que se hace mover brazos y piernas desde la parte trasera del escenario, tirando de un cordel o bramante (ibid., pp. 45-48). Hawkes describe el "ídolo de Mahoma" (sic) como un gran muñeco de madera, con la cara pintada de negro, y túnica y turbante rojos (1926: 205).

Las puertas son grandes aberturas rectangulares, sin coberturas de ningún tipo, en principio. Sin embargo, en Chéraute (1908), la puerta de la derecha estaba cubierta

por una cortina blanca, y la de la izquierda por una cortina roja. En Ossas (1910), ambas puertas estaban cerradas con cortinas blancas, con adornos azules la de la derecha, y rojos la de la izquierda (1923: 49).

Siempre que la representación lo requiere, se abre en el centro de la plataforma una trampilla por donde puede hacerse desaparecer un muerto o aparecer un resucitado.

Los espectadores se sitúan en tres tipos de localidades: el proscenio, las gradas, y las sillas colocadas sobre el escenario. El proscenio, donde solían permanecer de pie algunos espectadores después del acceso de los actores a la escena, ha tendido a estrecharse con el tiempo. Los estrados laterales, contruidos con troncos de árboles, constan de tres, cuatro o cinco gradas —como las *pentes* del teatro medieval— y se sitúan a izquierda y derecha del escenario, yuxtaponiéndose a éste, de forma que sus ocupantes deben subir a ellos por la escalera utilizada por los actores para acceder al tablado, y los espectadores de la primera grada colocan directamente sus pies sobre la plataforma del escenario. Cuando existe un tercer estrado, éste se coloca de cara a la escena, inmediatamente después del proscenio. En Montory (1913) se colocó un cuarto estrado de dos gradas, reservado a los notables, contra el telón de fondo.

Las sillas sobre el escenario, colocadas sin orden a uno y otro lado, están, en principio, reservadas a los espectadores más distinguidos. Pero estas sillas no las ocupan únicamente los espectadores: sirven también para que un personaje de la obra se siente cuando lo requiere la acción representada, o para que, eventualmente, descansen en ellas los actores durante los episodios en que no toman parte (ibid., pp. 51-52).

En las cuatro esquinas de la escena se sitúan los guardianes, provistos de escopetas. Su misión es mantener el orden entre los espectadores, y disparar una salva al aire cuando alguno de los personajes principales muere (ibid., pp. 71-72). La orquesta, compuesta por tres, cuatro, o cinco músicos, se coloca en un palco o *logia* levantada sobre el telón de fondo (ibid., pp. 49-50).

El bando o compañía de los "cristianos" ocupa la parte derecha de la escena, y el de los "turcos" la izquierda. Las salidas e ingresos de los personajes durante la representación se producen utilizando los "cristianos" y los "ángeles" la puerta de la derecha, y los "turcos" y "satanés" la puerta de la izquierda (ibid., p. 47).

La oposición /derecha/ vs. /izquierda/, marcada en la escena por un eje longitudinal imaginario, corresponde, en consecuencia, a la oposición nocional entre "buenos" y "malos":



2.3.2.5. **Música.** Como observa Hérelle (ibid., pp. 110-111), la música es uno de los aspectos más codificados de la pastoral. Anónima e impersonal, carece de relación con las obras representadas y se repite en todas ellas, sin variaciones importantes. Las

didascalias musicales son muy escasas en los manuscritos de las pastorales. En la mayoría de éstos no aparecen, y, cuando lo hacen (en contadísimas ocasiones) se limitan a indicar que “suenan la música”, sin especificar qué instrumentos se tocan o qué piezas se interpretan. De todos modos, las intervenciones de los músicos suelen ser mucho más numerosas que las previstas en los manuscritos.

La orquesta está compuesta por músicos no profesionales. Según J.A. Buchon, en 1839, estaba formada únicamente por dos intérpretes. Hérelle conoció ya una orquesta más amplia, cuyo número de componentes oscilaba entre tres y cinco, sin rebasar nunca esta última cifra. Los instrumentos son de viento y percusión. Niega Hérelle los testimonios de Michel, Vinson, Webster y Badé sobre la presencia de violines en la orquesta. Según Hérelle, el violín era un instrumento prácticamente desconocido en Soule. Atribuye la confusión a una información inexacta dada por el capitán Duvoisin, un conocido escritor vasco del Labourd, a Francisque Michel. Los instrumentos de la orquesta, según Hérelle, son los siguientes:

- 1) Tambor ordinario (*tabala*), con dos parches de piel tensada y dos baquetas para su percusión.
- 2) Flauta o silbo (*txirola*): silbo de madera ligera, con lengüeta y tres agujeros.
- 3) Tamboril de Gascuña o salterio (*tamburia, soinua*): consiste en una caja oblonga de madera con una abertura sobre la que se tensan seis cuerdas provista cada una de su correspondiente llave o clavija. Producen un sonido ronco y grave al ser golpeadas con un plectro de madera.

Otros instrumentos incorporados a la orquesta en una época posterior son el clarinete, el timbal (*timbala*) y, a veces un clarín y una corneta de pistón. Un mismo músico toca a la vez el silbo y el tamboril de Gascuña. Los músicos encabezan el desfile o munstra. Llegados al lugar de la representación, ocupan sus puestos en la logia y permanecen allí hasta que la pastoral concluye (ibid., pp. 111-113).

Según Hérelle, la pastoral integra dos tipos de música: instrumental y vocal.

**2.3.2.5.1. Música Instrumental.** Cuando marchan a la cabeza de la *munstra*, los músicos exhiben su destreza tocando las piezas que ellos mismos prefieren, especialmente al llegar a plazas o encrucijadas. Durante la representación interpretan solamente las piezas previstas para la misma: melodías continuamente repetidas, de carácter más o menos tradicional. Sus interpretaciones son muy numerosas (Hérelle llega a contabilizar más de un centenar en representaciones de cuatro y cinco horas).

La función de la música instrumental es doble: acompañar a la música vocal y a las danzas, y marcar los momentos de transición de la acción representada.

Por sus características de teatro abierto, de plaza pública, carente de telón, etc., la pastoral requiere una continuidad de la representación, y no admite vacíos, suspensiones o intermedios. La música colma esas lagunas de acción o de lenguaje que se producen en los momentos liminares de la representación o durante el transcurso de determinados episodios. En principio, los músicos intervienen:

- 1) Cuando cambia el lugar de la acción dramática.
- 2) Cuando los grupos de personajes realizan evoluciones mudas:

— Llegada de los “cristianos” a la escena: la melodía es una marcha alegre, aunque, en palabras de Hérelle, guarda algo de gravedad y contención.

— Llegada de los “turcos” a la escena: la melodía pertenece a una canción popular francesa, “Marie, trempe ton pain”, interpretada en allegro vivo.

— Marchas procesionales alrededor de la escena.

— Marchas militares a través de la escena.

— Batallas: las intervenciones musicales, que duran siete u ocho minutos, se interrumpen cuando los personajes intercambian imprecaciones, desafíos o amonestaciones.

— Salidas generales: especialmente la del final de la representación, cuando los personajes se agrupan alrededor del recitador del epílogo.

3) Cuando personajes aislados marchan alrededor de la escena sin decir nada.

4) Cuando personajes aislados dejan de hablar y permanecen en silencio.

5) Cuando va a ocurrir un hecho importante sobre el que se quiere atraer la atención de los espectadores.

6) Cuando se trata de imitar en la escena acciones de la vida real en que interviene la música (por ejemplo, cuando un heraldo hace sonar la trompeta antes de publicar un edicto).

Es probable, cree Hérelle, que las melodías procedan, en su mayor parte, de antiguos aires militares. Ultimamente, según el mismo investigador, existía una tendencia a introducir nuevas melodías que se habían puesto de moda en los regimientos (ibid., pp. 113-116).

**2.3.2.5.2. Música Vocal.** Todos los actores recitan los parlamentos correspondientes a sus personajes en un tono salmodiado que Hérelle describe del siguiente modo:

...outré cette qualité de la diction, il y a une autre, plus subtile, qui consiste en ce que le débit, sans être à proprement parler un chant, ne laisse pas d'avoir un rythme, une cadence, un accent musical. Pour en donner quelque idée, considérons les éléments du verset écrit sous forme de quatrain. Dans le premier vers du quatrain, le voix de l'acteur a une sensible tendance à monter; dans le second, elle a une sensible tendance à descendre; le troisième vers est presque toujours lancé sur un ton plus haut, de sorte qu'il ressemble un peu à un cri; et le quatrième est récité sur un ton plus grave. Etant donné qu'une pastorale compte en moyenne de 1000 ou 1200 versets, et que tous ces versets, à l'exception de ceux des intermèdes comiques, sont débités de la même façon et avec les mêmes inflexions de voix, cette récitation devient vite fatigante pour les spectateurs qui n'en ont pas l'habitude (ibid., p. 91).

La entonación semimusical del recitativo tiene una evidente función mnemotécnica, que refuerza la de la rima y metro de los versos. Pero las partes propiamente musico-vocales de la pastoral son las siguientes:

1) Recitativos del prólogo y del epílogo.

2) Solos:

— Canto del “ángel”

— Himnos, plegarias, y otros fragmentos líricos, cantados por diversos personajes.

3) Dios (raramente).

4) Coros (muy frecuentes): se trata, por lo general, de composiciones religiosas y, excepcionalmente, de coros profanos. Los himnos corales religiosos son, entre otros,

*Veni Creator Spiritus, O Lux Beata Trinitas, O filii et filiae, Iste Confessor Domini Sacra-tus, De Profundis, etc.*

La música vocal, según Hérelle, alterna con la instrumental que le sirve de acompañamiento (Michel y Léon sostienen, por el contrario, que ambas suenan simultáneamente). Hérelle indica que, en el recitativo del prólogo y en el canto del prólogo y del “ángel”, las estrofas musicovocales e instrumentales se suceden intercalándose.

El recitativo del prólogo, muy parecido al salmodiado en los misterios bretones, tiene un aire gregoriano que hizo pensar a G. Gavel que pudiera tratarse de una pieza musical no posterior al siglo XV e incluso muy anterior. No descarta que pueda tratarse de la misma melodía que se interpretaba en los misterios medievales franceses, y opina que el recitativo vasco está mejor conservado que el bretón.

El canto del “ángel” se repite dos o tres veces a lo largo de una representación. Los textos varían, pero la melodía, que Gavel hace remontar al siglo XVI, es siempre la misma.

El himno final —coral— de Acción de Gracias fue en un principio el *Te Deum*, como en los misterios medievales. Así aparece en muchas didascalias. Pero, como observa Hérelle, fue sustituido posteriormente por un cántico breve, no litúrgico aunque religioso, cuya melodía permanece inalterada a pesar de la variabilidad de los textos (ibid., pp. 116-121).

**2.3.2.5.3. Música Coreográfica.** Los únicos personajes que danzan en la representación son los “satanes”. La melodía que acompaña a la danza es un aire popular muy conocido, de gran viveza: “Bon voyage, cher Dumollet!”, con distintas variantes. Gavel observa que la melodía, aunque algo desfigurada, es aún perfectamente reconocible (ibid., pp. 121-122).

**2.3.2.6. Kinesia.** Nos ocuparemos aquí de los s-código sintácticos contruídos sobre el movimiento de los personajes. Dividiremos este apartado en dos: Coreografía y Gestualidad.

**2.3.2.6.1. Coreografía.** El elemento propiamente coreográfico es mínimo en la representación de la pastoral. Los únicos personajes que bailan son, como hemos dicho, los “satanes”. Sólo se conoce una excepción a esta regla: en el manuscrito de *Sainte Elisabeth de Portugal* aparece una didascalia que alude a un baile de otros personajes después del banquete de celebración de las nupcias de Elisabeth y el rey Denis (Dionis). No obstante, la única danza codificada es la de los “satanes” (a nivel de género, se entiende).

Esta goza de un gran favor entre el público, y se repite con prodigalidad a lo largo de la representación. Al son de una melodía muy conocida (*Vid. supra*, 2.3.2.5.1), los “satanes” ejecutan, individualmente o en grupos de dos o tres, un baile que es siempre el mismo, en términos generales, aunque los danzarines pueden variar a voluntad sus pasos, sin someterse a una disciplina de conjunto. El ritmo es de una gran vivacidad, y los saltos de los bailarines son casi acrobáticos, aunque, como indica Hérelle, nunca cómicos (ibid.).

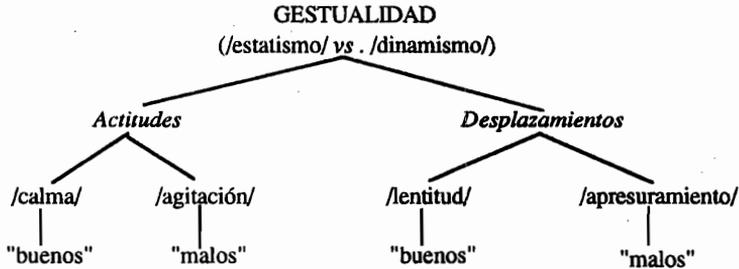
Otras evoluciones de los grupos de personajes tienen un carácter casi coreográfico. Hérelle observa que las batallas se representan como si fueran danzas guerreras y, efectivamente, existe una notable afinidad entre los movimientos de los guerreros y ciertas “danzas de espadas” (*ezpata-dantzak*, *sword-dances*, *danzas de paloteo*, etc.) del folklore europeo. Los dos bandos, compuestos, cada uno, por cinco o seis combatientes, se aproximan a paso rítmico uno a otro y, al llegar al centro de la escena, entrecocan sus espadas, siguiendo la cadencia de la música orquestal. Desde allí, los combatientes se desplazan alternativamente, sin cesar de luchar, hacia la izquierda y la derecha del escenario (ibid., pp. 102-105).

También los desfiles de “cristianos” y “turcos”, y sus salidas al escenario están rigurosamente codificadas. Hérelle describe en forma detallada las evoluciones de los grupos después de su acceso al tablado, una vez ha terminado la *munstra*. Los “cristianos”, que son los primeros en subir al escenario, inician, a una señal del portaestandarte, una parada militar en torno a la escena, en dirección izquierda-derecha, con paso grave y solemne, antes de desaparecer (después de dar dos o tres vueltas al tablado) por la puerta de la derecha. Los “turcos” evolucionan asimismo dos o tres veces alrededor del espacio de la escena, con gestos amenazadores y brutales, en dirección inversa a la anteriormente seguida por los “cristianos”. Cada vez que pasan ante el Idolo, que no deja de mover piernas y brazos mientras dura el desfile de su gente, lo saludan con gritos roncros, elevando sus brazos hacia él. Desaparecen, concluido el desfile, por la puerta de la izquierda (ibid., pp. 80-83).

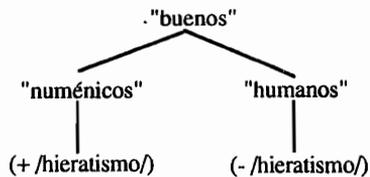
El recitado del prólogo está asimismo sometido a una rígida codificación de movimientos. El prologador es recibido en escena por el portaestandarte “cristiano” y dos “guerreros” del mismo bando que actúan como “guardias de corps”. Avanza hacia el centro de la parte delantera del escenario, quedando el portaestandarte a su espalda, y los “guardias de corps” en las esquinas izquierda y derecha. Mientras recita las tres o cuatro estrofas del saludo al público, sombrero en mano, el portaestandarte, detrás de él, no deja de hacer flamear la enseña. Una vez terminado el saludo, el prologador se cala el sombrero y marcha a la esquina derecha, donde recita la primera estrofa del prólogo, seguido siempre por el portaestandarte. Vuelve al centro, a recitar la segunda estrofa, y a continuación a la esquina izquierda a recitar la tercera. Desde allí vuelve al centro, y de nuevo a la derecha, etc., hasta terminar las veinte o treinta estrofas del prólogo. En la mitad y en el final de cada estrofa, el recitador levanta las manos a la altura de la cabeza, y las baja seguidamente con un amplio movimiento circular. Cuando ya ha recitado las veinte o treinta estrofas de la exposición, vuelve al centro y allí, sombrero en mano, recita, sin desplazarse, la última parte. Cuando termina, se cala el sombrero y, escoltado por los “guardias de corps” y precedido por el portaestandarte, se retira al fondo de la escena, donde se sienta. Los “guardias de corps” evolucionan ante él, y luego se retiran todos por la puerta derecha, quedando la escena vacía (ibid., pp. 76-77).

**2.3.2.6.2. Gestualidad.** La expresividad facial apenas tiene pertinencia, desde el punto de vista de la semiótica de la pastoral. La oposición fundamental parece ser la de /estatismo/ *versus* /dinamismo/ en posturas, ademanes y desplazamientos, que distingue a los integrantes del bando del Bien (“ángeles”, “cristianos”, “eclesiásticos”)

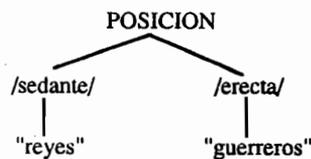
de los del bando del Mal ("turcos", "satanes", "gigante", "verdugo"). Esta oposición fundamental se manifiesta como /calma/ vs. /agitación/ en el plano de las actitudes, y como /lentitud/ vs. /apresuramiento/, en el de los desplazamientos.



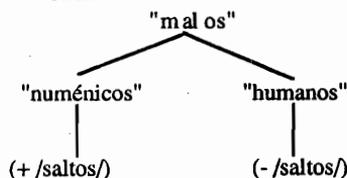
La /calma/ se expresa mediante la parsimonia y elegancia de ademanes. Existe, sin embargo, una gradación que permite establecer una nueva oposición entre el hieratismo rígido de los "ángeles", que permanecen erectos, con las manos juntas y la cabeza inclinada e inmóvil, en actitud orante, y la compostura serena, pero no hierática, de los personajes "humanos" del bando "cristiano".



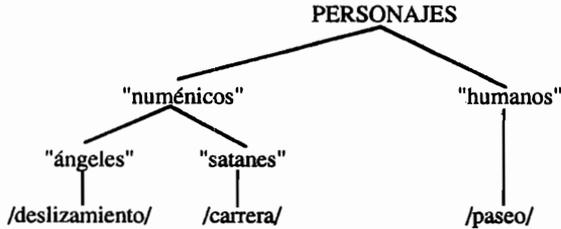
Las distinciones jerárquicas entre "reyes" y "guerreros", tanto en el bando cristiano como en el turco, se marcan por la posición /sedente/ de los "reyes", en los parlamentos de las ocasiones solemnes, frente a los guerreros, que permanecen de pie.



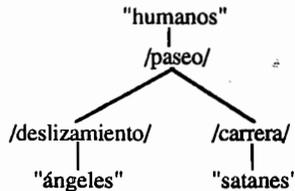
Un rasgo redundante instaura una distinción entre el rey "cristiano", que no cruza las piernas cuando habla en posición /sedente/, y el rey "turco", que las cruza. La /agitación/ se expresa mediante giros de la cabeza a izquierda y derecha, y movimientos bruscos de brazos y piernas. También aquí existe una gradación, desde la de los "turcos", que nunca saltan, si bien levantan exageradamente las piernas al andar y golpear el suelo con violentos taconazos.



