

El teatro popular vasco (semiótica de la representación) (y II)

MARÍA ARENE GARAMENDI AZCORRA

3. TEATRO CARNAVALESKO

3.1. Teatro y Carnaval

3.1.1. Teoría del Carnaval

En 1965 apareció la primera edición de *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, de Julio Caro Baroja. Todavía hoy, esta obra sigue siendo fundamental para acercarse al fenómeno carnavalesco, especialmente en los ámbitos hispánico y vasco.

Caro Baroja se mostraba partidario de una interpretación “histórico-cultural” del Carnaval, como reza el subtítulo de su ensayo. La *advertencia previa* con que comienza éste habla del aislamiento de su autor dentro del reducido grupo de gentes que trabajaban por entonces en la etnología y el folklore:

...creo que mis ideas son bastante distintas a las que comúnmente profesan algunos colegas. Debo, pues, hacer unas cuantas aclaraciones acerca de ellas, y he de precisar los móviles que me inducen a tomar la pluma una vez más antes de dejar de lado, de modo tal vez definitivo, cuestiones que me apasionaron en la primera juventud y que ahora, al borde de los cincuenta años, veo con ojos distintos: ojos de historiador que desconfía de gran parte de las teorías de los antropólogos, no sólo de las antiguas, sino también de las modernas.

A la altura de 1965, Caro Baroja hablaba del desdén de los jóvenes antropólogos hacia el estudio comparativo de las tradiciones, quizá por el descrédito en que había caído la “teoría de las supervivencias”, que había tenido un papel fundamental en la antropología evolucionista de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, y que sería objeto de una dura crítica por parte del propio Caro Baroja (1979: 21).

Los antropólogos del momento se orientaban más hacia el funcionalismo y el estructuralismo: “Explicar cada parte de la vida social, en función de la sociedad, en su totalidad y sincrónicamente considerada, es algo que hoy día se está haciendo de modo intensivo por los antropólogos, que estudian comunidades de muchos tipos distintos. El *cómo* y el *para qué* son los dos móviles del antropólogo moderno” (ibid., p. 296).⁹

De modo que, si los asociacionistas —defensores de la “teoría de las supervivencias”— se proponían reconstruir un mundo mental que no se sitúa en ningún tiempo

⁹ Esta teoría subsistió hasta 1855, fecha en la que Paulin París, en una sonada conferencia en el Collège de France, la redujo a la nada (cf. Rey-Flaud 1973: 14).

histórico concreto (o en todos los tiempos a la vez), ni en un lugar (o en todos los lugares), los nuevos antropólogos, funcionalistas y estructuralistas, se centran en una comunidad concreta, y en un estudio en sincronía de la misma.

Caro Baroja tomaba distancias respecto a ambas escuelas: de los asociacionistas, porque sus asociaciones no estaban rigurosa y satisfactoriamente fundamentadas, y porque sus conclusiones eran simplistas; de la segunda —o, mejor dicho, de las segundas, de los seguidores de Malinowski y de Lévi-Strauss— porque prescindían del análisis de las causas de perduración de las creencias, tradiciones y costumbres. Asociacionistas, funcionalistas y estructuralistas soslayaban las consideraciones históricas que Caro Baroja, en cambio, juzgaba imprescindibles (*ibid.*, p. 297).¹⁰

Por ésto, su interpretación del Carnaval es histórica. La primera condición para la existencia del Carnaval es que el hombre crea que su vida está sometida a fuerzas naturales o preternaturales. Cuando una sociedad deja de estar regida por creencias religiosas, el Carnaval muere, como ha sucedido en el Occidente europeo. El Carnaval ha existido durante muchos siglos, pero, según Caro Baroja, su vigencia ha terminado. Además, el Carnaval ha adquirido su fisonomía en un proceso histórico: el Carnaval europeo es hijo del cristianismo. Su contenido se define por oposición a la Cuaresma.

En 1974 las teorías asociacionistas recibieron un nuevo impulso con la publicación de *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, de Claude Gaignebet. También este autor se preocupa de dejar bien clara su posición teórica frente a la de otros investigadores. Pero si el blanco de las críticas de Caro Baroja era el asociacionismo, tan pujante a fines del siglo pasado, Gaignebet ataca concepciones del Carnaval cercanas a la de Caro Baroja (Gaignebet 1984: 7).¹¹ Es decir, que la polémica entre asociacionistas y empiristas continúa, sin visos de terminar en breve plazo.