La oposición fundamental en los desplazamientos es, como hemos visto arriba, la de /lentitud/ vs. /apresuramiento/. No obstante, se establece además otra distinción entre los tipos de desplazamiento correspondiente a los personajes del mundo numérico, por una parte, y a los "humanos", por otra. Mientras éstos pasean, aquellos simulan deslizarse mediante pequeños pasos ("ángeles") o corren a grandes zancadas ("satanes").



La oposición extrema es, por tanto, la de /deslizamiento/ vs. /carrera/, que corresponde a la de "ángeles" vs. "satanes", siendo el "paseo" el término intermedio (no marcado) de la misma, que define a los "humanos" como poseedores de un status ontológico intermedio entre el mundo angélico y el demoníaco.



Finalmente, señalemos que, al término de la munstra, en el acceso de los personajes al escenario, los "malos" simulan caer, atropellándose unos a otros, como si una fuerza invisible los repeliera.

La oposición /estatismo/ vs. /dinamismo/ parece ser una herencia común a las formas teatrales derivadas del drama religioso románico. Como observa Rainer Hess:

Los personajes sagrados se caracterizan... por su "pasividad", y ello en un doble sentido del vocablo: padecen, como los santos y los mártires, y desde el punto de vista dramático permanecen inmóviles, no actúan, quedan distanciados del personaje profano (1976: 32-33).

### 2.3.3. Los s-códigos semánticos. El código de la pastoral

#### 2.3.3.1. Personajes. Bases para una tipología estructural

Los personajes de la pastoral no son soportes neutros de los papeles actanciales implícitos en las *dramatis personae* de los textos dramáticos. Por el contrario, se trata de entidades previa y ostensiblemente semantizadas. Son *signos* completos antes de asumir los papeles de una determinada obra. Aún más: la atribución de un papel y otro a un personaje se realiza en función de las características semánticas fijas del

mismo. Un "turco" no puede ser el héroe, ni un "cristiano" el villano de la pieza. El personaje de una obra concreta es, en realidad, la suma de dos caracteres: a) el personaje-signo preformado en el código de la representación, y b) el papel actancial que se encomienda al mismo en el relato representado. Aquí estudiaremos únicamente los caracteres del tipo (a); es decir, los personajes codificados a nivel de género, y no los de las obras dramáticas<sup>3</sup>.

Siguiendo la terminología de Ducrot y Todorov, nos referiremos a estos personajes-signo como *empleos*, es decir, como tipos escénicos definitivamente fijados (1972: 262). Cada empleo se nos presenta como un signo; esto es, como la asociación convencional de una serie de rasgos pertenecientes a varios s-código sintácticos (significante) y una noción que corresponde a un s-código semántico (significado). Los rasgos que constituyen el significante funcionan como rasgos emblemáticos, no potestativos (ibid., p. 264). Como tales emblemas, plantean un interesante problema semiótico: si cada uno de ellos permite reconocer o identificar un personaje determinado, un empleo, son autosuficientes —cada uno de ellos, aisladamente— para cumplir plenamente la función del significante. Este trata, en realidad de un significante complejo, o bien, si se prefiere, de un conjunto de significantes y no de un conjunto de rasgos significantes que, en relación con los demás son redundantes, pero que, a la vez, tomados individualmente, son necesarios e inmutables, como emblemas. Por tanto, desde el punto de vista de la significación, constituyen un extraño híbrido: redundantes y a la vez imprescindibles.

Las nociones semánticas que forman el significado de los empleos y determinan la atribución a éstos de los diferentes papeles dramáticos consisten, en rigor, en *funciones actanciales* perfectamente articulables en un *modelo actancial* que, para el caso de la pastoral, podría construirse partiendo de la siguiente observación de Hérold:

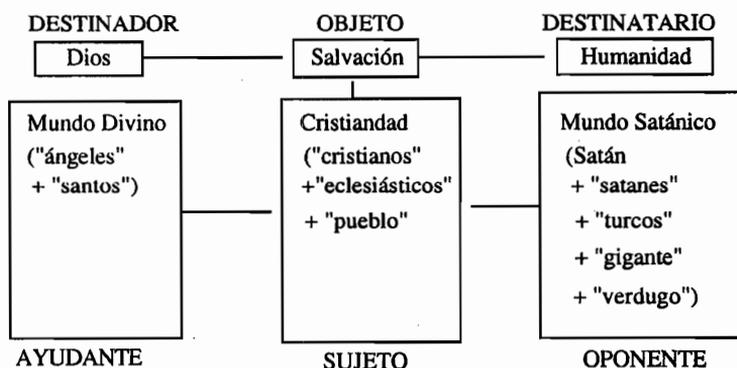
Toute pastorale tragique é quelque cycle qu'elle appartienne, est un épisode de la lutte éternelle du bien contre le mal, de la lutte de Satan et Dieu. Dans cette lutte, Dieu a pour champions les Chrétiens, Satan a pour champions les Turcs. Il est de règle que le conflict tourne é l'honneur de la vraie religion, et Satan finit toujours par étre vainéu, quoiqu'il ne se rendre jamais (1923: 41).

Tomemos como modelo actancial básico el propuesto por A. J. Greimas (1976: 276):



<sup>3</sup> El carácter de estos últimos ha cambiado, a lo largo de la historia del género, a causa de las transformaciones culturales e ideológicas que ha sufrido la sociedad suletina y, más en general, la vasca. Un caso significativo es el de *Carlomagno y los Doce Pares*, héroes de la épica francesa y de la pastoral tradicional suletina, que se han convertido en los villanos de la pastoral moderna, imbuída de nacionalismo vasco *Uskaldunak Ibañetan*, de C. Andurain de Maitie, *Ibañeta*, de Junes Casenave, o bien *Orreaga*, de Pierre Larzabal. En el última tragedia citada, Ganelón, el traidor de la leyenda carolingia, se convierte en el héroe, al abandonar al Emperador para pasarse a los vascos. A fenómenos semejantes nos referiremos al afirmar que la pastoral moderna no tiene nada que ver con la tradicional. La apología de Ganelón es comprensible en términos de la vindicación revolucionaria del intelectual desclasado o del intelectual del país colonizador que combate el colonialismo de los suyos, pero no lo es, en absoluto, en la visión del mundo materializada por la literatura dramática tradicional.

Siguiendo este esquema, podemos construir el modelo actancial de la pastoral; es decir, el modelo en que se articulan las funciones actanciales que regulan la atribución de papeles dramáticos a los distintos empleos:



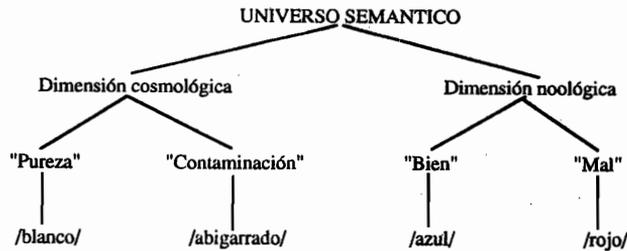
Los significantes emblemáticos de los empleos, los nombres de los empleos mismos, tomados como interpretantes, y las funciones actanciales que constituyen su significado nos permitirán construir una tipología actancial (Ducrot-Todorov 1972: 262) de los personajes de la pastoral, un repertorio de los caracteres posibles del género. Pero, antes de abordar la construcción de esta tipología, diremos algo acerca del color, el s-código sintáctico de mayor relevancia, en nuestra opinión, para la caracterización de los empleos.

**2.3.3.1.1. El universo semántico de los empleos.** El color. El color organiza el universo semántico de la pastoral en dos dimensiones que, siguiendo a Greimas, llamaremos *cosmológica* y *noológica*. La dimensión cosmológica comprende los valores exteroceptivos y corresponde a la manifestación práctica del discurso representado. La dimensión noológica, integrada por los valores interoceptivos, produce la manifestación mítica de dicho discurso (Greimas 1976: 182-184).

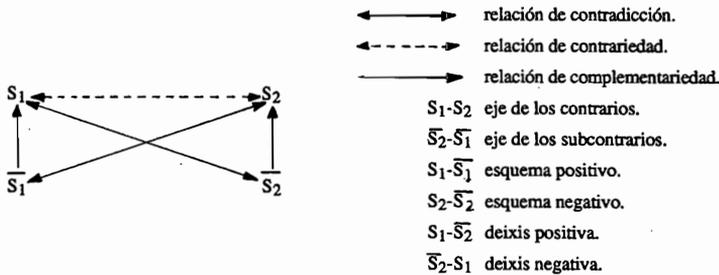
Las dimensiones cosmológica y noológica de la pastoral se ajustan, en líneas generales a la cosmología y a la ética cristianas o, más exactamente, a la percepción folklórica de las mismas; es decir, a la cosmología y a la ética cristianas tal como han sido admitidas y positivamente sancionadas por la comunidad tradicional (Bogatyrev-Jakobson 1929: 71-72). La cosmología establece una oposición del tipo "Cielo"/"Tierra" + "Mundo Inferior" (o "Infierno"). El primer término integra los semas de "pureza", "unidad", "armonía" y "eternidad"; el segundo, los de "contaminación", "división", "confusión" y "contingencia". La ética hace corresponder la oposición "Bien"/"Mal" a la dicotomía del endogrupo (cristianos) y del exogrupo (paganos = "turcos"). En este terreno, la ideología de la pastoral no admite salvedades teológicas: fuera de la Iglesia no hay salvación.

Lo que hace posible la coexistencia de ambas dimensiones en el plano de la representación, esto es, lo que instituye una isotopía de valores cosmológicos y noológicos, es que los primeros están dotados a su vez de un *sema* interoceptivo o, dicho de otro

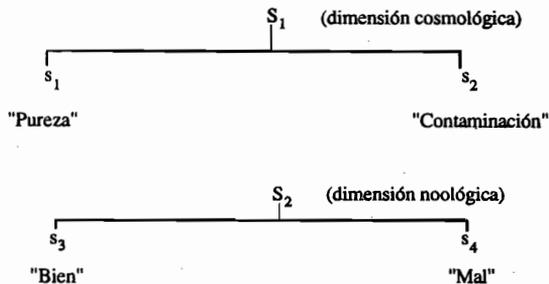
modo, de una connotación ética. El Cielo y sus moradores (Dios, ángeles, santos) son los representantes por excelencia del Bien. Los habitantes del mundo infralunar, hombres y demonios, se hallan sometidos al pecado, al imperio del Mal, aunque los cristianos (i.e., el endogrupo) representan en la Tierra el partido del Bien. De ahí que los "ángeles", vestidos de color blanco —significante de la máxima pureza—, lleven sobre sus túnicas algunos elementos (ramilletes, fajas o ceñidores) de color azul, el color del Bien. Podemos representar el universo semántico de la pastoral, en lo que a los colores se refiere, con un esquema como el siguiente:



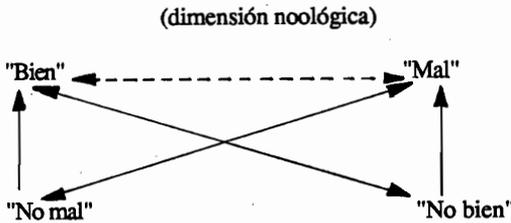
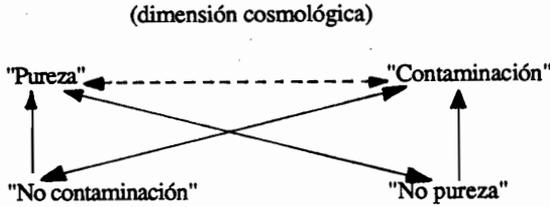
Para estructurar cada dimensión nos serviremos del modelo semiótico de A. J. Greimas y J. Courtés: el cuadrado o cuadro semiótico (1982: 96-99). La representación abstracta de este modelo ("la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera") es la siguiente:



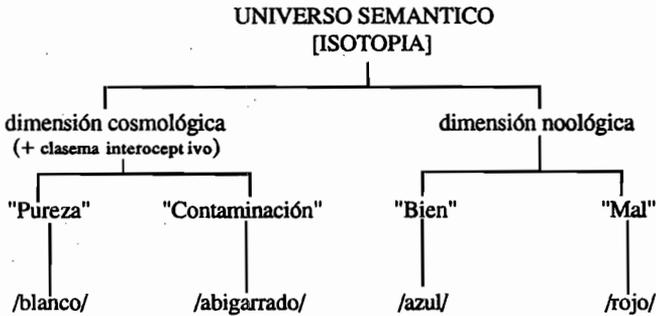
El eje de los contrarios o eje semántico consiste en una oposición de valores cualquiera (S1-S2), que se definen —axiomáticamente— como contrarios desde un punto de vista lógico, por su relación hipotáctica con una categoría que los subsume. Podemos articular en ejes de este tipo el universo semántico de la pastoral:



A partir de estos ejes semánticos, podemos desarrollar los cuadrados semióticos correspondientes:



Los cuadrados semióticos muestran la articulación lógica de los valores del universo semántico de la pastoral. El código se constituye mediante la asociación de una cualidad sensible (del color, en este caso) con cada uno de los valores del universo semántico:



Podría buscarse incluso una forma de legitimar las asociaciones de determinados valores y de determinados colores, de acuerdo con una lógica de las cualidades sensibles, basándonos en la homología de la organización física de los colores y el tipo de valores a que se asocian. Así, el /blanco/ armoniza en sí mismo, en una luminosidad monocroma ("pura"), todos los colores del espectro. El /abigarrado/ es yuxtaposición, multiplicidad, mezcla inarmónica, "contaminación".

En la estructura superficial de la representación, el /blanco/, que caracteriza a los "ángeles" connotando el valor "pureza" atribuido al mundo divino, se opone en la dimensión cosmológica a todos los demás colores (incluido el /azul/) que caracterizan al mundo contingente, humano y demoníaco. En el extremo opuesto, el abigarramiento

cromático de los trajes del “gigante” y del “verdugo” es el significante de su condición marginal y/o liminar, característica de la desmesura del “gigante” y del oficio “impuro” o “sucio” del verdugo. En fin, el /azul/ significa la “bondad” de los “cristianos” y el /rojo/ la “maldad” de los “turcos” y “satanes”.

2.3.3.1.2. **Dios/Satán.** Como señalaba Hérelle (*vid. supra*), Dios y Satán son el Protagonista y el Antagonista de toda pastoral, en última instancia. En efecto, las llamadas pastorales trágicas o *trajeriak* nos muestran la Historia como un campo de batalla de estos dos enemigos. Cada obra representa sólo un episodio en la guerra que mueven entre sí las fuerzas del Bien y del Mal desde el origen de los tiempos. Inexorablemente, estas batallas terminan siempre con la victoria de Dios, aunque, como observa Hérelle, Satán no se rinde jamás. No es el de la pastoral, sin embargo, un planteamiento maniqueo pues las entidades que se enfrentan no son equiparables. Más aún, el Mal no tiene siquiera una entidad positiva. Dentro de la más estricta ortodoxia católica, la pastoral concibe el Mal como privación, como *ausencia de ser*. Hay, por tanto, una desigualdad, un desequilibrio inicial entre las fuerzas contendientes. De la pastoral podría afirmarse lo que Hess observa respecto al drama religioso románico. Siendo el Mal imperfección, carencia, defecto o negatividad, su pugna contra el Bien está perdida de antemano. Por esta razón, se hace imposible aceptar que existan pastorales propiamente trágicas.

Toda pieza religiosa es una “comedia”, una *comedia spirituale*, en tanto en cuanto que la acción conduce, a través de padecimientos, al final previamente decidido por Dios, y por ello mismo “feliz”. Esta forma del drama es posible desde la Encarnación de Cristo: desde que se apareció a la humanidad como salvador y redentor, toda obra que tenga por contenido la historia de la Redención, o bien temas que se inspiren en ella acabará necesariamente como una “comedia”, y no podrá terminar jamás como “tragedia”. “Lo trágico lesionaría la forma artística interna de la obra teatral cristiano-católica”, escribe Karl Vossler sobre la relación entre Dios y el Diablo. Lesionaría esta forma artística interna porque con ella quedaría denegada la sustancia misma de la religión cristiana (1976: 43).

En la tragedia, los personajes labran su propio destino. Atraen sobre sí la desgracia por un encadenamiento de acciones en que el azar y la ignorancia juegan un papel de primer orden. En el terreno de una ética plenamente objetiva, las transgresiones que el héroe trágico comete inadvertidamente recaen en forma de catástrofe sobre él mismo y sobre la comunidad a que pertenece. Su final es desconocido *a priori* tanto para los personajes dramáticos como para el lector de la obra o el espectador de la representación. Sólo a través de los indicios sucesivos de amenaza y peligro que van insinuándose a lo largo del relato, cobran conciencia los asistentes al mismo del inevitable advenimiento de la infelicidad. En el contraste entre la aparente inocencia inicial y el desvelamiento final de la culpa radica la eficacia de la catarsis trágica. En la comedia, por el contrario, el fruidor de la obra conoce de antemano el desenlace de la misma. Su dominio de la situación dramática así como la gratificación derivada del cumplimiento de sus expectativas le proporcionan ese sentimiento de seguridad y sa-

<sup>4</sup> En contra de la opinión de Iñaki Mozos Mujika, quien afirma que, en el teatro suletino, “ongiaren eta gaizkiaren borroka maniketarra’ azaltzen zaigu”, (1986: 137).

tisfacción, de alivio y deleite, que está en la base de la catarsis cómica (Girard 1984: 135-136). En este sentido, la pastoral trágica, la *trajeria* es, en realidad, una comedia cuya finalidad didáctica es poner de manifiesto la irrisión que inspiran las fuerzas del Mal en su denodado e inútil intento de triunfar sobre el Bien. "De forma clara para el espectador, el ridículo es el castigo de la fanfarronería y la enemistad frente a Dios" (Hess 1976: 63). Como drama didáctico, la pastoral asume las funciones pedagógicas de la apologética y de la catequesis. Constituye, para hacer nuestro el juicio de Hess sobre el drama religioso, "una usurpación vulgarizante del privilegio de enseñanza teológica y moral reservado a la Iglesia" (ibid., p. 268).

¿Son Dios y Satán auténticos personajes? De que son actantes no cabe la menor duda. Pero su participación en la representación es bien exigua. De Dios sólo se oye, en raras ocasiones, la voz, desde detrás de la cortina del fondo. Satán es representado por el títere de madera colocado sobre la puerta de la izquierda, el Idolo que agita furiosamente brazos y piernas para dar la bienvenida a los "turcos", y cada vez que un combatiente de su bando, muerto en la batalla, es conducido al "infierno" por la puerta de la izquierda. Privado de voz, su imagen es la de un fantoche grotesco, de movimientos mecánicos, del que está ausente todo rasgo que lo asimile a la humanidad. En rigor, el Diablo aparece como una carcasa privada de *espíritu*, como si la pastoral necesitase poner de relieve en él la radical deficiencia ontológica del Mal. Muñeco, títere o espantajo, se ejercen sobre él algunas de las formas más típicas de la degradación grotesca.

La oposición de estos caracteres rectores de las fuerzas del Bien y del Mal, se establece en los siguientes términos:

"Dios"	=	/Invisibilidad/	=	/Voz/
"Satán"	=	/Visibilidad/	=	/Silencio/

La voz es la única forma de presencia de "Dios" en la representación, y esto, como hemos dicho, en muy contadas ocasiones. Hay en ello un sutil sentido teológico. El "Dios" de la pastoral representa a la vez al *Deus absconditus* y al Logos cristiano: el Verbo, la Palabra trascendente al mundo que vela sobre los suyos con amorosa providencia, pero que sólo se manifiesta a los mortales indirectamente, a través de sus mensajeros, los "ángeles". Es el Destinador de la historia, entendida en el doble sentido de Historia de la Salvación y de relato dramático, que viene a ser, a un tiempo, metáfora y sinécdoque de aquella. "Satán", por el contrario, es el Anti-Logos, el Silencio. Su figura, más irrisoria que terrorífica, se inserta en la tradición cómica medieval conservada por la cultura cómica europea. Aunque sin compartir la valoración excesivamente optimista y desenfadada que hace Mijail Bajtin de la comicidad del Diablo, creemos que conviene citar aquí sus observaciones acerca de la oposición entre las visiones grotescas del mismo, propias, respectivamente, de la Edad Media y del Romanticismo:

<sup>3</sup> El tema trágico por excelencia, *Edipo*, se "cristianiza" y, por tanto, es objeto de una degradación cómica al entrar en el ámbito de la *pastoral*, degradación análoga a la que sufre el folklorizarse bajo la forma de diferentes leyendas hagiográficas. Cf. Propp 1980: 91-93, Caro Baroja 1984: 184-196).

El tratamiento de la figura del demonio permite distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos. En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de la ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño, (...) a veces el diablo y el infierno son descritos como meros "espantapájaros" divertidos. Pero en el grotesco romántico, el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna (Bajtin 1974: 42-43).

No hay que olvidar, sin embargo, que la literatura de *colportage* de que derivan los textos dramáticos suletinos contiene ya unas determinadas imágenes del Diablo, de clara filiación barroca, que influyeron sin duda en la definitiva caracterización escénica del mismo. Una opinión autorizada sostiene que el Diablo del *colportage* es "multiforme" y que puede dar origen a "diversas representaciones" (Bolleme 1975: 77). Esta tesis viene a coincidir con la sucinta descripción que nos ofrece Julio Caro Baroja de la visión del Diablo en la cultura barroca: "... en esta época avanzada [mediados del siglo XVII]... podrían encontrarse textos y más textos en que se nos describe con toda clase de pormenores la fealdad del demonio, que no es una fealdad moral tan sólo, sino física, material, cambiante y proteica" (1985: 76). Entre las múltiples posibilidades de representación del demonio, la pastoral, constreñida por imperativos económicos (y de economía del signo) eligió solamente una, y tal elección estuvo avalada, como más adelante veremos, por una tradición escénica prebarroca.

En el plano de las funciones actanciales, "Sarán" es el Oponente por antonomasia. Los demás personajes constituyen su mundo, el mundo satánico, son simples instrumentos de los que se vale para realizar sus designios.

2.3.3.1.3. "Ángeles". SIGNIFICANTE: {/blanco/(+/azul/)} + {/túnica/+/guirnalda/+/cruz/} + {/lentitud/} + {/delante/+/detrás/+/regularidad/} + {/derecha/+/canto del ángel/+/música de los cristianos/} + {/calma/+/hieratismo/+/deslizamiento/}

Significado (Función actancial): Ayudante

Cabría preguntarse si los "ángeles" son realmente ayudantes o meras prótesis de un único Ayudante que coincidiría con el Destinador en el mismo personaje, "Dios". Hemos decidido tenerlos por tales, en atención a los papeles de "ayudantes efectivos" que suelen asumir en el contexto de la representación. Carecen no obstante de otra iniciativa que no sea entonar cantos de alabanza a Dios y transmitir a los hombres los mensajes del Altísimo.

En la estructura mítica de los relatos representados, los "ángeles" cumplen la función de mediadores. Su status ontológico, definido por la angelología cristiana, es, en efecto, un lugar intermedio entre Dios y los hombres, desde el que cumplen la función de "mensajeros" de aquél.

Pero además, otras características del personaje, como el hecho de ser encarnado en escena por niños, enfatizan su función de mediación. Los "ángeles" son "niños" depositarios (o, más bien "transmisores") de una sabiduría divina. Actualizan así el arquetipo del *puer-senex*, el "niño-viejo" (Cart 1976: I, 149-153), una de las más conocidas manifestaciones del mediador mítico.

2.3.3.1.4. “Cristianos”. Constituyen los únicos personajes propiamente “humanos” (como veremos, habría que considerar a los “turcos” meras caricaturas o remedos de humanidad). De hecho, solamente en el bando “cristiano” existe una sociedad organizada, con sus tres órdenes (eclesiásticos, guerreros y campesinos) que desempeñan la triple función religioso-ritual, rectora y nutricia (Le Goff 1982: 234-240). Entre los personajes que representan estos tres órdenes de la sociedad tradicional, sólo los “guerreros” han sido objeto de una hipercodificación. Eclesiásticos y pueblo son caracterizados con los atributos externos de sus referentes extrateatrales.

2.3.3.1.5.1. “Guerreros”. SIGNIFICANTE: [/azul/] + [/uniforme militar/+sombbrero/+espada/+férula/] + [/gravedad/] + [/delante/+delante/] + [/derecha/] + [/música de los cristianos/] + [/calma/+paseo/+posición erecta/].

Significado (Función actancial): Sujeto.

Hess señala que, en el drama religioso románico, “los auténticos personajes —desde el punto de vista superficial— son las criaturas profanas, portadoras de comicidad” (Hess 1976: 32). Los guerreros “cristianos”, sin embargo, no son cómicos. Hay que ver en la ausencia de comicidad que los caracteriza una consecuencia de la última relación de la *pastoral* con la materia narrativa de la épica y de los libros de caballerías, por la mediación del *colportage*. El guerrero “cristiano” encarna el modelo del *miles Christi* o *miles christianus*, y sus atributos morales son los de este arquetipo: mesura, contención, afabilidad, representados por la gravedad de su dicción y por la parsimoniosa solemnidad de sus movimientos.

2.3.3.1.5.2. “Rey”. SIGNIFICANTE: Los mismos rasgos que el “guerrero”, con estas variantes: [-/sombbrero/+corona/+ornamentación/] + [/francés/] + [/delante/+detrás/] + [/sedante/].

Significado (Función actancial): Sujeto.

Es un *primus inter pares* que participa de los rasgos distintivos y de la función actancial de los demás “guerreros”, pero presenta además unos rasgos propios connotadores de “jerarquía” (desde la /corona/ hasta el uso eventual del /francés/ o la posición /sedente/, asimismo eventual). La legitimación funcional, mediante el caudillaje militar o la impartición de justicia, tiene prioridad, en la visión de la monarquía propia de la *pastoral*, sobre el “derecho divino” de los reyes (quizá por influencia de la materia épica francesa).

2.3.3.1.5. Mundo Satánico. Son los personajes a él pertenecientes quienes soportan la *comicidad* de la *pastoral*. Comicidad entendida como cualidad inherente al Mal, que siempre resulta ridículo. Con todo, no se trata de una comicidad amable y jocosa, como quiere Bajtin. Por el contrario, según muy acertadamente lo ha formulado Hess, responde a una intención teológica y didáctico-moral:

El público debe ser confrontado con el pecado de tal manera que huya de él. Ello sucede por aprovechamiento objetivo, evidente tanto desde el punto de vista psicológico como desde el empírico, de que nada espanta más que lo ridículo, cuando nos afecta a nosotros mismos. (...) el pecado es presentado al espectador, al hombre que peca, envuelto en las características de lo ridículo (1976: 160).

2.3.3.1.5.1. “Satanes”. SIGNIFICANTE: [/rojo/] + [/traje civil/+/boina//tricornio/+/garfio/(+/fusta/)] + + [/volubilidad/] + [/izquierda/] + [/bearnés/+/francés/] + + [/detrás/+/detrás/] + [/música de los satanes/] + [/danza/] [/agitación/+/saltos/+/carrera/].

Significado (Función actancial): Oponente.

La intervención de los “satanes” en la representación se limita a tres funciones secundarias: ayudar a los /turcos/, bailar y distraer al público con sus bufonadas en los intermedios cómicos (sataneriak) (Hérelle 1926: 48-49). Su función propiamente actancial de Oponentes es muy leve, o aparece sensiblemente lenificada: marchan detrás de los guerreros “turcos”, azuzándolos en las batallas, pero recogen asimismo a los guerreros caídos de su bando con los garfios, para conducirlos al infierno. Quizá sea precisamente esta debilidad de su función actancial lo que les ha llevado en ocasiones a asimilar ciertos rasgos distintivos de los guerreros “turcos” (así en Ordiarp, 1909, donde aparecen vestidos como éstos).

2.3.3.1.5.2. “Turcos”. SIGNIFICANTE: [/rojo/] + [/uniforme militar/+/koha/(+/fá-rula/)] + [/violencia/] + + [/francés/] + [/detrás/+/delante/] + [/irregularidad/] + [/izquierda/] + [/música de los turcos/] + [/agitación/+/apresuramiento/].

Significado (Función actancial): Oponente.

Los guerreros “turcos” encarnan la soberbia, el primero de los pecados y origen de todos los demás, como se señala ya en el *Eclesiastés*, 4,14: “Quoniam initium omnis peccati est superbia”. Hess anota que “este rasgo suele representarse en el drama religioso bajo la forma de una fanfarronería y de una ostentación altaneras. Estrechamente unidos a ellas van siempre el miedo y la cobardía. Los sujetos de esta cualidad son principalmente, en el teatro español, pastores y bobos; en el francés y en el italiano, soldados” (1976: 160).

Si los guerreros “cristianos” encarnan el arquetipo épico del *miles christianus*, los “turcos” son un trasunto del soldado fanfarrón de la comedia latina, degradación paródica, a su vez, del *miles gloriosus* de la épica clásica. Sus cualidades sobresalientes son, precisamente, la altanería y la bravuconería, síntomas de la *hybris* espiritual que los lleva a enfrentarse con Dios y a convertirse en servidores del Maligno. Estas cualidades —o, habría que decir mejor, defectos— se expresan metonímicamente por el violento dinamismo de sus ademanes y por la agitación continua de sus movimientos y discursos. Tales rasgos aparecen enfatizados en el rey, que es también aquí un *primus inter pares*, aunque no un monarca benigno, sino un tirano despótico. En rigor, el “bando” turco es una imitación invertida y degradada del bando “cristiano”.

2.3.3.1.5.3. “Rey Turco”. SIGNIFICANTE: Los rasgos distintivos se los guerreros de su bando, más las variantes siguientes: [-/koha/+/corona/+/ornamentación/] + [/detrás/+/detrás/] + /sedante/+/piernas cruzadas/].

Significado (Función actancial): Oponente.

2.3.3.1.5.4. “Gigante”. SIGNIFICANTE: [/abigarrado/] + [/garfios/ /maza/] + [/izquierda/+/detrás/+/irregularidad/].

Significado (Función actancial): Oponente.

El origen literario de este personaje es obvio: los libros de caballerías del *colportage* francés. Es heredero, en fin, de los gigantes de la épica carolingia, de quienes conserva los nombres en la pastoral (Fierabrás, Ferragús), y está emparentado, lógicamente, con los “jayanés” de los libros de caballerías españoles. Como los “satanés”, es un personaje extremadamente cómico y apenas mantiene la función de representante de la soberbia que le correspondía en la epopeya medieval. Participa de algunas de las características de los “satanés” (su orden en el cortejo o *munstra*, su lugar en la escena, la irregularidad de su marcha, el garfio...) y, como éstos, es también repelido por una fuerza invisible cuando intenta subir al escenario. Su cualidad definitoria es su fealdad física y su deformidad —el traje va relleno para simular obesidad— etopeya de su desmesura espiritual y de su talante fiero. Hess observa, a este respecto, lo siguiente:

... hay dos concepciones de los defectos que corren paralelas: la teológica y —como nos vemos forzados a decir, aún sabiendo que la designación no es muy correcta— la estética. Desde el defecto puramente físico, se pasa al grado en que una deficiencia corporal es la expresión de una deformidad corporal y espiritual, y por ello mismo es fea. Teológicamente, la fealdad corporal y espiritual es producto del pecado; estéticamente, la fealdad es objeto del ridículo. El pecado es definido teológicamente como un quebrantamiento irracional de la justa medida; considerado estéticamente, lo irracional o lo no-racional está marcado por el sello de lo ridículo, y es perseguido por razones pedagógico-morales (1976: 160).

La desmesura del “gigante” se asocia también con la *feritas* —la condición animal, por oposición a la *humanitas*— y su feralidad lo asimila en parte al arquetipo del *homo silvaticus* u *homo sylvestris*. De hecho, conserva un atributo del Hombre Salvaje de la iconografía medieval: la maza. Fierabrás o Ferragut no eran, en la épica francesa, unos trasuntos del Hombre Salvaje, sino la exageración del tipo literario del *miles gloriosus*. Es evidente que está calcado sobre el modelo del Goliat bíblico, y que sus combates con Oliveros y Roldán reproducen a otro nivel el de Goliat con David (en el romancero hispánico su paredro se encontraría en el combate de Belardos y el moro). En principio, todos estos antihéroes gigantes son sólo guerreros fanfarrones, pero la aparición de toda una simbólica en torno al Hombre Salvaje acabó por contaminarlos con los rasgos de este último. Juliana Sánchez Amores señala que: en la época medieval temprana el Hombre Salvaje era universalmente conocido como un gigante, pero como el gigantismo empezó a ser equivalente a estupidez, la escala del hombre salvaje se redujo. Hacia la mitad de la Edad Media muchos grabados muestran al salvaje empequeñecido, como un liliputiense retozando entre las plantas” (1987: 64). A pesar de este temprano divorcio, los Fierabrás de la literatura de *colportage* arrastrarían una clara connotación de feralidad, y ésta se acentuó en los “gigantes” de la pastoral quizá por su asimilación parcial a los Hombres Salvajes de los cortejos carnavalescos franceses o al Hombre-Oso de la farsa Valentín y Orson (Valentín y Namelos en la leyenda germánica), folklorizado en la cuentística tradicional francesa, hispánica y vasca como Jean l’Ours, Juanillo el Oso y Juan Artza, respectivamente (Heers 1983: 159-160, Gaignebet-Florentin 1979: 105-111).



2.3.3.1.5.5. “Verdugo”. SIGNIFICANTE: [/abigarrado/] + [/garfio/] + [/izquierda/] + [/detrás/+detrás/] + + [/irregularidad/]

Significado (Función actancial): Oponente.

Este personaje aparece casi exclusivamente en las pastorales hagiográficas. Ya hemos hablado de su condición liminar, de su oficio impuro, etc. Hess observa que en el teatro religioso francés de la Edad Media, el verdugo representa la *codicia*:

La codicia, que puede observarse sobre todo en escenas de verdugo y patíbulo en las obras francesas, nos remite a usos y costumbres propios de aquellas épocas. Los verdugos y esbirros reclaman las vestiduras de los ajusticiados, mientras los superiores deciden sobre sus vidas (1976: 160).

Obviamente, representan también la crueldad y el encarnizamiento, como ejecutores que son de los suplicios de los mártires. Con el triunfo final del bando divino quedarán (como el Diablo de quien son servidores) condenados a la irrisión general (ibid., p. 182).

La caracterización del verdugo conserva algún leve residuo de los atributos de sus referentes extrateatrales. Así, entre los varios colores de su traje, destaca el amarillo (Hérelle 1926: 61). Lever observa que “au Moyen Age, le jaune était le couleur de la bassesse et de la flétrissure, celle des laquais, et plus particulièrement des valets employés aux exécutions de haute justice”, como hemos visto anteriormente. Además, “le bourreau marquait d’infamie la maison du criminel de lése-majesté en barbouillant sa porte de peinture jaune”.

## 2.3.3.2. Acción

2.3.3.2.1. Acción trágica/acción cómica. Si toda pastoral se nos presenta como el despliegue dramático de un plan providencialmente concebido por Dios, y que conduce inexorablemente a una *happy ending* en que los “buenos” logran un triunfo absoluto sobre sus enemigos (Hess 1976: 37-43); si, por otra parte, los caracteres morales de los personajes se hallan preformados y cerrados a toda evolución en el curso de los relatos representados, es fácil comprender que la tensión dramática sea mínima, al hallarse casi todas las expectativas del espectador colmadas de antemano. No hay suspense posible. El espectador puede identificarse emocionalmente con los “buenos”, pero la ansiedad derivada de una ausencia de determinación previa de la secuencia de los acontecimientos estará ausente de su ánimo.

El azar no interviene en las *trajeriak*. Su objetivo didáctico es mostrar que la historia y las vidas de los hombres están regidas por la Providencia, por el amor paternal de Dios a su pueblo y a la Iglesia. Al caer por completo bajo los dictados de la escatología cristiana, no hay lugar en la pastoral para la manifestación trágica de un destino ciego. Excluida toda eventualidad aleatoria, el drama se convierte en un ritual o ceremonia de exaltación de la omnipotencia divina y de celebración de la victoria celestial sobre sus impotentes adversarios.

A ello se añade que las materias de la literatura dramática que constituyen el repertorio de la pastoral (gestas caballerescas, hagiográficas, episodios históricos, leyendas bíblicas y clásicas) son de sobra conocidas por el público. De la literatura de *colportage* han pasado, no pocas veces al folklore. Hasta la reciente incidencia del nacio-

nalismo vasco en la pastoral, a causa de la cual se ha invertido el sentido de ciertas narraciones —de las carolingias, en concreto— y se han incorporado al repertorio temas de carácter localista, las piezas representadas pasan por una serie más o menos prolija de sucesivas refundiciones, pero los argumentos no cambian. Es interesante, a este respecto, el modo de proceder del único *pastoralier* tradicional que queda en la actualidad en Soule, Marcellin Héguiaphal, último descendiente de una conocida dinastía de *trajeriak*. En una entrevista realizada por la revista *Antzerti*, declaraba lo siguiente:

*Antzerti*.- Eta Santa Jenebieba pastoralara izkribatzeko zertan oinarritu zara?

Héguiaphal.- Beste batetan. *Jenebieba* zahar batetan, honek bazizun mila eta berrehun bertso eta nik hirurehunetara laburtu dizut, ez dut istoria deusik kanbiatu. Ene kuplet batzu ezarri dizut, bai, kantatzeko, eta jarri dizut dolorusago lehen baina, pena eta boskariora handiago (1984: 10).