Para Gaignebet, el Carnaval es una religión popular y campesina, de carácter atemporal y universal: “El Carnaval es estudiado aquí como una religión. La extensión temporal y espacial de las fiestas carnavalescas nos fuerza a pensar que esta religión es antigua, tanto que no sea menos arbitrario llamarla neolítica o paleolítica que remontarla a la eterna noche de los tiempos” (*ibid.*, p. 7). Nuevamente, se trata de reconstruir el complejo de fiestas, ritos, símbolos, lugares sagrados, sacerdotes, dioses, mitos, leyendas, etc., que definen una religión. Nuevamente, el método es la asociación mental, homeopática o simpática, no corroborable por la experiencia en la

¹⁰ No hay que lanzarse al campo de la conjetura aventurada ni de la asociación mental problemática para pensar que una costumbre descrita en la Edad Media es históricamente igual a otra observable hoy, o para hallar la similitud absoluta de un hecho conocido a través de fuentes clásicas y de otro moderno. Sí, unos cientos y aún miles de años han dado al viejo mundo comunidad de usos, de términos, de ideas, que se rompían al salir de él. Del ámbito cultural grecorromano pasó al cristianismo, y de éste, al moderno. Los historiadores marcan hitos, indican transformaciones y reformas. Los etnólogos señalan, por su parte, continuidades que pueden ser absolutas o relativas.

¹¹ Así, cuando afirma de Van Gennep, “Este gran folklorista, sin negar la posible influencia de los antiguos cultos agrarios, ve el aspecto actual del Carnaval en Europa como el reflejo de la dramatización de un período de alegría (el que precede a la Cuaresma), y de las reacciones populares ante el período de abstinencia y continencia que se prepara. Estas conclusiones se nos aparecen como el resultado de dos errores importantes a nivel de la clasificación de los hechos adoptada por el autor. El primero, heredado de los ingleses, consiste en clasificar por separado las fiestas con fecha fija y las de fecha variable (...). En segundo lugar, Van Gennep ha vuelto a clasificar, según un esquema ‘racional’, las observaciones de sus predecesores. Siguiendo este criterio, ha aislado hechos, según pensamos, correlacionados”.

mayor parte de los casos. Gaignebet ha intentado escribir una “rama dorada” del Carnaval, siguiendo los mismos procedimientos que empleó Frazer en sus obras: la acumulación y yuxtaposición de datos que, aparentemente, pueden ordenarse en series paradigmáticas o sintagmáticas. El propio autor presenta su libro, no como un tratado científico donde todo aserto está suficientemente probado, sino como un conjunto de sugerencias: “Es evidente que nos ha sido imposible precisar cómo examinábamos todos estos aspectos del Carnaval. Exponemos aquí un resumen sintético, más bien un recorrido” (ibid., p. 8).

El recorrido de Gaignebet es, sin duda, extraordinariamente sugerente, y tiene el atractivo de las explicaciones globales que parece exigir un fenómeno tan extendido en el espacio y en el tiempo. En primer lugar, Gaignebet se propone definir un calendario en función del cual puedan establecerse las conexiones entre los cuentos, las leyendas, los relatos hagiográficos, rituales religiosos, profanos, etc. Este método tiene la ventaja de permitir al autor plantear los problemas en el campo de la hermenéutica, en el que los estudios descriptivos y sintéticos de los años 50 y 60 no se habían atrevido a penetrar, a causa del “empirismo escéptico” en que se refugiaron los etnógrafos, huyendo de la credulidad de los comparatistas a ultranza. En una atinada crítica de Daniel Fabre (1976) se señalan, sin embargo, algunas de las cuestiones que Gaignebet no deja resueltas:

a) El uso que Gaignebet hace de la etimología parece azaroso. Si es innegable que el léxico preserva unos esquemas míticos antiguos, son los campos semánticos estructurados lo que se debe analizar. En este sentido, debería ser objeto de un estudio diferencial el léxico carnavalesco completo de los distintos dominios lingüísticos (áreas románicas, germánicas, célticas, vascas). Es indudable que el lexema es con frecuencia un índice válido, pero a condición de que el análisis se practique prudentemente.

b) A la hora de presentar una descripción o una interpretación, hay que tener en cuenta el volumen de un hecho social, lo que no siempre hace Gaignebet. Por ejemplo, Juan el Oso es denominado también Juan Cuarenta —y de ahí que Gaignebet lo relacione con el período básico de cuarenta días del calendario popular— pero este apodo está mucho menos atestiguado que el de Juan Catorce. Entre los vascos, dicho sea de paso, Juan el Oso o *Joantxo Artza* está relacionado con los números cuatro y dieciseis (Barandiaran 1973: II, 333-6). ¿Cómo discernir aquí, entonces, lo insignificante y lo esencial?

c) Sin defender la censura de la etnología por una Historia que no acepte más que cronologías cerradas, calcadas sobre los acontecimientos políticos, conviene ajustar el análisis a los dominios del tiempo y del espacio históricos. Parece abusivo remitirse siempre a lo prehistórico o establecer relaciones directas con culturas tan distantes en la geografía como la japonesa, por ejemplo.

d) La atención a la diferencia de contextos no debería llevar, sin embargo, a la elaboración de mitologías “nacionales”.

e) Gaignebet hace del Carnaval una religión cuya divinidad central es el Salvaje, el *Homo Sylvaticus*, (Oso, Blas, Gargantúa), con sus atributos diversificados de amo de las estaciones y de las almas de los animales, de psicopompo, de barquero de las almas humanas. Los diversos ritos forman una liturgia compleja, cuya coherencia no se revelará si no se analiza el chamanismo eurasiático, cuyo bestiario de psicopompos es

idéntico al del Carnaval europeo. Los iniciados, los sacerdotes de esa religión (sin duda el aspecto más débil de la teoría de Gaignebet) serían los cordeleros y los tejedores, aislados como santones en las cabañas al margen de las ciudades.