A pesar de mantener una concepción tradicionalista del género, Héguiaphal no ha podido sustraerse del todo a las innovaciones que éste ha experimentado en los últimos tiempos; concretamente, a la tendencia a abreviar los textos y a la ampliación de las partes cantadas (fenómenos ambos señalados ya por Beñat Oihartzabal) (1985: 75-82). Sin embargo, Héguiaphal sigue siendo ante todo un *pastoralier* tradicional, esto es, un refundidor fiel a la tradición recibida e incapaz de alterar las materias narrativas de los textos que le han sido transmitidos. Esta actitud ilustra perfectamente la que era habitual entre los viejos *pastoraliers*, sometidos a las constricciones de una censura comunitaria que les impedía renovar caprichosamente las historias del repertorio dramático. Evidentemente, este tipo de censura no existe en la actualidad (ha sido sustituida —como lo da a entender la nota 202— por la censura política de los clérigos “abertzales”), y el respeto de Héguiaphal por los argumentos del repertorio tradicional debe atribuirse más bien a un fenómeno, cada vez más raro, de lealtad folklórica. Con todo esto queríamos llegar a sentar el siguiente principio para toda la pastoral tradicional: los temas representados son suficientemente conocidos por sus destinatarios, y el valor no informativo, sino pedagógico-ejemplarizante del género suprime cualquier posibilidad de fruición estética autónoma de la representación.

Con razón observaba hace unos años el escritor Bernardo Atxaga, en un repaso a la tradición teatral vasca, que la pastoral le habría parecido muy adecuada a Bertolt Brecht para ilustrar su teoría del teatro-épico: “... herri teatro honetan, goikaldean jotzen duten musikarietatik eta ageri ageriko apuntatzailearekin bukatzeraino, ba dirudi, elementu orotan ikuslearen ‘urrutiratzea’, ‘objetibitatea’ bilatu dela, Brechtek nahi zuen era beran” (1974: 8).

Tratándose de un teatro adoctrinador, didáctico, donde las peripecias se hallan en gran parte predeterminadas, no es extraño que la pastoral presente un altísimo índice

<sup>6</sup> En este sentido son significativas las declaraciones del sacerdote Roger Idiart, uno de los adalides de la pastoral moderna, a la revista *Punto y Hora de Euskal Herria* (no. 73, 30 de julio-2 de setiembre de 1982, p. 81): “gaiak aldatu egin behar dira. Ez da posible beti Abraham, Godofredo, Karlomagno eta horrelakoekin ibiltzea. Horetan kali dago muga bat igarota dugula. Gehiago ez gintake ibil ohorea eskaintzen. Orain atzetik begiratura nazkagarri ageri dira pastoral batzuetako gaiak. Frantziako heroei laudorioak eskaintzen zitzairen. Orain denok dakigu Napoleonek Europa osoa masakratu zuela. Hori aberrazio bat da. Gure zapaltzaileei oho-reak egin”.

de hipercodificación de las acciones representables. La pastoral, como hemos visto, se halla muy cerca del rito, y el rito exige una meticulosa sucesión de acciones rigurosamente codificadas, sin dejar nada al azar. Pero esto no quiere decir que todo en la pastoral sea absolutamente ritual, pues cabe siempre la posibilidad de alternar las acciones codificadas con otras que no lo están, incluso con acciones “realistas”. No obstante, las acciones más importantes, especialmente las del tipo bélico (no olvidemos el fundamento polémico de este teatro) se encuentran tan rígidamente preformadas como los personajes mismos. Ya hemos visto cómo, por ejemplo, las “batallas” tienen casi el carácter de una danza. El riesgo de abrumar al espectador con la reiteración de acciones hipercodificadas a lo largo de la extensa duración de las representaciones es muy grande, y se alivia en parte con la introducción de intermedios cómicos, “diabluras” histriónicas a cargo de los “satanes” (*sataneriak*). Dorothy L. Latz señala la proliferación de estas “diabluras” en los misterios franceses e ingleses de los siglos XIV al XVI (1981: 40-41). De ellas proceden, probablemente, las *sataneriak* de la pastoral suletina, quizá incorporadas a ésta como un recurso amplificatorio tomado del teatro tardomedieval a través de los misterios rurales de los siglos XVI al XVII.

No existe en la pastoral la unidad de acción de los teatros de tradición clásica. También aquí puede advertirse la sobredeterminación de la forma del espectáculo por las materias narrativas del *colportage* que suministran los temas al repertorio dramático. Al carecer los personajes de profundidad psicológica; al estar fijadas de antemano sus características ontológicas y morales; al no ser, en fin, susceptibles de evolución o transformación alguna, los relatos consisten en sargas de episodios débilmente conectados entre sí, que sirven de ocasión para que los héroes o sus antagonistas ejerciten las virtudes o los vicios a que los obligan sus respectivos talentos.

**2.3.3.2.2. Escenas-Tipo.** Un concepto muy útil para abordar la descripción y clasificación de las acciones hipercodificadas es el de *escena-tipo*, propuesta por Antonio Pasqualino en su análisis semiótico del teatro de marionetas siciliano. “Una scena tipo —señala en primer lugar Pasqualino— non concide sempre con una scena teatrale nel senso di segmento della rappresentazione che si svolge davanti allo stesso fondale (nello stesso luogo) fra il momento in cui il siparito si é alzato e quello in cui si é abbassato”. En lugar de ello, “le scene tipo sono un numero limitato di schemi che determinano le musiche, i rumori, l’ingresso, l’uscita, le posizioni, i movimenti e una serie di frasi dei personaggi secondo la loro collocazione in una tipologia generale (amici/nemici; re/cavaliere/soldato/popolano; uomo/donna; vecchio/giovane; ecc.). Ciascuna scena tipo si adatta a situazioni narrative svariate” (1977: 89).

La mayor ventaja que presenta este concepto para el análisis semiótico de la pastoral es que ha sido elaborado para la transcripción de las representaciones de un teatro popular que, difiriendo en muchos aspectos de la pastoral, tiene en común con ella un alto grado de codificación y una materia narrativo-dramática (narraciones caballescadas de tipo carolingio —en la tradición ariostesca— procedentes de la literatura de cordel). Ello explica, entre otras cosas, la coincidencia que se da entre algunas de las escenas tipo en uno y otra:

I Consigli e le Bataglie sono scene che gli stessi teatrari individuano con questi nomi perchè sono determinate rigidamente: nel senso che presentano poche varianti e sono molto fre-

quenti, si incontrano cioè più volte in ogni spettacolo. Altri tipi di scena hanno molte varianti e ciascuno di essi si presenta meno frequentemente. Alcune scene sono costituite da elementi che si incontrano nei consigli ma possono comparire anche propri di essi. Una scena tipo ha un certo numero di elementi fissi, che possono presentarsi in una sola o in più forme, e un certo numero di elementi facoltativi. Per analizzare la frequenza relativa delle varie scene tipo e per confrontare da questo punto di vista i copioni e le registrazioni si può fare uso di simboli. Le lettere maiuscole indicano le scene tipo, le minuscole gli elementi minori, e cioè gli elementi facoltativi che possono anche comparire in aggregazioni non tipiche insieme ad altri che non compaiono nelle scene tipo. Tali elementi in se stessi tuttavia si conformano sempre a regole tipiche:

- 1 Consiglio Solenne CS
- 2 Consiglio Privato CP
- 3 Battaglia B
- 4 Conversazione Segreta Spiata o Soliloquio ascoltato da un personaggio nascosto CSS
- 5 Aggressione a Sorpresa contre un personaggio che dorme AS
- 6 Ricezione Notizie da un personaggio Incontrato RNI
- 7 Distruzione di un Incanto DI
- 8 Evocazione di diavoli che danno notizie e/o ricevono ordini E
- 9 Apparizione di angeli che danno notizie e/o ordini A
- 10 Glorificazione, trasporto in paradiso dell'anima di un eroe che muore G
- 11 Un eroe Libera un prigionero con la forza L
- 12 Dannazione, trasporto all'inferno dell'anima di un traditore D

Gli elementi tipici di scena sono i seguenti:

- 1 arrivo di un personaggio che porta una notizia a
- 2 partenza o invio di un personaggio che deve adempiere un compito p
- 3 dialogo d
- 4 parere segreto ps
- 5 apertura della battaglia ap
- 6 battaglia b
- 7 chiusura della battaglia ch
- 8 soliloquio s

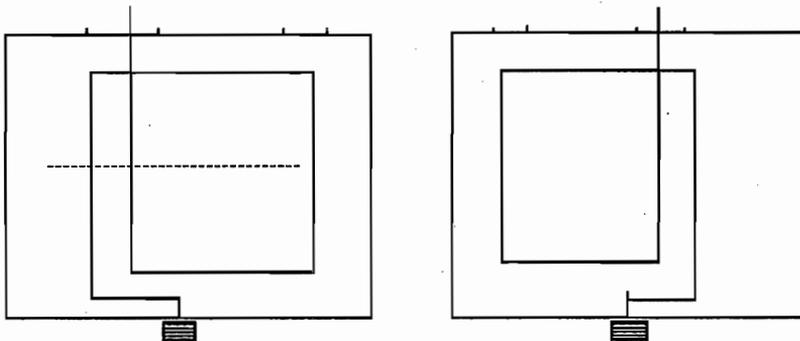
Lo que a continuación exponemos es un modelo, inspirado en el de Pasqualino, para la clasificación de las escenas-tipo y de los elementos típicos de escena en la pastoral. Sin duda, en la época de la pastoral tradicional existían más elementos codificados que los que damos aquí, pero carecemos de mayor información al respecto. Nos limitaremos, habida cuenta de ello, a reconstruir el esquema básico de la acción escénica de acuerdo con lo que conocemos a través de Hérelle y los autores anteriores al mismo.

La acción escénica propiamente dicha transcurre entre el recitado del prólogo (*leben pberedikia*) que funciona como un exordio paranarrativo en que se relata sucintamente la historia que va a ser representada, y el epílogo (*azken pberedikia*), en que un actor expone una glosa moral de los acontecimientos que han sido puestos en escena. Entre uno y otro pueden darse las siguientes escenas-tipo:

2.3.3.2.2.1. Llegada de los "cristianos". Al terminar el recitado del prólogo, el portaestandarte de los "cristianos" se sitúa en lo alto de la escalera de acceso al escenario y recibe a los suyos, que van subiendo en el orden ya mencionado (*vid. supra*,

2.3.2.4.1). Tras estrechar uno a uno la mano del abanderado van colocándose en hilera a lo largo del extremo derecho de la escena, mirando hacia la izquierda. A una señal de la bandera, avanzan hacia el extremo opuesto, con paso militar de desfile. Al llegar al borde izquierdo del tablado, se detienen. A una nueva señal del portaestandarte, dan un cuarto de vuelta y quedan formados en fila, mirando al proscenio. Inician a continuación un desfile alrededor del escenario siguiendo el paso marcado por la música y las evoluciones de la bandera. Cada vez que un guerrero llega a una esquina del tablado, da un cuarto de vuelta y prosigue su marcha por el lado siguiente. Después de recorrer dos o tres veces el contorno del escenario, se retiran por la puerta derecha.

2.3.3.2.2.2. **Llegada de los "Turcos"**. Cuando los "cristianos" se retiran, entran en escena los "turcos", con ademanes fieros e iracundos. Su portaestandarte, que es el primero en subir, los recibe invirtiendo el protocolo de los "cristianos": les ofrece la mano izquierda o, simplemente, no les da la mano. Forman en hilera en el borde izquierdo del tablado e inician asimismo un desfile, en dirección inversa a la seguida antes por los "cristianos". Saludan al Idolo con gritos ronc y aspavientos cuando pasan ante él, y se retiran finalmente por la puerta de la izquierda.



Llegada de "cristianos" y "turcos"

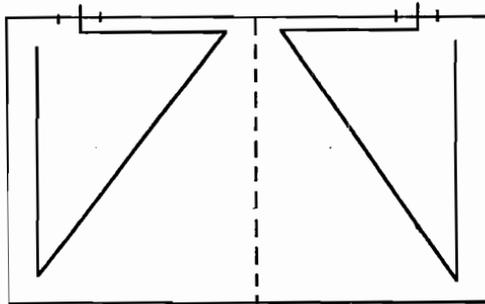
2.3.3.2.2.3. **Llegada de los "Satanes" y el "Gigante"**. Una vez han desaparecido los "turcos" de escena, los "satanes" se aproximan a caballo hasta el proscenio. Ponen pie a tierra e inician la ascensión de la escalera, saltando y haciendo cabriolas en cada peldaño, pero sin conseguir acceder al tablado, retrocediendo, y cayendo en ocasiones, sobre sus compañeros, como repelidos por una fuerza invisible. Ingresan entonces en el tablado trepando o saltando, dando a entender así, según Hérelle, que su condición infernal sólo les permite entrar en el mundo por medios infernales y prodigiosos (1926: 80-83).

#### 2.3.3.2.2.4. Salidas a escena

2.3.3.2.2.4.1. **De un solo ejercito.** Formados en hilera, aparecen por su puerta correspondiente, en orden de mayor a menor jerarquía. Ocupan el extremo que les corresponde y dan un cuarto de vuelta hasta quedar mirando al campo opuesto. A

una señal realizada con la férula por el guerrero que está en primer lugar, avanzan hacia el extremo contrario y dan allí un cuarto de vuelta, quedando en fila, cara al prosenio. Se suceden entonces varias evoluciones en formación, más o menos complejas, hasta quedar de nuevo formados en hilera en el borde exterior de su propio campo.

2.3.3.2.2.4.2. **De los dos ejércitos a la vez.** Las evoluciones de cada ejército se producen, en este caso, solamente en su mitad correspondiente del escenario. Cuando llegan al centro del mismo, tras marchar por el fondo, atraviesan en diagonal su campo y desde allí vuelven a colocarse en el borde del campo correspondiente.



Salida de los dos ejércitos.

Mientras los “turcos” salen a escena en la forma atropellada y ruidosa que les es característica, el *Idolo* no cesa de mover brazos y piernas. Si toman parte en la salida del bando cristiano personajes “eclesiásticos”, las evoluciones suelen terminar con una procesión ceremonial en torno al escenario (*ibid.*, pp. 100-102).

2.3.3.2.2.5. **Batallas.** En realidad, se trata de una escena-tipo compuesta de varios elementos típicos de escena que se estudiarán en su apartado correspondiente: combate, heridas, muertes, victorias, derrotas, glorificación y condenas.

2.3.3.2.2.6. **Capturas.** Cuando un guerrero es capturado por el bando contrario, no opone resistencia. Se le ata, aunque conserva su arma.

2.3.3.2.2.7. **Evasiones.** Si algún prisionero logra evadirse, lo hace escapando con unos pasos rítmicos, como de ballet (*ibid.*, p. 107).

2.3.3.2.3. **Elementos típicos de escena.** Todos ellos pertenecen a la Batalla, sin duda, la más compleja y frecuente de las escenas-tipo.

2.3.3.2.3.1. **Combates.** Adoptan una forma casi coreográfica, semejante a una danza de espadas o de paloteo, desplazándose alternativamente los dos bandos contendientes sobre ambos lados de la escena.

2.3.3.2.3.2. **Heridas.** Cuando uno de los combatientes toca con la espada a su rival, en el pecho, se establece una pequeña tregua para que las sirvientas de escena (mujeres que forman parte de la *troupe* y que suelen permanecer sentadas junto o sobre el escenario) extiendan en el suelo una sábana sobre la que el “herido” se tiende. Apoya éste después un codo en el suelo y reclina la cabeza en la mano. En esta posición, puede seguir declamando versos en los que se lamenta de su suerte o se despide de sus amigos, de su patria o de su espada. Pero lo normal es que permanezca silencioso e inmóvil hasta que termine la Batalla (*ibid.*, pp. 102-105).

2.3.3.2.3.3. **Muertes.** Comienza como las heridas, pero cuando el “herido” se tiende en el suelo, uno de los guardianes dé escena (miembros masculinos de la *troupe*, armados de escopetas, que permanecen de pie en las esquinas del tablado y tienen como misión evitar que eventuales desórdenes del público puedan interrumpir la representación) dispara una salva al aire, como anuncio del fallecimiento del guerrero.

2.3.3.2.3.4. **Glorificaciones.** Cuando un “cristiano” muere, sus compañeros lo retiran por la puerta derecha. En realidad, tanto este elemento como el siguiente pueden constituir escenas-tipo si se dan fuera del contexto de la Batalla.

2.3.3.2.3.5. **Condenas.** Al morir un “turco”, los satanes se hacen cargo de él, cogiéndolo por los pies y los brazos y sacándolo por la puerta izquierda, mientras el Idolo mueve sus extremidades (ibid., pp. 106-107). En otras ocasiones, lo retiran con sus garfios o arrastrándolo con una cuerda que hacen pasar bajo sus axilas. Una de las innovaciones introducidas por la pastoral moderna es la utilización de la trampa central del escenario para que los “satanes” arrojen por ella los cadáveres de los turcos, convirtiéndola así en puerta de unos “Infiernos” inferiores que no existían en el espacio escénico de la pastoral tradicional (Oihartzabal 1982: ).

2.3.3.2.3.6. **Victorias.** Si el triunfo corresponde a los “cristianos”, éstos dan gracias a Dios. Los “turcos”, en cambio, celebran sus propias victorias con alardes de jactancia y bravuconería.

2.3.3.2.3.7. **Derrotas.** Los “cristianos” vencidos se retiran en orden por la puerta derecha. Si los derrotados son los “turcos”, se van atropelladamente por la puerta izquierda, no sin antes increpar al Idolo que los ha abandonado en el combate.

2.3.3.2.4. **Escenas hipocodificadas.** Entre las escenas-tipo y las que aparentan acciones no codificadas en absoluto, la pastoral ha desarrollado una tercera categoría de escenas con un nivel muy bajo de codificación, producidas por un sistema de reglas débil e inestable. Por lo general, este tipo de escenas hipocodificadas son frecuentes en las pastorales hagiográficas, y muy raras en las pertenecientes a otros ciclos. Este apartado comprendería, por ejemplo, los milagros (Hérelle 1926: 109) (aunque existe una gran variedad en cuanto a formas de simulación de los mismos), los suplicios de los “mártires”, que, a pesar de las truculentas descripciones que se dan de ellos en algunas didascalías, no debían tener, ni de lejos, la espectacularidad de los representados en los misterios medievales franceses (ibid., p. 108). En *Sainte Margheritte*, por ejemplo, se representaba la quema de la santa tendiendo al actor sobre una mesa, y colocando debajo de ésta un haz de paja encendido (ibid., p. 109). Para las inhumaciones de los “santos” y las resurrecciones milagrosas se utilizaba la trampa en el suelo del escenario.

2.3.3.2.5. **Notacion.** La atribución de un símbolo a cada una de las escenas-tipo, de los elementos típicos de escena e, incluso, de las escenas hipocodificadas, permitiría obtener un sistema de transcripción y registro de las representaciones similar al propuesto por Pasqualino para el teatro de los *pupi*. Sin ánimo de imponer a nadie nuestro propio sistema, he aquí una posible solución aplicable a la pastoral:

Recitativos liminares

Prólogo-----[P]

Epílogo-----[E]

Escenas-tipo	Llegadas	de los "cristianos" -----	<u>LC</u>
		de los "turcos" -----	<u>LT</u>
		de los "satanes" -----	<u>LS</u>
	Salidas a escena	de los "cristianos" -----	<u>SC</u>
de los "turcos" -----		<u>ST</u>	
de ambos ejércitos -----		<u>SCT</u>	
Batallas -----		<u>B</u>	
Capturas -----		<u>P</u>	
Evasiones -----		<u>E</u>	
Elementos típicos de escena	combates -----		<u>b</u>
	huidas -----		<u>h</u>
	muerdes -----		<u>m</u>
	glorificaciones -----		<u>g</u>
	(G, si funcionan como escenas-tipo)		
	condenas -----		<u>c</u>
	(C, si funcionan como escenas-tipo)		
	victorias	de los "cristianos" -----	<u>vc</u>
		de los "turcos" -----	<u>vt</u>
	derrotas	de los "cristianos" -----	<u>dc</u>
de los "turcos" -----		<u>ct</u>	
Escenas hipocodificadas	Milagros -----		<u>M</u>
	Suplicios -----		<u>S</u>
	Inhumaciones -----		<u>I</u>
	Resurrecciones -----		<u>R</u>

Con lo que las transcripciones obtenidas serían del tipo de la siguiente, por ejemplo (teniendo en cuenta que los espacios marcados por puntos suspensivos corresponden a escenas no codificadas que habría que registrar directamente, sin notación simbólica):

[P] LC...LT...LS...SCT...B (= b...h...b...m...c...vc/dt)...[E]

### 2.3.3.3. Tiempo

La unidad de tiempo de los teatros clásicos es extraña a la pastoral y a la práctica totalidad de los teatros rurales. Los acontecimientos representados pueden corresponder a varios años, o incluso a la duración de la vida del protagonista de la ficción dramática.

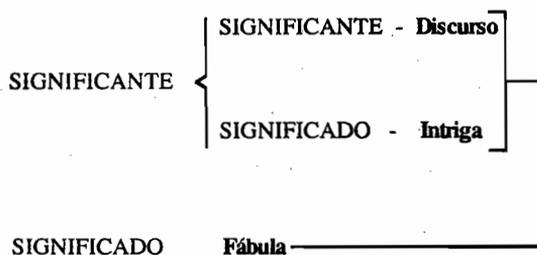
La inmutabilidad del carácter psicológico y moral de los personajes, se refleja también en la invariabilidad de sus presencias físicas. Aunque los personajes de la ficción envejezcan, en la representación no se recurre a manipulaciones cosméticas ni de otra índole para simular, en la fisonomía de los actores, el paso y las injurias del tiempo. También en este aspecto se acusa el radical antirrealismo de la pastoral. Una

vez que el personaje es adulto, permanece igual hasta su muerte. No obstante, un personaje cualquiera puede ser representado en su infancia —sobra decirlo— por un niño o por un muñeco.

**2.3.3.3.1. Tiempo de la representación y tiempo de la ficción.** Para describir las relaciones de significación que se establecen entre el tiempo de la representación (significante) y el tiempo de la ficción representada (significado) recurriremos al modelo elaborado por Cesare Segre a partir de ciertos conceptos de los formalistas rusos (1976: 13-84).

Segre considera el discurso como “el texto narrativo significante”. En el caso de la pastoral, el discurso se halla constituido por la articulación de personajes, espacio escénico y texto dramático representado. El significado del discurso es la dicotomía intriga/fábula, conceptos ambos tomados de Boris Tomachevski (1976: 199-232). La intriga es definida por Segre como “el contenido del texto en el orden extenso en que viene presentado”, y la fábula, como “los elementos cardinales del conjunto reordenado en orden lógico y cronológico”, definiciones que son un desarrollo de las de Tomachevski. Este definía la intriga como “la distribución en construcción estética de los sucesos en la obra”, y la fábula como “un sistema más o menos unitario de sucesos que derivan uno de otro, que se vinculan el uno al otro”.

Segre no establece entre intriga y fábula una relación de significación, sino como formas distintas de organización del significado del discurso (“significados diversamente articulados”). Nos parece razonable la objeción hecha a ese planteamiento por Diego Catalán (1979: 231-249), quien estima que debe hablarse de dos niveles de significación: discurso/intriga e intriga/fábula, siendo por tanto el signo discurso/intriga el significante de la fábula:



Nos parece asimismo pertinente introducir otra modificación en el modelo de Segre: las acciones que constituyen la fábula no siguen una concatenación lógica, sino un orden cronológico. La fábula consta de todas las secuencias de la historia narrada organizadas en una estricta sucesión temporal. Esta precisión es especialmente importante en el análisis de la pastoral, donde la causa última de los acontecimientos representados se identifica con la “causa final” de la teología cristiana: Dios mismo. El planteamiento teológico que subyace al género impone a la narración escénica una estructuración teleológica, al coincidir el fin cronológico de la ficción dramática (salvación, victoria del Bien) con la causa de los acontecimientos de la misma (el plan providente de Dios que somete la historia humana a sus designios). No hay, pues,

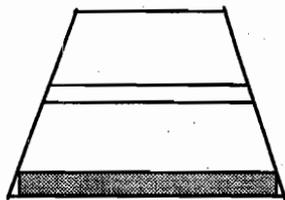
una coincidencia de orden lógico y cronológico. Por esta razón, creemos que la definición que Segre da de la fábula debe ser levemente alterada para reducirla a una significación temporal estricta: “los elementos cardinales del conjunto reordenado en orden cronológico”.

A partir de este modelo, debemos establecer ahora las relaciones de significación que se producen entre los tiempos del discurso, de la intriga y de la fábula en la pastoral. Es evidente que, a pesar de la considerable duración del discurso<sup>7</sup>, las acciones de intriga deben sufrir una reducción respecto a la duración real de sus referentes históricos o a la duración ficticia de sus referentes literarios. Esto se logra, mediante una estilización máxima de las acciones representadas, o bien mediante el recurso a la mención en el discurso de acciones no mimetizadas escénicamente. De igual modo, la intriga suele llevar aparejada una reducción de la duración de los acontecimientos de la fábula mediante el recurso a las elipsis o supresiones de episodios. Se da, por tanto, un fenómeno de sintetización del tiempo desde los niveles profundos del significado hacia el plano del discurso, fenómeno selectivo y estilizador que podemos representar así:

TIEMPO DEL DISCURSO

TIEMPO DE LA INTRIGA

TIEMPO DE LA FABULA

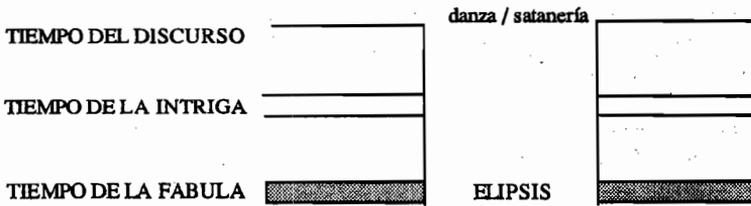


Ahora bien, es característico de la pastoral el hecho de que, a pesar de la reducción efectiva de la temporalidad de la fábula en la de la intriga, ésta tienda a ajustar su cronología a la de aquella, evitando las distaxias; es decir, conservando el orden secuencial de los elementos de la fábula, evitando las vueltas atrás, las simultaneidades o los saltos exagerados hacia delante. La subordinación de la cronología de la intriga a la de la fábula no siempre es posible por proceder los relatos dramáticos de fuentes escritas en que son frecuentes las inconexiones y las distorsiones de la temporalidad lineal. Quizá el recurso de las pastorales a la combinación de fuentes diversas en el curso de la refundición literaria tenga por objeto, precisamente, paliar estos problemas.

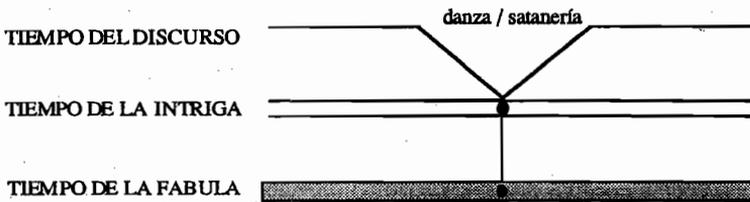
Las discontinuidades, las elipsis temporales, los momentos de transición son colmados en la pastoral —género que deja traslucir claramente un “horror vacui” escénico— por las danzas de los satanes y los intermedios cómicos o satanerías.

<sup>7</sup> Sobre la necesidad de *descronologizar* por completo la historia para describir la lógica interna del relato, véase Claude Levi-Strauss, “La estructura y la forma”, en *Antropología estructural II*, Madrid: Siglo XXI, 1979, pp. 133-134.

<sup>8</sup> J. Buchon, que presenció en 1839 la representación de la *pastoral Les Trois Martyres*, observa que duró 12 horas. W. Webster señala que *Astyage* (1893) tardó 9 horas en ser puesta en escena. Según F. Michel, la duración media de las representaciones oscila entre 5 ó 6 horas, la misma que Hérelle pudo presenciar entre 1899 y 1914. La *pastoral moderna*, como ya se ha visto, tiende a reducir sensiblemente el tiempo de la representación. (Hérelle 1926: 133, Oihartzabal 1985: 80).



No obstante, las danzas y “satanerías” pueden ser puestas en escena, potestativamente, no para marcar una discontinuidad, sino para llenar lagunas imprevisibles (olvido del papel por uno de los actores, interrupciones inesperadas de otro tipo, etc.). En este caso, no cubren una elipsis temporal, sino que constituyen una mera amplificación del discurso.



**2.3.3.3.2. Anacronismos.** Género eminentemente antirrealista, la pastoral se halla totalmente alejada de la pasión arqueológica que caracteriza al teatro naturalista. Un traje femenino de lo que los campesinos conceptúan como la moda elegante de París o un uniforme militar del siglo XIX pueden caracterizar a una patricia de la Roma imperial o a uno de los Doce Pares. El anacronismo es también una característica común al drama religioso románico. Hess, siguiendo a Huizinga, ve el anacronismo, no como la consecuencia de “la incapacidad de ofrecer una explicación histórica fiel”, sino como un recurso propio del drama religioso, “que quiere siempre subrayar el carácter eterno que es propio del acontecimiento de la Redención” (1976: 31).

Nos inclinamos a pensar, sin embargo, que la dimensión arqueológica de la Historia misma, es ajena por completo a las culturas subalternas y de ahí el escaso, por no decir inexistente interés por restaurar fielmente los ambientes históricos de los relatos. No debe olvidarse tampoco que es el teatro suletino un teatro pobre, decisivamente condicionado por las disponibilidades —más bien escasas— de indumentaria y accesorios. Pero, de todas formas, la presencia del anacronismo en la pastoral no es sino el reverso de la acronía del género, de su fidelidad a unas formas escénicas establecidas y su rechazo de la experimentación más tímida. La pastoral no cultiva el anacronismo por estética. Es sencillamente; misoneísta y la conciencia de historicidad, como es sabido, ha surgido de las revoluciones. Ambas son incompatibles.

**2.3.3.4. Espacio.** Si no hay unidad de tiempo ni de acción en la pastoral, tampoco su espacio es unitario: la acción dramática puede desplazarse a París o a Jerusalén sin que ello traiga consigo un cambio de decorado. El escenario de la pastoral no es el

escenario vacío de Brook, pero se le aproxima bastante. Tampoco acarrea esta inconsistencia de la espacialidad ficticia una alteración de las significaciones cosmológicas y noológicas atribuidas a las distintas dimensiones del escenario. El desplazamiento de la acción de un “lugar” a otro se marca mediante indicaciones puramente lingüísticas, puestas en boca de los personajes.

2.3.3.4.1. La teoría de las “Mansiones latentes” (Hérelle). El decorado elemental de la *pastoral*, tal como ha sido descrito antes (*vid. supra*, 2.3.2.4.2) procede, según Hérelle, del escenario de los misterios medievales franceses. Basa Hérelle esta suposición en la comparación del escenario suletino con un grabado de Hubert Cailleau (*vid. Figura*) que se conserva actualmente en la Bibliothèque Nationale de París (MS Rot-I-7-3) y que muestra el escenario dispuesto para la representación de la Pasión, en el año 1547, en Valenciennes. La descripción de este escenario es como sigue: sobre un tablado cuadrangular elevado a 1,5 ms. del suelo aproximadamente, se levantan varias casas, unas contra el fondo, otras en segundo término y otras sobre los bordes laterales. Las cuatro mansiones principales corresponden al Paraíso, al Palacio, al Templo y al Infierno. El Paraíso es un edificio de planta hexagonal situado en la parte derecha del escenario, destacado del fondo de éste. Sobre la cúpula que lo cubre, se alza un medallón que representa a Dios Padre rodeado de varias coronas circulares (los *cielos*) y asistido por los ángeles y las Virtudes. A una distancia semejante del fondo del escenario se halla, en la parte opuesta, el Infierno: una torre tetragonal bajo la cual se abren las fauces del Leviatán, la entrada a las moradas infernales. En el remate de un mástil erigido en lo alto de la torre, un diablo armado de un garfio calbarga sobre un dragón. En un segundo plano, a derecha e izquierda respectivamente, se levantan el Palacio y el Templo. El decorado del fondo muestra varias casas alineadas (Hérelle 1926: 52-54).

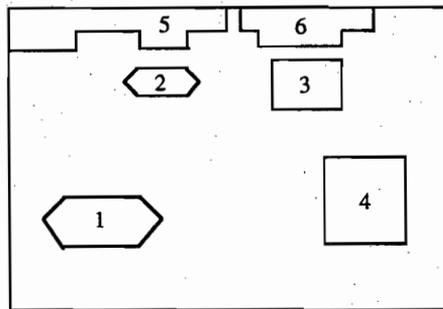
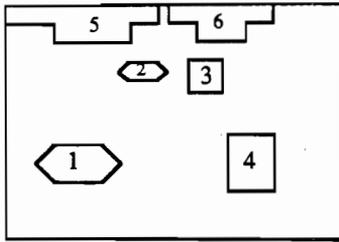
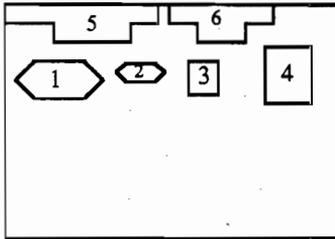


Fig. Planta del escenario de Valenciennes, según el grabado de Cailleau: 1. Paraíso. 2. Palacio. 3. Templo. 4. Infierno. 5 y 6. Mansiones secundarias.

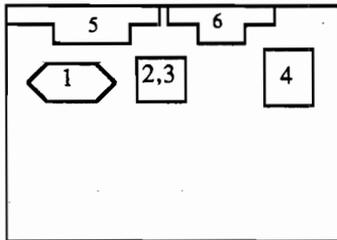
Henry Rey-Flaud pone en duda la posibilidad de un escenario de semejantes dimensiones y disposición, alegando dificultades insalvables para la recepción acústica del texto desde una estructura escénica como la representada en el grabado de Cailleau (Rey-Flaud 1973: 198-222). En realidad, esta objeción es poco convin-



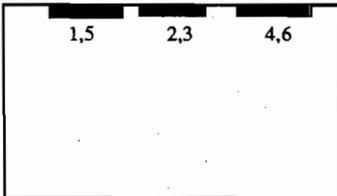
1. Disposición de las mansiones en el escenario de Valenciennes (1547), según Hubert Cailleau.



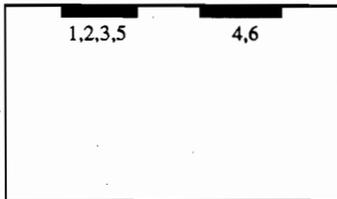
2. Retirada de las "mansiones" principales hacia el fondo de la escena.



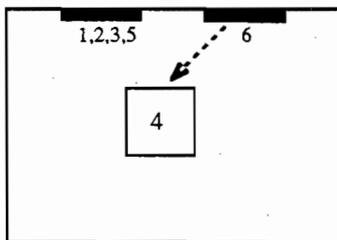
3. Fusión del Palacio y del Templo.



4. En la pastoral las "mansiones" desaparecen, sustituidas por las puertas en la cortina.



5. Desaparición de la puerta central.



6. En la pastoral moderna, el Infierno se traslada en ocasiones a la trampa central de la escena.

3. Del escenario de los misterios al de la pastoral según Georges Hérelle.

cente: la acústica de los teatros franceses seguía siendo pésima a comienzos del Siglo Clásico, lo que no impedía que las obras se representasen en escenarios poco adecuados a la buena audición. Pero lo cierto es que nada nos asegura que el escenario representado en el grabado, que lleva la indicación “pourtraict” (proyecto) se construyera alguna vez.

No cabe duda que la tesis herelliana de la evolución del escenario de los misterios hasta el parco escenario de la pastoral resulta atractiva. Basta suponer las siguientes fases: 1) retirada de las cuatro mansiones principales (Paraíso, Palacio, Templo e Infierno, hacia el fondo del escenario; 2) la fusión de Templo y Palacio en una sola mansión, y, finalmente, la sustitución de todas las mansiones resultantes —ya en el ámbito de la pastoral suletina—, por una cortina con tres aberturas o puertas: la de la derecha representaría el acceso al Paraíso; la de la izquierda, la entrada al Infierno, y la central, ya desaparecida pero constantemente aludida en las antiguas didascalias, la del Templo-Palacio. Para Hérelle, esto último es indudable, ya que la puerta central era utilizada por los reyes y reinas “cristianos” y por los “obispos” y “papas” para entrar y salir de la escena. El Idolo sobre la puerta izquierda sería el resultado de una estilización del diablo que cabalgaba sobre el Infierno, y la corona de flores sobre la puerta derecha, la representación esquemática del medallón que coronaba el Paraíso (observación esta última que parece menos sostenible, pues también sobre la puerta izquierda puede aparecer una guirnalda circular) (Hérelle 1926: 53-54).

La desaparición de la puerta central del decorado produjo una acumulación de sus funciones en la puerta derecha, como antes la desaparición de las mansiones secundarias de los “malos” había hecho que las funciones de éstas se acumulasen a las de la puerta de la izquierda o puerta del Infierno. Hérelle sostiene que detrás de la cortina del fondo, la pastoral conserva unas “mansiones latentes”, pues no sólo los muertos destinados a la gloria o a la condenación, sino los demás personajes en general, se retiran “a sus lugares”, según las didascalias, por ambas puertas. Asimismo cree encontrar una prueba adicional en el lenguaje usado por los *pastoraliers* cuando se refieren al ingreso y a la retirada de la escena. Para el ingreso utilizan el término “salir”, en el sentido de “abandonar un recinto” y, para la retirada, “entrar”, como “acogerse a un recinto”.

En nuestra opinión, esta teoría de Hérelle presenta un flanco débil. Todas las acciones se representan en la parte delantera del escenario, en la escena propiamente dicha. Esta puede aparecer como “interioridad”, de igual manera que como “exterioridad”. Basta que uno de los personajes afirme que se encuentra en el interior de un palacio, de un templo o de una mansión cualquiera, para que puedan representarse sobre la escena acciones propias de estos recintos (bodas, ceremonias religiosas, banquetes, etc.). Sólo la parte delantera del escenario es propiamente teatral. Más adelante volveremos sobre ello (*vid. infra* 2.3.3.4.2.1).

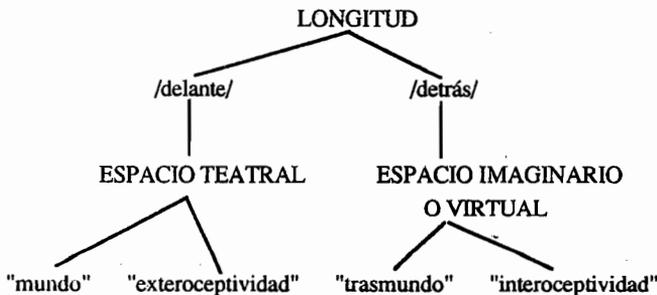
**2.3.3.4.2. Tridimensionalidad y significación.** El universo semántico de la pastoral, en sus dimensiones cosmológica y noológica, se organiza también espacialmente. Sobre el espacio de la pastoral se proyecta una red de dicotomías marcadas bien por barreras físicas, bien por líneas imaginarias: el telón de fondo establece una división longitudinal entre la parte anterior y la posterior del escenario; el tablado mis-

mo separa, según una división de la dimensión vertical, una parte superior de una parte inferior; finalmente, un eje de simetría imaginario separa la izquierda del tablado de la derecha. La dicotomización de las tres dimensiones espaciales permite establecer oposiciones distintivas entre nociones semánticas y construir así una significación espacial en que se realizan las manifestaciones práctica y mítica del universo semántico de la pastoral.

**2.3.3.4.2.1. Longitud: /delante/ vs. /detrás/.** La oposición /delante/ vs. /detrás/ corresponde a la dimensión cosmológica y las significaciones por ella producidas pertenecen, por tanto, a la dimensión práctica del universo semántico. Son, sin embargo, significaciones ambiguas: la acumulación de las funciones correspondientes a las casas de los antiguos misterios medievales en las dos puertas del decorado genera un fenómeno de polisemia en la dicotomía /delante/ vs. /detrás/, que produce a su vez un fenómeno de sinonimia en los signos surgidos de su asociación con nociones cosmológicas.

En primer lugar, la oposición /delante/ vs. /detrás/ se relaciona convencionalmente con la "mundo"/"trasmundo". En el "mundo" discurre la historia humana: es sólo en la parte delantera del escenario donde tiene lugar la representación. Detrás de la cortina del fondo, lo que existe no es un espacio *teatral*, sino un espacio imaginario, donde la ilusión escénica sitúa el "trasmundo": desde allí habla Dios, "allá" marchan los muertos, a su destino de ventura o sufrimientos eternos.

Pero la misma oposición corresponde —y aquí no le falta razón a Hérelle— a la oposición "exteroceptividad" vs. "interceptividad": exteroceptividad como característica de los países y territorios de los "turcos" y "cristianos", e "interceptividad" como rasgo de las mansiones latentes del espacio imaginario: "templo", "palacio", "casas"... Sin embargo, esta oposición queda neutralizada cuando se representan sobre la escena acciones propias de los interiores del Templo (acciones religioso-rituales) o de las otras mansiones (acciones de la vida doméstica, ceremonias palaciegas), etc. Las significaciones producidas por la oposición /delante/ vs. /detrás/ son, por tanto, equívocas e inestables.



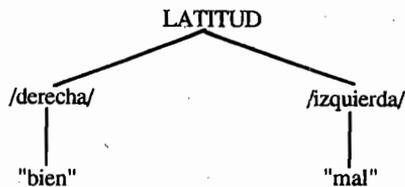
**2.3.3.4.2.2. Altura: /arriba/ vs. /abajo/.** La altura corresponde asimismo a la dimensión cosmológica. La oposición nocional asociada a la dicotomización /arriba/ vs. /abajo/ es la de "mundo superior (= de los vivos)" vs. "mundo inferior (= de los muertos)". En algunas pastorales se "entierra" a los "muertos" por la trampilla abier-

ta en el tablado. Se producen asimismo resurrecciones milagrosas al reaparecer los "muertos" por la misma trampa (Hérelle 1926: 99). El término /abajo/ se asocia pues a un significado telúrico. Designa la tierra donde se inhuman los cadáveres, pero también la tierra de los antepasados, que ha de defenderse contra los enemigos exteriores: la patria como cementerio familiar.

Esta oposición se contamina en la pastoral moderna con la "tierra"/"infierno", al desembarazarse los satanes de los cadáveres de los turcos arrojándolos por la trampa, que ha asumido así uno de los significados atribuidos a la puerta de la izquierda: puerta de acceso a un "trasmundo". Los "muertos" del bando cristiano siguen siendo retirados por la puerta de la derecha.

Esto no permite elaborar una hipótesis sobre el sentido en que ha procedido el cambio de significaciones de la pastoral moderna, y las mutaciones ideológicas subyacentes. La secularización de las creencias ha privado de sentido a la oposición "mundo" vs. "trasmundo". La pastoral moderna parte de la inmanencia absoluta de la existencia humana. Por otra parte, la prelación dada a los valores "patrióticos" (nacionalistas) en detrimento de todo lo demás, nos lleva a sospechar que, cuando un héroe "cristiano" caído en combate atraviesa la puerta de la derecha entre en la "gloria", pero en una "gloria" estrictamente cismundana. Cuando los "satanes" arrojan a los "turcos" por la trampa, uno no puede dejar de pensar que ésta se ha convertido en la entrada al sumidero de la "poubelle de l'histoire".

2.3.3.4.2.3. **Latitud: /derecha/ vs. /izquierda/.** En todo el folklore europeo, la latitud está asociada a la dimensión noológica (ética) (Tolstoi-Tolstoi 1979: 195-198). /Derecha/ e /izquierda/ se asocian con las nociones de "bien" y "mal", respectivamente, para producir las significaciones correspondientes a la dimensión mítica de la pastoral.



2.3.3.4.2.4. **Las significaciones espaciales.** Una vez definidas las relaciones entre los rasgos pertenecientes al s-código sintáctico topológico y las nociones del universo semántico de la pastoral, podemos analizar los signos espaciales escénicos en sus componentes. Hay que tener en cuenta previamente, que los fenómenos de isotopía o concurrencia de las dimensiones cosmológica y noológica en un mismo plano de significación, no viene dada en el caso de espacialidad por connotaciones (como sucedía con las isotopías producidas por el color en las manifestaciones del universo semántico) sino por la superposición o cruce topológico de las dimensiones de longitud y latitud.

Universo semántico: nociones		LONGITUD		ALTURA		LATTITUD	
		Delante	Detrás	Arriba	Abajo	Derecha	Izquierda
Dimensión cosmológica manifestación práctica	Mundo	+					
	Trasmundo		+				
	Mundo superior (vida)			+			
	Mundo inferior (muerte) (tierra)				+		
	Exterioridad	+					
	Interioridad		+				
Dimensión mitológica manifestación mítica	Bien					+	
	Mal						+

#### 4. Espacialidad y significación.

Los signos espaciales son los siguientes:

INTERPRETANTE	SIGNIFICANTE						SIGNIFICADO							
	del.	det.	dch.	iz.	arr.	ab.	mun	tras.	bien	mal	int.	ext.	vi.	m.
"Paraíso"		+	+					+	+		+			
"Infierno"		+		+				+		+	+			
"M. cristiana"		+	+						+		+			
"M. turca"		+		+						+	+			
"P. cristiano"	+		+		+	+	+		+			+	+	+
"P. turco"	+			+	+	+	+			+		+	+	+
"Mundo vivos"	+				+		+							+
"Mundo muert."	+					+	+							

El "Paraíso" y la "Mansión cristiana", por una parte, y el "Infierno" y la "Mansión turca", por otra, son, como se ve, estrictamente homónimos.

2.3.3.4.3. Los dos teatros. Hemos visto que los desplazamientos de "lugar" en la acción escénica se indican solamente a través de los parlamentos de los personajes. Sin embargo, en el siglo XVIII existió un recurso —si bien de uso restringido—, para resolver en parte la ambigüedad de la significación geográfica de la escena. Cuando la acción se desarrollaba en dos "países" diferentes, se construían dos escenarios entre los que se desplazaban los actores para representar los viajes de los personajes. Así aparece indicado en las didascalias de algunas obras antiguas: *Saint Bertrand de Cominges*, *Sainte Elisabeth de Portugal*, *Pierre de Provence...* En las dos primeras se habla de un "gran teatro" y de un "pequeño teatro". Sin embargo, este uso no estuvo nunca

demasiado extendido, y se abandonó en el siglo XIX por tres razones, a juicio de Hérelle: la incomodidad que suponían los desplazamientos del elenco, la insuficiencia de la duplicación del escenario para resolver los problemas de figuración de los lugares geográficos y la carga que suponía, en términos económicos, la construcción de dos escenarios (1926: 85-86).

## 2.4. Génesis de la pastoral

### 2.4.1. Del teatro medieval a los teatros rurales

#### 2.4.1.1. Algunos problemas metodológicos

Jean Jacquot (1968: 473-476) ha resumido admirablemente los problemas que obstaculizan el conocimiento de la puesta en escena del teatro medieval y renacentista, y los errores metodológicos en que han incurrido con frecuencia los investigadores de esta materia. En primer lugar, hay que enfrentarse con mucha prudencia a los testimonios gráficos que han llegado hasta nosotros. El objeto de estos dibujos, esquemas, etc. no es, en la mayoría de los casos, diseñar un escenario concreto que se vaya a utilizar para la representación de una obra determinada, sino realizar estilizaciones imaginarias que tienen un valor autónomo, al margen de la puesta en escena, y en las que el artista se permite toda clase de libertades. Una análoga desconfianza hacia las interpretaciones mecánicas o ingenuas de los documentos conservados se encuentra en la crítica de Henry Rey-Flaud a Gustave Cohen, uno de los estudiosos más renombrados del teatro medieval:

“Pourtant Cohen fait souvent lui-même preuve d'imprudence, lui qui assigne à la représentation de Rouen en 1474 une scène de soixante mètres de développement alors que, nous le constaterons, toute affirmation est impossible à ce sujet, dans l'état actuel de la documentation” (1973: 15).

En segundo lugar, dice Jacquot, los investigadores, casi todos ellos especializados en literatura dramática, deben tener en cuenta los problemas técnicos del teatro y sus condiciones escénicas. La última advertencia se refiere a la tendencia a elaborar *clisés* o “retratos-robots” de los distintos tipos de teatro: “isabelino”, “español”, etc. Se debe partir, opina, de una base de información segura sobre un lugar, una pieza, una representación y proceder luego según un método comparativo, pero sin olvidar que, aunque las coincidencias pueden ser asombrosas, los contextos son diferentes. Además, la diseminación de un tipo dado puede ser constatada sin que se atestigüe, en cambio, su difusión a partir de un centro. En el caso del teatro medieval la influencia es, según los casos, más o menos verificable y, en la medida en que existe, se trata de un complejo de intercambios a escala europea, sin que haya un lugar de origen, sino varios de gran importancia. Por el contrario, la escena que procura la ilusión de un lugar real por medio de la perspectiva y el *trompe l'oeil* es una novedad absoluta que aparece en Italia a fines del siglo XV y a principios del XVI. Y otro tanto se puede decir de la técnica que permite la sucesión casi instantánea, en cualquier orden, de un cierto número de decorados ilusionistas.

2.4.1.2. El teatro religioso. El teatro religioso medieval tiene un origen exclusi-

vamente litúrgico. La caída del Imperio Romano arrastró al teatro clásico, el cual, además, había sido objeto de una insistente censura por parte de la Iglesia, como lo atestiguan numerosos documentos conciliares, edictos papales, diatribas de moralistas cristianos, etc. Por otra parte, ni los invasores germánicos ni, siglos después, los pueblos islámicos que se apoderaron de Sicilia y de la península ibérica, trajeron consigo ninguna tradición teatral ni demostraron una especial afición a ese tipo de espectáculo (sobre el que el Islam, dicho sea de paso, hacía recaer una interdicción religiosa mucho más severa que las condenas moralizadoras de los cristianos).

Sólo sobrevivieron a esta crisis los juegos histriónicos y mímicos (pertenecientes al nivel que hoy llamaríamos de lo parateatral) y cierto tipo de teatro latino que vemos reaparecer hacia el siglo XI en algunos círculos clericales, por lo que debería hablarse más bien de una recuperación que de supervivencia de esas formas teatrales de la antigüedad.

La *Aetheriae Peregrinatio* (siglo IV) describe un germen del teatro litúrgico al mostrar cómo los clérigos y fieles, en Jerusalén, se esfuerzan por revivir los episodios de la Pasión. Pero estas prácticas no se generalizarán en Europa hasta el periodo que se inicia con el papado de Gregorio el Magno y culmina en el siglo XI.

La liturgia cristiana entraña pasajes que se prestan a un recitado dialogado entre clérigos y fieles. Estas partes dialogadas se fueron ampliando paulatinamente con la introducción de tropos (textos breves —variedad del canto antifónico que exige intercambio de voces entre los participantes— interpolados en el texto litúrgico). El más antiguo de los tropos conservados es el *Quem quaeritis?*, en un manuscrito de Saint Martial de Limoges copiado hacia el año 933. La *Regularis Concordia* de Ethelwold, obispo de Winchester, escrita hacia el 969 y el 979, explica detenidamente el proceso de la celebración: María José Crespo lo resume del modo siguiente:

El Viernes Santo se disponía en un extremo del altar un sepulcro cubierto con un velo blanco. Tres diáconos se aproximaban, entonando antifonas y portando la cruz; ésta se envolvía en el lienzo y se depositaba en el sepulcro, simulando el entierro de Cristo.

El día de Pascua, antes de maitines, los diáconos, disimuladamente debía llevarse la cruz, y, a continuación, un clérigo revestido con el alba y una palma en la mano se sentaba junto al sepulcro *ad imitationem Angeli*. otros tres clérigos, que representaban a las tres Marías, se acercaban llevando unguentos en las manos, y, entristecidos, simulaban buscar algo. Era entonces cuando entre el Ángel y las tres Marías se cantaba el *Quem quaeritis?*. Los tres celebrantes, inmediatamente, se volvían hacia el coro y cantaban "Alleluia, resurrexit Dominus!". El Ángel, incorporándose, mostraba al pueblo el sepulcro vacío: "Venite et videte locum", y los fieles entonaban la antifona "Surrexit Dominus de Sepulcro". A continuación, el abad cantaba el *Te Deum*, a cuyas primeras notas todas las campanas del templo se echaban al vuelo (1985: 207).

Este tropo se iría desarrollando con textos cada vez más alejados de los Evangelios y con la incorporación de nuevos episodios, hasta constituir todo un ciclo en torno a la Resurrección. Así, el himno *Victimae Paschali*, compuesto por el monje obispo de Saint Gall en el segundo cuarto del siglo XI, se introducirá en el *Quem quaeritis?* hacia el siglo XIII. Trata del diálogo entre las tres Marías y el coro que representa a los Apóstoles. En algunos casos, se llega a incluir la aparición de Cristo resucitado resucitado a María Magdalena. También el Peregrini, drama que escenifica el viaje de los

discípulos a Emaús y la cena en ese lugar aparece en el códice de Tours unido al *Quem quaeritis?*.

La popularidad de estas interpolaciones dramáticas dio pie a la creación de un ciclo similar para la Navidad, cuyo núcleo será el *Officium Pastorum*, la visita de los pastores al pesebre. Junto a éste, encontraremos otro menos popular, el *Ordo Rachelis*, que recoge las lamentaciones de Raquel y la respuesta del Angel. Este se representaba el día de los Inocentes, pero no hay testimonio del lugar que ocupaba en los oficios religiosos. Sin embargo, el éxito del *Officium Stellae* terminará por abolir a los dos anteriores. Este tropo trata de la visita de los Reyes Magos, y, como hemos visto que sucedió con el *Quem quaeritis?*, se ampliará también hasta incluir las escenas de la entrevista de los Magos con Herodes.

También tenía lugar en Navidad la representación del *Ordo Prophetarum*, procedente del sermón *Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, erróneamente atribuido a San Agustín y escrito entre los siglos V y VI. Representa el desfile de patriarcas y profetas del Antiguo Testamento llamados a comparecer ante Dios para dar testimonio de su fe en Cristo.

A partir del siglo XII parece que empiezan a componerse en toda Europa dramas en latín sobre vidas de Santos igualmente destinados a una representación de carácter litúrgico. Se conservan tres obras de principios del siglo XII, las referidas a San Nicolás, la resurrección de Lázaro y la historia de Daniel. Estas obras son importantes porque en ellas aparecen por primera vez textos en lengua vulgar. Así ocurre también en el *Sponsus*, dramatización del episodio de las vírgenes necias y prudentes, que combina el latín con el dialecto francés de Angoumois.

Los siglos XIII y XIV serán testigos de importantes novedades en la evolución del teatro religioso medieval. La complejidad que alcanza el espectáculo lo hace salir primero al atrio del templo y, posteriormente, a la plaza pública. Esto, unido al empleo cada vez más frecuente de la lengua vulgar, desembocará en una secularización relativa del teatro, lo que dará mayor libertad y permitirá configurar los complejos misterios, milagros y moralidades, que serán la culminación del teatro religioso en los siglos XV y XVI.

Elie Konigson describe perfectamente el paso del drama litúrgico al drama religioso, a consecuencia de la salida de la representación del interior de la iglesia a un espacio urbano, y de los efectos que estos cambios tuvieron en la concepción misma de lo teatral:

Pourtant, si l'on trouve dans l'enceinte même de l'église des éléments qui seront repris par le théâtre sur place (plateaux multiples, utilisation de l'environnement architectural), il est important de marquer la distance sociologique qui sépare le jeu dans l'église du jeu sur la place. Les exemples tardifs — tel celui de Bolzén — ne sont peut-être qu'une réadaptation à l'enceinte sacrée du jeu sur place. La véritable rupture s'établit ailleurs: d'une part le groupe social que reprend à son compte le développement du théâtre religieux est bourgeois et non plus composé de clercs. D'autre part, l'utilisation de plateaux et de l'environnement architectural ne correspondent plus, sur la place, aux mêmes intentions, car l'environnement est urbain et le plateau partiel n'isole plus des espaces sacrés mais des espaces dramatiques. Ce dernier élément dont nous avons noté qu'il avait déjà évolué au centre même de l'église a peut-être été une des raisons du passage de l'espace sacré à l'espace urbain. Mais dans cet espace nouveau le jeu lui-même a

changé de nature. L'évolution des textes —particulièrement leur achèvement au XVe. siècle— montre que l'idéologie exprimée par les mystères est celle du groupe urbain et qu'il y a moins évolution que rupture dans la conception même de la représentation religieuse. Religieuse précisément et non liturgique. C'est-à-dire non plus re-actualisation du drame divin, mais expression à travers la trame des thèmes religieux —histoire de Christ ou des saints— d'une morale et d'une vision du monde propre au milieu urbain. De même que l'évolution des théâtres des Entrées confrontera l'espace bourgeois et l'espace aristocratique dont ce dernier sortira vainqueur, de même l'évolution du théâtre liturgique puis religieux confrontera et opposera l'espace clerical à l'espace bourgeois. La perpétuation de certains éléments de la paraliturgie ne doit pas faire illusion. Le "théâtre du monde" qu'exprime l'espace des mystères est à l'opposé du théâtre intemporel de la liturgie dramatique (1975: 52-53).

La escenografía de los *misterios* se nos presenta con una enorme complejidad, tanto por la variedad de soluciones puestas en práctica, como por la insuficiencia de los documentos, no siempre tan claros como sería de desear. Para Gustave Cohen (1951: 68), su puesta en escena se ajusta a dos modelos básicos: la carreta y el decorado simultáneo.

El sistema de carretas (*charriot*) es, en realidad, una especie de decorado sucesivo. El espectador permanece inmóvil mientras el decorado cambia, pues cada carreta sostiene el decorado de un lugar particular que el espectador contempla a medida que pasan por delante de él. Se trata, en rigor, de una procesión dramática. Este sistema no fue adoptado en Francia sino muy esporádicamente, pero se utilizó con profusión en Alemania, Inglaterra y Países Bajos. En Inglaterra recibía el nombre de *pageants* y, por ejemplo, en Coventry —para donde se cuenta con más documentación— su preparación corría a cargo de los gremios locales. Algunas ventajas prácticas contribuyeron a la adopción del mismo:

- 1.- La reducción del gasto público que ocasionaría la organización de un auditorium de escenario fijo.
- 2.- La movilidad y dispersión del público, lo que evitaría la saturación circulatoria y las obstrucciones en un punto único de la ciudad.
- 3.- La facilidad de organización lograda al responsabilizar a distintos grupos de las diversas partes del espectáculo (Crespo Allue 1985: 217).

La distinción entre *platea*, área donde se actuaba, y *loca*, símbolos identificadores del lugar, heredada del teatro litúrgico, se aplica también a los *pageants*. Las plataformas de las carretas eran los *loca* y la *platea* podía situarse en plena calle o en una plataforma adyacente. Es decir, los actores no realizarían sus evoluciones, gestos y declamaciones en el carro o carroza, sino en otro lugar, especialmente destinado al juego escénico.

Se ha hablado también de la posibilidad de que las carretas tuvieran dos pisos: uno superior, donde tendría lugar la representación, y uno inferior, cerrado, que serviría de vestuario (Cohen 1951: 68). Hoy parece descartada esta teoría, en favor de la que antes hemos explicado del juego entre dos plataformas (una en función de *locum*, otra de *platea*), o entre una plataforma (*locum*) y el suelo (*platea*) (Crespo Allue 1985: 219).

En Francia, no obstante, predominó el decorado simultáneo. Su vinculación a la escenografía del drama litúrgico es más estrecha que en el caso anterior. En la iglesia

están presentes todos los lugares en que se desarrolla la historia representada, y los fieles se desplazan o siguen desde un sitio fijo los movimientos de los actores de un *locum* a otro. En la plaza también aparecen yuxtapuestos los lugares escénicos, y el espectador se desplaza, a medida que la acción dramática cambia de lugar.

El ejemplo más claro de este tipo de escenografía sería el recogido en el proyecto de Hubert Cailleau, antes mencionado, para la *Pasión* de Valenciennes de 1547. El decorado simultáneo no se atiene, con todo, a un modelo rígido. Cohen pensaba que, si el lugar lo permitía, podía llegar a alcanzar un desarrollo de hasta 100 ms. Asimismo creía que, si las condiciones espaciales no permitían una yuxtaposición horizontal de los *loca*, la línea se cortaba y se superponía en un segundo piso sobre la primera (Cohen 1951: 86). Sin embargo, no puede hablarse ya de yuxtaposición vertical de mansiones, como se hizo en otro tiempo. Pero además de un ajuste a las dimensiones del espacio disponible, se da también una acomodación a la forma de ese espacio. Así, las plataformas podían disponerse en semicírculo o en círculo, como en el *Mystère de Sainte Apollonie* de la miniatura de Jean Fouquet en el *Livre d'Heures* de Estienne Chevalier.

Rey-Flaud piensa que este modelo de teatro en *rond* tuvo que prevalecer para todo el teatro hablado. Un escenario de las dimensiones del descrito por Gustave Cohen plantea unos problemas de audición insuperables a juicio de aquel. Los 5.000 espectadores que asistían cada día a la representación de la *Pasión* en Valenciennes, por ejemplo, no podrían ver ni oír la acción dramática en un escenario como el diseñado por Cailleau. Los investigadores, al proponer sus hipótesis, se han dejado llevar por este único testimonio, sin tener en cuenta que contradice otras pruebas documentales y que se presenta únicamente como "proyecto", es decir, como representación figurada de un escenario real. Según Rey-Flaud, sólo el teatro en círculo satisface los requerimientos técnicos del teatro medieval hablado y sólo él se ajusta a los documentos escritos conservados y a testimonios gráficos como el de Fouquet:

Voilà donc un genre théâtral où une bonne partie des spectateurs ne peut ni voir ni entendre ce qui se passe sur la scène. Pourtant, nous savons que ce théâtre a connu une fortune et une popularité qu'aucune autre forme dramatique n'a pu seulement approcher. Il y a une contradiction insurmontable. La solution ne serait-elle pas infiniment plus simple que les hypothèses émises par les frères Parfaict et par Morice qui superposent plusieurs scènes en étages, par Baty et Chavance qui multiplient le spectacle sur toute la superficie d'un immense échafaud, par Cohen enfin qui fait déplacer les spectateurs le long de ce même échafaud? Cette solution ne tiendrait-elle pas seulement é l'originalité du dispositif scénique adopté par les metteurs en scène médiévaux: celui du théâtre en rond? (ibid., p. 41)

Pero Rey-Flaud no pretende que su hipótesis sea excluyente: el teatro en círculo sería la forma de espectáculo hablado iniciada desde los siglos XII y XIII, según la reconstrucción de la escenografía del *Mystère de la Résurrection du Sauveur* llevada a cabo por E.K. Chambers (1951), y practicada de modo predominante en los siglos finales de la Edad Media, como se constata en el plan de la *Pasión* de Alsfeld, en el de Douanesthingen o en los de Francfort o Lucerna. Pero, junto a este teatro hablado de escenografía suntuosa, se representaron también obras en salas de colegios y hospitales, de dimensiones reducidas, en que el escenario debió seguir necesariamente la disposición en línea recta, y, sobre todo, se siguió cultivando un teatro mímico que pudo adoptar formas de representación más o menos lejanas del modelo circular.

La forma más simple del misterio mímico es el *tableau vivant*, en que los participantes guardan una inmovilidad total. Así sucedió en el *Ancien Testament* escenificado en 1488 en París, con ocasión de la entrada de Carlos VIII. Pero también hubo representaciones en que los actores gesticulaban, como la de Namur en 1463. En estas representaciones, el lujo de la escenografía era tan grande como el de la de los misterios hablados. Sólo les faltaba la palabra. Pero la ausencia de ésta permitió un estallido del lugar teatral. Los organizadores tenían la libertad de recurrir a dos técnicas distintas: el espectador (1973: 278-279) permanece inmóvil y el espectáculo se desplaza ante él (como en el sistema de carretas o *pageants*) o el espectador se desplaza ante plataformas inmóviles. Esta es la fórmula de las Entradas reales y de los misterios mímicos como los de Chaumont. En este caso, cabe también una doble solución: presentar las distintas plataformas distribuídas por distintos lugares de la ciudad (Dijon 1474, por ejemplo) o yuxtaponer las distintas plataformas constituyendo la "ligne géante" de la que habla Gustave Cohen.

Para Elie Konigson, la simultaneidad es el principio fundamental de la escena medieval: a) el interior y el exterior de los conjuntos arquitectónicos son visibles al mismo tiempo, y b) los lugares dramáticos tienen una presencia simultánea ante el espectador (1975: 278-279). El espacio escénico se concibe como un todo indisociable, aunque un punto cualquiera de ese espacio pueda cambiar de función en un momento dado. En otras palabras, todos los lugares dramáticos están permanentemente presentes en el escenario, pero, una única mansión puede significar sucesivamente diversos *loca*. Estos lugares dramáticos se ordenan siguiendo un eje que va del Paraíso al Infierno, de derecha a izquierda (o de este a oeste), con el centro ocupado por el Templo:

Ce qu'il nous faut encore remarquer c'est que les oppositions se situent toutes sur le plan horizontal. L'aspect vertical, haut-bas, qui est celui de la tripartition de l'univers dans la cosmologie religieuse —Ciel-Terre-Enfer— est transposé sur un plan scénique horizontal (ibid., p. 282).

Esta trasposición fue propiciada por la tradición pictográfica y escultórica en que el plano horizontal se desarrolló antes que el vertical. Las representaciones románicas del Juicio Final, en frescos y bajorrelieves, oponen el Paraíso (a la derecha) a la boca del Infierno, situada siempre a la izquierda (en relación al Pantócrator).

Otro aspecto que debe ser tenido en cuenta es la evolución del fondo de la escena, ligada al escenario frontal, el más evolucionado de los escenarios medievales. Los ejemplos son ya de la primera mitad del siglo XVI, y parece que, en efecto, su aparición fue tardía. La escena frontal requiere un fondo sobre el que destacarse, y esta es la primera función del cierre del fondo: poner de relieve, sustraer la escena teatral al entorno callejero. No crea, por tanto, un nuevo espacio escénico, pero limita el área de la representación.

En un segundo momento, el fondo de la escena apareció perforado con "puertas". En este caso, además de delimitar el espacio teatral, se crea un espacio imaginario, un escenario virtual fuera de la vista del espectador, en el que entran y del que salen los actores, instaurando así una nueva dimensión de simultaneidad que prolonga el espacio percibido. A estos espacios definidos en la plataforma teatral, hay que agregar el espacio subterráneo (al que dan acceso las trampas o escotaduras) y el espacio aéreo,

conseguido mediante complicados mecanismos de tramoya que permitían simular el vuelo (guías y poleas que hacen descender sobre el escenario a los “ángeles”, etc.). Por lo que respecta al lugar destinado a los espectadores, hay que destacar la diversidad de localizaciones posibles en el teatro de los misterios. Elie Konigson describe cinco modelos básicos:

1) Sur la place (Aix, Francfort, Lucerne...) le spectateur est confronté à la fois à l'espace urbain environnant, aux autres spectateurs autour et en face de lui, et se situe au même niveau que l'espace de jeu.

2) Les théâtres à scènes centrales (Romans) abolissent l'espace urbain en construisant un ensemble théâtral autonome, placent les spectateurs à des niveaux différents par rapport à l'aire de jeu, mais les confrontent encore aux spectateurs placés en opposition de l'autre coté de la scène.

3) Les théâtres circulaires (Fouquet, Château de Persévérance) abolissent l'espace environnant, mais augmentant la fusion entre l'aire de jeu et le lieu des spectateurs; ceux-ci n'entourent pas seulement l'aire de jeu, mais s'y trouvent mêlés par la présence de lieux scéniques dans le périmètre théâtral.

4) Cet aspect es mantendu dans les théâtres circulaires du type Bourges, mais avec moins de force: l'autonomie de l'aire de jeu centrale est plus grande, mais les spectateurs sont encore confrontés à eux-mêmes tout autour de l'aire de jeu.

5) Les théâtres à scènes frontales sur la place comme à Rouen et plus encore les théâtres à plateau frontal (Paris, Mons, Valenciennes) confrontent deux espaces totalement opposés. Le spectateur ne voit plus devant lui (ibid., p. 294) que l'espace de jeu. Encore en est-il moins éloigné à Rouen où le jeu se déroule de plein pied avec lui (ibid., p. 294).

#### 2.4.1.3. El teatro cómico

Así como hay un acuerdo generalizado entre los investigadores acerca del origen litúrgico del teatro religioso, no hay coincidencia, en cambio, en cuanto al origen del teatro cómico. En síntesis, han sido cuatro las hipótesis sobre el mismo:

a) El teatro cómico procede del teatro religioso. Esta hipótesis se apoya en el carácter cómico de algunos pasajes de obras dramáticas sagradas de comienzos del siglo XIII, como el *Jeu de Saint Nicolas* y el *Courtois d'Arras*.

b) El teatro cómico en lenguas vulgares deriva del teatro cómico en latín cultivado por los clérigos a partir del siglo XI, que sigue los modelos de Plauto y Terencio, del *Pamphilus*, etc. Es difícil encontrar, sin embargo, obras cómicas en lengua vulgar en que la influencia de la comedia latina sea suficientemente clara.

c) El teatro cómico tiene como punto de partida el recitado con incipiente dramatización por parte de los juglares, herederos, a su vez, de la tradición romana de los mimos e histriones, supervivencia medieval del teatro romano.

d) El teatro cómico no deriva directamente de ninguna de estas fuentes. No obstante, todas ellas influirían en el surgimiento de un teatro original, desarrollado a partir del *Jeu de la Feuillée* y del *Jeu de Robin et Marion* (Chevalier 1982: 18-24).

Lo que sí parece probado es que la puesta en escena del teatro cómico fue mucho más sencilla que la del teatro religioso de los grandes misterios. Hasta el siglo XIV, la

función de proporcionar diversión estuvo a cargo de los juglares, ya fueran épicos, satíricos o bailarines y acróbatas. La guerra de los Cien Años marcó el declive de esta forma de diversión al desaparecer los grandes mecenas de que dependían económicamente los juglares. A fines del siglo XIV se advierte en el repertorio juglaresco la búsqueda de un nuevo público, más amplio, urbano y burgués. Por otra parte, los juglares se van agrupando en cofradías, que, en algunas ciudades, serán controladas por la burguesía. Esta funda sociedades literarias académicas, los *puyjs*, especie de corporaciones que cultivan la música y la poesía, y se reúnen periódicamente para actuar ante el *Prince des puyjs*. En el siglo XV, esta costumbre desapareció, manteniéndose únicamente las reuniones para debatir problemas literarios y cultivar la sátira política y social. La floración del teatro cómico no se dió hasta mediados del siglo XV, en el marco de las fiestas de los Locos, la fiesta del Asno, el Carnaval, etc., a cargo esta vez de las asociaciones juveniles masculinas conocidas como *compagnies joyeuses* (Aubally 1975: 49-50).

Describiremos ahora el escenario simplificado del teatro cómico. Pero, antes, conviene subrayar que este tipo de escenario no es privativo del teatro cómico, sino propio del teatro de feria en cuyo repertorio cabía asimismo la temática religiosa (aunque predominaran las farsas). Sin embargo, no puede hacerse equivaler teatro religioso a teatro suntuoso, y teatro cómico a teatro de feria. Hecha esta salvedad, hay que indicar además que los documentos gráficos relativos a los escenarios de feria son aún más escasos que los disponibles para el teatro urbano de los misterios. De hecho, se reducen a:

- 1) Una pintura, en un compendio de cantos religiosos y profanos, realizada en 1542, de autor anónimo.
- 2) *La Kermesse aldeana*, cuadro del flamenco Pierre Balten (muerto en 1598).
- 3) *La Temperantia*, grabado de Peter Brueghel el Viejo, ejecutado en 1559-1560.
- 4) *La Kermesse de Hoboken*, grabado del mismo, de 1559.
- 5) Un grabado alegórico, *Rethorica*, de Frans Floris.
- 6) *La Foire de Guibray*, en Normandía, grabado de N. Chauvin, sobre un dibujo de F. Chauvel (1658).

De estos documentos puede extraerse una serie de rasgos comunes:

- a) El área de representación está elevada algo más que la altura media de los espectadores (a veces, bastante más). Se accede a ella por una escala que se retira durante el espectáculo. El público rodea el estrado por los tres lados, y se mantiene de pie.
- b) El área de representación es más ancha que profunda. La profundidad, a veces, es muy reducida. El conjunto es de dimensiones muy modestas, como de tres metros por dos.
- c) En el fondo, una cortina más alta que la estatura de un hombre, delimita un espacio rectangular completamente cerrado por otras cortinas.

Como observa Michel Rousse, la organización del espacio en el teatro de feria tiene como finalidad separar al actor de los espectadores y crear un espacio ficcional, fuera de los intercambios de la vida cotidiana (1981: 138-146).

Otro aspecto que cabe destacar en este tipo de escenario, es su exigüidad: se trata de una escena desnuda y polivalente, en que el lugar está definido por la presencia de

los personajes y complementado por la colgadura del fondo que crea el espacio virtual, no visible, del que antes hemos hablado.

De modo muy semejante describe el escenario de los teatros de feria Jean Jacquot (1968: 486-487), para quien las puertas de la cortina del fondo son una reducción de las "mansiones" a su aspecto funcional, "qui est de servir de points d'appui aux rebondissements de l'intrigue: bien entendu celles qui sont situées au premier plan, à droite et à gauche de la scène, sont les plus utilisées comme praticables" (ibid., p. 488). Coincide así con la teoría de Hérelle de las "mansiones latentes".

#### 2.4.1.4. Los teatros rurales

La escenografía del teatro de feria sirvió seguramente de mediación entre el teatro urbano y los teatros rurales; es decir, puso en contacto a las masas campesinas con el arte escénico y fue, con toda probabilidad, el elemento catalizador de la aparición de un teatro folklórico o semifolklórico. Las compañías de cómicos que, durante el siglo XVI, sostuvieron el teatro de feria, estaban compuestas, por supuesto, de profesionales (y, al parecer, sus elencos eran más bien reducidos). Poco se sabe acerca de la extracción social de los mismos, pero es lo más seguro que, en su mayoría, procedían de estamentos subalternos, débilmente alfabetizados. Las fronteras de lo "culto" y lo folklórico son difíciles de establecer en lo que a su repertorio se refiere, sea porque los temas que toman de la cultura letrada se folklorizan con rapidez, sea —es lo más probable— porque los dramaturgos de feria recurrieron a un rico acervo de facecias tradicionales para elaborar sus obras. El ejemplo más claro nos lo proporcionan el cuadro ya citado de Balten y el grabado de Brueghel de *La Kermesse de Hoboken*. En ambos se representa la escena final de una farsa difundidísima como cuento tradicional en el folklore europeo, la *Farsa del viejo Hildebrand* (Cid 1985). Sea como fuere, y aunque los teatros rurales conocidos no se ajustan a las pautas escénicas del teatro de feria de los siglos XVI y XVII, aquellos pudieron muy bien surgir bajo el estímulo de estas prácticas teatrales simples, llevadas a cabo por actores cuyo bagaje cultural no era muy distinto del que poseía el público campesino de la época.

Otros dos factores fueron decisivos, sin duda, para la aparición del teatro rural: la Contrarreforma y la extensión al medio campesino de ciertas formas de organización juvenil masculina nacidas en las ciudades, tales como las *compagnies joyeuses*. Estas asociaciones juveniles tomarían a su cargo la escenificación de las obras, implicando directamente o indirectamente a toda la comunidad en el sostenimiento del teatro folklórico. En los países católicos, la Contrarreforma vino a significar un vasto movimiento de control y disciplinamiento del campesinado, bajo las directrices de la Iglesia, y la emergencia de una incipiente cultura de masas, que hizo del teatro el medio privilegiado de difusión de la ideología del Estado Absoluto y de la ortodoxia católica. La extensión al campo de las formas del teatro religioso de los misterios, moralidades y milagros debió ser alentada por la Iglesia. Sin embargo, la adaptación al medio rural de la escenografía suntuosa de origen ciudadano debe ser comprendida en el contexto de una tendencia general a la normalización y unificación de los elementos escénicos, que se dió en toda Europa Occidental. Así, la adopción del sistema de escena frontal, la reducción del decorado de fondo a una cortina o mampara con dos o tres aberturas, etc., fueron fenómenos que se dieron a la vez en el teatro inglés,

en el francés y en el español durante la segunda mitad del XVI y la primera del XVII. En este "suprateatro" europeo se propendería, por tanto, a una unidad compleja en lugar de la pluralidad de lugares que hemos visto en los misterios medievales. Esta unidad se lograría por dos medios o dos tipos de soluciones:

a) La escena neutra, en que el lugar se especifica por la regulación de entradas y salidas; la alternancia de intrigas distintas, con sus grupos de personajes; y, en fin, el diálogo y la *ekfrasis* poética, completados por el empleo de accesorios o elementos de decorado-mueble, de carácter más o menos simbólico o realista.

b) Decorado simultáneo, yuxtaponiendo por convención lugares representados por unidades derivadas de las "mansiones" medievales, pero más o menos unidas entre sí, e integradas en la unidad más amplia del decorado general.

Como ilustración a esta tendencia general, puede servir la evolución de la escenografía en el teatro isabelino inglés (un caso bien alejado geográficamente del vasco, pero cuyo parentesco estructural con el teatro suletino, como se verá, es muy estrecho). Rafael Portillo resume de la manera siguiente los componentes de la escena en el teatro comercial inglés de la época de Shakespeare:

1. Dos niveles distintos en el escenario, es decir, las propias tablas, donde se desarrollaría la mayor parte de la acción dramática, y el piso alto (...), donde aparecería Juliet en la famosa escena del balcón de *Romeo and Juliet* (...). Se sabe además, que a finales del siglo XVI fue precisamente en ese lugar donde se instaló la orquesta o banda de música, aunque años después se iniciaría la costumbre de situarla debajo de la escena, es decir, en el foso.

2. Otros tres niveles de actuación aparte de los ya descritos. En primer lugar estaba el foso que, por herencia medieval, era la zona asignada al "más allá", es decir, al mundo de los muertos y del infierno (...). Una trampilla denominada *grave-trap* (escotadura) permitía depositar directamente en el foso un cadáver o un ataúd cuando se representaba un entierro, como el de Ophelia en *Hamlet* (V,1) (...). Pero el escenario se podía comunicar además con el patio por medio de escaleras laterales, lo cual permite pensar que con frecuencia la acción dramática se prolongaba hasta esa zona (...). En tercer lugar, hay que tener en cuenta que se disponía también del baldaquino, techo o "cielo", del cual se podían suspender objetos y personas, por medio de artilugios de tramoya.

3. El tablado tenía como fondo una pared con los dos huecos más arriba descritos. Cubiertos con cortinas o por medio de dos puertas practicables, harían las veces de "bastidores" para entradas y salidas de actores y, sobre todo, podían simular dos "lugares" distintos de procedencia de los personajes, a falta de decorados (...). La cortina o puerta practicable podía hacer también las veces de losa de tumba o sepulcro (Portillo 1987: 92-94).

#### 2.4.2. Teatro y literatura de colportage

La visión romántica, alimentada por un nacionalismo relativamente nuevo (de no más de medio siglo en el área suletina), pretende que las formas teatrales folklóricas o semifolklóricas de Soule procedan de un origen plenamente autóctono y más o menos perdido en la noche de los tiempos. Desde Joseph-Augustin Chaho a Junes Casenave o Txomin Peilhen, ésta ha sido una constante en los investigadores vascos que han tratado sobre las pastorales y otros géneros parateatrales. A la vista de los datos actuales sobre la evolución de las formas escénicas en el Occidente europeo, parece claro que la aparición del teatro suletino es inseparable de la de otros teatros rurales franceses. La comunidad campesina de Soule no crea *ex nihilo* la escenografía de la

pastoral, ni la toma de una tradición teatral privativa. Por el contrario, adapta a su propia realidad las formas dominantes en la escena europea post-medieval. Como veremos a continuación, la pastoral vasca es un producto típico del *Zeitgeist* europeo de la época barroca, un fenómeno perfectamente comparable a otros muchos fenómenos literarios, dramáticos y no dramáticos de los siglos XVII y XVIII, vigentes en unas áreas geográficas vastísimas.

Más concretamente: la pastoral suletina es el resultado de la fusión del ecotipo pirenaico occidental de la escenografía europea de la época barroca con una literatura dramática basada en el repertorio de la literatura de *colportage* francesa. En principio, esta literatura, que irradia de los centros urbanos, es el soporte de una ideología "oficial": la de la monarquía autoritaria, la del estado feudal desarrollado y, por ende, la de la Iglesia católica. No es, por tanto, una "literatura hecha por el pueblo", sino una literatura "para el pueblo". La confusión entre ambos conceptos ha llevado a distorsionar sus respectivos enfoques a investigadores como Robert Mandrou (1964) y Geneviève Bolléme (1971, 1975). En oposición a ambos, el historiador italiano Carlo Ginzburg ha señalado lo siguiente:

Los términos del problema cambian radicalmente si nos proponemos estudiar no ya la "cultura producida por las clases populares", sino la "cultura impuesta a las clases populares". Es el objetivo que se marcó hace diez años R. Mandrou, basándose en una fuente hasta entonces poco explotada: la literatura de *colportage*, es decir, los libritos de cuatro cuartos, toscamente impresos (almanaques, coplas, recetas, narraciones de prodigios o vidas de santos) que vendían por ferias y poblaciones rurales los comerciantes ambulantes. El inventario de los temas más recurrentes llevó a Mandrou a formular una conclusión algo precipitada. Esta literatura, que él denomina "de evasión", habría alimentado durante siglos una visión del mundo imbuída de fatalismo y determinismo, de portentos y de ocultismo, que habría impedido a sus lectores la toma de conciencia de su propia condición social y política, con lo que habría desempeñado, tal vez conscientemente, una función reaccionaria.

Pero Mandrou no se ha limitado a considerar almanaques y poemas como documentos de una cultura deliberadamente popularizante, sino que, dando un salto brusco e injustificado, los ha definido, en tanto que instrumentos de una aculturación triunfante, como "reflejo... de la visión del mundo" de las clases populares del Antiguo Régimen, atribuyendo tácitamente a éstas una absoluta pasividad cultural, y a la literatura de *colportage* una influencia desproporcionada. A pesar de que, según parece, los tirajes eran muy altos y aunque probablemente, cada ejemplar se leía en voz alta y su contenido llegaba a una amplia audiencia de analfabetos, los campesinos capaces de leer —en una sociedad en la que el analfabetismo atenazaba a tres cuartos de la población— eran sin duda una escasa minoría. Identificar la "cultura producida por las clases populares" con la "cultura impuesta a las clases populares", dilucidar la fisonomía de la cultura popular exclusivamente a través de los proverbios, los preceptos, las novelitas de la *Bibliothèque bleue* es absurdo. El atajo elegido por Mandrou para obviar la dificultad que implica la reconstrucción de una cultura oral, le devuelve de hecho al punto de partida.

Se ha encaminado por el mismo atajo, con notable ingenuidad, aunque con distintas premisas, G. Bolléme. Esta investigadora ve en la literatura de *colportage*, más que el instrumento de una (improbable) aculturación triunfante, la expresión espontánea (más improbable aún) de una cultura popular original y autónoma, infiltrada por valores religiosos. En esta religión popular, basada en la humanidad y pobreza de Cristo, se habría fundido armoniosamente la naturaleza con lo sobrenatural, el miedo a la muerte con el afán por la vida, la aceptación de la injusticia con la rebeldía contra la opresión. Está claro que de este modo se sustituye "literatura destinada

al pueblo” por “literatura popular”, dejándola al margen de la cultura producida por las clases dominantes. Ciertamente que Bolléme plantea de pasada la hipótesis de un desfase entre el opusculario en sí y la forma en que presumiblemente lo leían las clases populares, pero también esta utilísima puntualización es en sí estéril pues desboca en el postulado de una “creatividad popular” imprecisa y aparentemente intangible, subsidiaria de una tradición oral que no ha dejado huellas (Ginzburg 1986: 15-16).

Ginzburg opone aquí una cultura “del pueblo”, casi exclusivamente apoyada en la oralidad, a una cultura “para el pueblo” o “impuesta al pueblo”, que se transmitiría a través de la escritura, o, más exactamente, de la imprenta. En realidad, tanto él como Mandrou tienen razón al ver en la *Bibliothèque bleue* un corpus ideológico de carácter conformista y un refrendo de los valores dominantes. Estos valores son, indiscutiblemente, los que sustentan la cultura del Barroco. Como observa muy acertadamente Mandrou, “la ‘Bibliothèque bleue’ exprime assez nettement une sensibilité ‘baroque’ au sens le plus littéral du terme” (1964: 41). Pero las especialísimas condiciones en que esta literatura se difunde en Soule durante los siglos XVIII y XIX le confieren unas características ideológicas diferentes a las del conjunto del colportage francés.

En primer lugar, es el teatro y no el libro impreso el medio de difusión. Evidentemente, el libro era una vía impracticable para penetrar en un área no francófona —a excepción de los estamentos privilegiados, nobleza y clero, cuyo interés en el colportage era muy pequeño— y donde predominaba el analfabetismo (no ya en francés, sino incluso en vasco). El teatro sustrae los textos de la literatura de *colportage* a los circuitos mercantiles y a la clausura de la letra impresa. En cierta medida los abre. Es decir, convierte cada tema en un “programa virtual” susceptible de ser desarrollado o modificado por los sucesivos traductores, refundidores y copistas.

En efecto, la imprenta cierra los textos: los fija y los inmoviliza definitivamente. Como ha señalado Walter J. Ong, “Print encourages a sense of closure, a sense that what is found in a text has been finalized, has reached a state of completion” (1982: 132). Por el contrario, la transmisión oral o quirográfica permite que cada transmisor modifique el texto recibido (bien perfeccionándolo —lo que justifica que pueda hablarse de “creatividad” popular o tradicional—, bien degradándolo). Lo cierto es que el texto “abierto” está sujeto a una continua reinterpretación y transformación por parte de la cadena de transmisores. En este sentido (sólo en este), la literatura dramática que está en la base del teatro suletino se asemeja más a la literatura medieval que a la del barroco. “Una de las peculiaridades de la cultura medieval más difíciles de comprender para el hombre culto de hoy —observa Diego Catalán—...es, precisamente, su ‘tradicionalidad’. El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena de transmisión de los conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros” (1978: 247).

El *pastoralier*, copista o refundidor de pastorales, se asemeja en cierta manera, en cuanto a sus procedimientos creativos, al autor o al copista medieval, esto es, a un agente de la producción literaria en perpetua tensión entre las constricciones impuestas por la tradición (es decir, por todo lo que conforma la *auctoritas* como cualidad in-

herente a los textos "prestigiosos" del pasado) y la libertad del autor o transmisor tradicional de la literatura oral, limitada o constreñida por una instancia distinta: la censura preventiva de la comunidad campesina (Bogatyrev-Jakobson 1929: 69). Siguiendo a Jakobson y Bogatyrev, podemos definir al *pastoralier* como un caso límite de la literatura escrita. En efecto, como afirman los mencionados autores: "Como correlato de la forma límite de la poesía oral [aquella en que un grupo bien consolidado de profesionales con determinada tradición se adhiere a una obra con una intención consciente de conservarla inmutable a cualquier costo], podemos mencionar también las formas límite de la literatura. Así, por ejemplo, algunas características de las obras de autores anónimos y de copistas medievales las hacen asemejarse a la poesía oral sin que por ello se deba excluirlas de la literatura escrita: el copista ha tratado la obra como si fuese un material a transformar" (ibid., p. 78). En resumen, a través del *pastoralier*, la comunidad rural suletina (mediante el ejercicio de la *censura colectiva*) ha influido en la creación de su propia literatura dramática a partir de los temas del *colportage*. La sexta refundición de *Genoveva de Brabante*, por ejemplo, no es una obra distinta de la primera o la segunda, pero sí una *versión* diferente, en cuya elaboración el *pastoralier* ha tratado de satisfacer, de modo consciente o inconsciente, las demandas ideológicas de la comunidad de su tiempo (y no las de una comunidad metahistórica o intemporal).

Algunos estudiosos de la literatura de *colportage* han defendido la tesis de que ya el propio texto impreso es un texto abierto. Esta es, por ejemplo, la opinión de Geneviève Bollème, que Ginzburg comentaba en el pasaje antes citado: "... on peut dire que l'écriture, au même titre que la lecture, est collective, faite par et pour tous, diffusée, sue, dite, échangée, non gardée, et qu'elle est en quelque sorte spontanée" (1971: 22). No parece muy convincente, sin embargo, sostener que ya en el proceso mismo de redacción e impresión de los textos, autores e impresores conciben las obras como "programas virtuales", aunque, por supuesto, las obras de *colportage*, como las demás de la literatura impresa, permanecen "abiertas" en el nivel del significado (lo que no quiere decir otra cosa que la posibilidad nunca abolida de ser "leídas" o interpretadas de forma diferente por los receptores individuales o colectivos, según el momento histórico, los conocimientos previos de aquellos, etc.). Pero esto, evidentemente, nada tiene que ver con la "apertura de significantes" propia de las creaciones orales o manuscritas (Catalán 1978: 249-250).

Es importante señalar asimismo que la literatura de *colportage* se adapta con mayor facilidad que la literatura narrativa "culto" a la transformación en textos dramáticos. Como Giovanni Dottoli ha puesto de relieve, aquella posee una teatralidad intrínseca, y ello en un doble sentido. Como literatura barroca popular, refuerza la visión del mundo como escenario o ilusión engañosa:

Lettura, scrittura parlante, carattere aperto del testo, riconquista della parola, nella 'Bibliothèque bleue' tutto porta al mondo del teatro, all'illusione teatrale. Le stesse stampe che illustrano i testi quasi mai corrispondono al messaggio testuale: non solo perché sarebbe costoso prepararne di nuove, ma perché in seno alle masse esse operano una funzione mediatrice tra scritto e orale. Sono lì per aprire le porte dell'immaginazione, provocare la 'reverie', invitare il lettore a partecipare, confermare che il mondo è un teatro. Per esempio, molte illustrazioni rappresentano una vera e propria scena teatrale, con un siparietto scorrevole a vista sullo sfondo,

como accade nella scenografia del secolo fino alla pratica corrente del sipario (Dottoli 1981: 132-133).

En un segundo lugar, la forma habitual de transmisión de la literatura de *colportage* (lectura en voz alta ante un auditorio más o menos numeroso) estimula la manifestación o el desarrollo de los elementos implícitos de la teatralidad:

La lettura plurale della veglia ha tutti i crismi per essere un piccolo spettacolo barocco, con effetti d'illusione che conducono gli ascoltatori (spettatori) a identificarsi coi personaggi del testo, a fuggire la realtà per le terre dell'immaginario. Le frontiere tra lettura ad alta voce in gruppo e teatro non sono enormi: si può senz'altro parlare di sublimazione/catarsi, di esercizio di teatralizzazione del reale. Unica differenza profonda: nel teatro l'azione è vista realmente sulla scena e alla fine si scopre il gioco (il personaggio morto nel corso dello spettacolo saluta il pubblico), mentre nella lettura di gruppo tutto si svolge come in un sogno e il personaggio resta eroe. Durante la lettura collettiva della 'Bibliothèque bleue' l'illusione si fa vista; si perpetua la passione per lo spettacolo propria delle civiltà orali, fortemente affermasati nel Medio Evo (ibid., p. 116).

Dottoli señala asimismo que la representación teatral de obras de la 'Bibliothèque bleue' no fue un fenómeno raro en la Francia del Antiguo Régimen, y cita en apoyo de esa afirmación a Georges Hérelle, que en dos páginas de su historia de los teatros rurales franceses menciona varias representaciones en provincias de *Le Martyre de la glorieuse Sainte reme'Alyse* y de *Sainte Catherine* (1930: 19-20 apud Dottoli 1981: 134). No es necesario insistir en que, de haber conocido los estudios de Hérelle sobre la pastoral suletina, Dottoli se habría ahorrado muchas cautelas y salvedades innecesarias. Porque la pastoral es la constatación más elocuente de la tesis de la teatralidad consustancial al *colportage*.

Y, ahora sí, no está de más repetirlo: la pastoral consiste fundamentalmente en la trabazón de una forma escénica que no es sino la variante suletina del escenario-tipo paneuropeo del Seiscientos con las materias narrativas del *colportage*, traducidas al dialecto euskérico de Soule y transformadas en texto dramático. Cualquier otra cosa, la llamada pastoral moderna, por ejemplo, no es la pastoral auténtica. Esta es un género del teatro postbarroco que se ha mantenido prodigiosamente vivo hasta mediados de nuestro siglo. Todo intento de renovarlo alterando sus contenidos está llamado irremediabilmente al fracaso. Engendrará, eso sí, otro tipo de espectáculo, pero considerar a éste como una prolongación en el tiempo del género que denominamos *pastoral* es, sencillamente, absurdo. Suscribimos, en tal sentido, la valoración de estas "tentativas renovadoras" que hace un historiador de la literatura vasca:

El mayor problema del teatro suletino no es, sin embargo, su politización ni el consiguiente empobrecimiento de su repertorio. La demanda turística de espectáculos pintorescos y la adhesión de un público nacionalista podrán garantizar la supervivencia durante algunos años. Pero será una supervivencia artificial. El viejo teatro campesino ha muerto porque no cumple ya función alguna en el seno de una comunidad orgánica. Sus formas están muy alejadas de la sensibilidad del espectador actual, y la renovación de sus contenidos no ha hecho otra cosa que distorsionar penosamente el equilibrio estructural del género "trágico". La labor de dramaturgos como Pierre Larzábal y Bernardo Atxaga, que han incorporado al teatro contemporáneo algunos recursos escénicos del teatro suletino, parece más provechosa y fructífera que todas las tentativas de dar a éste una nueva vida (Juaristi 1987: 30).

En efecto, la tradición teatral de la *pastoral* parece haber concluído definitivamente. Sólo uno de los sedicentes *pastoraliers* actuales, Marcellin Héguiaphal, es acreedor al título de tal. El resto son dramaturgos, en el sentido moderno, que no tienen ya vinculación alguna con el mundo de la literatura de *colportage*. No es cuestión de entonar aquí la elegía de este género. Acaso alguien opine que su desaparición sea un índice de modernización en una región del Pirineo Vasco que ha sido en tiempos no tan lejanos un área económicamente deprimida y condenada a una perenne sangría migratoria. Pero hay modernizaciones y modernizaciones. Y la pretendida *modernización* de la *pastoral* ha desembocado en la pérdida irreparable para la cultura suletina y, en general, vasca, de unas materias narrativas que han sido el único venero de universalidad, la única apertura al mundo literario europeo con que contaba la literatura popular euskérica. En su lugar, se ha glorificado el localismo y el *esprit de clocher*. Es dudoso que estos cambios sean beneficiosos para nadie.