Pero —se pregunta Fabre— ¿no es ésta una nueva racionalización eurocéntrica, demasiado típicamente occidental y relativamente moderna? La pirámide de lo sagrado, tan característica de las grandes religiones monoteístas mediterráneas, que tanto han luchado, con medios y fortuna diversos, contra el Carnaval, ¿no se reproduce aquí? A través del Carnaval se nos revela otra concepción de lo sagrado, menos jerarquizada, más diversificada y dinámica. Y se pregunta además si la pretensión misma del investigador, de buscar relaciones entre elementos distintos, no se proyecta falazmente en la noción unificadora de *religión*.

En 1980, apareció un libro de Josefina Roma Rius, *Aragón y el Carnaval*, en que la autora resume las conclusiones de un trabajo de campo en el Pirineo aragonés, iniciado en 1967. Aunque en la advertencia preliminar rinde homenaje a Julio Caro Baroja, “modelo de investigador, dedicado a estudiar las propias raíces con esa enorme erudición y conocimiento del mundo clásico que le ha permitido llegar a conclusiones a las que sólo hubieran podido llegar varios especialistas uniendo sus esfuerzos” (1980: 10), Roma Rius sigue muy de cerca el modelo de Gaignebet, y sus tesis presentan un carácter acusadamente asociacionista y a-histórico. Basándose en una supuesta unidad cultural de la humanidad, a través del espacio y del tiempo, define el Carnaval como una fiesta de fiestas, como la fiesta genérica sin la cual la vida social sería imposible:

Y aquí intervengo yo, hablando del Carnaval en este sentido, puesto que también yo —con toda humildad lo digo— he llegado a descubrir cómo el Carnaval es la fiesta de fiestas, la fiesta por excelencia, sin la celebración de la cual una sociedad no puede marchar, porque así lo demuestra su extensión geográfica a nivel mundial y su profundidad histórica que nos hace llegar a los primeros tiempos de cooperación social (*ibid.*, p. 16).¹²

Los rasgos universales que Roma Rius atribuye al Carnaval (y, por tanto, a la Fiesta en su sentido más lato) son los siguientes:

1º) La celebración del final del invierno y recomienzo del ciclo productor de la naturaleza y del hombre¹³. Lo cual requiere un conocimiento cósmico y del entorno que consiga interpretar los menores signos de cambio como inicio de la nueva estación.

2º) Una interacción entre el mundo tangible y el mundo del Más Allá. Los muertos y antepasados tienen también su intervención en la marcha del mundo de los vivos.

3º) Este paso importante requiere una purificación individual y colectiva.

4º) La fiesta es en sí misma la inversión del tiempo cotidiano. Su materialización se dará en el disfraz, en el cambio de papeles, en la crítica no castigada del poder, en una liberación de la represión sexual. En una comida abundante y en un ensalzamiento reversible de los sectores menos favorecidos de la sociedad, la mujer, los niños, los pobres, etc. (Roma Rius 1980: 26)

¹² Más adelante (p. 24) añade: “Y es que el hombre tiene unas respuestas parecidas y es básicamente el mismo en todas partes y en todos los tiempos. Sus soluciones tan originales y raras a veces no son más que distintas en la forma, debido a las situaciones e interacciones peculiares, pero en el fondo se trata de respuestas idénticas”.

¹³ *Ibid.*, p. 26: Se advierte que esta *fiesta de fiestas* se refleja, parcial o totalmente, en otras épocas del año.

Los elementos diferenciales de los distintos carnavales son, según Roma Rius, secundarios o accidentales¹⁴, o bien producto de una *aculturación* que se entiende siempre como *modernización*, con lo que ello implica de secularización o pérdida del sentido de lo sagrado. Los pueblos menos aculturados son los que mejor conservan las características del Carnaval primitivo, común a toda la humanidad. La aculturación (o la modernización, si se prefiere) se entiende como degradación, como una Caída, en el sentido teológico, desde la pureza original, casi paradisiaca, de las sociedades “primitivas”, al estado de uniformidad, monotonía, aburrimiento y deshumanización propio de las sociedades modernas. La concepción del tiempo implícita en el Carnaval tradicional (la de un tiempo cíclico, separado por discontinuidades, hiatos temporales, en que es necesario forzar ritualmente el advenimiento de una nueva estación) es muy superior, según la autora citada, a la del tiempo lineal y secularizado de las sociedades urbanas:

Esta concepción del tiempo es todo lo contrario a una concepción fatalista en la que el hombre está lanzado como una partícula minúscula del universo, como ser anónimo que, sea cual sea su actuación, no impedirá ni provocará en un 99 % de posibilidades ninguna modificación sustancial. En la que el hombre, pese a tener una tecnología avanzada, se ve impotente para frenar el avance de las multinacionales, la muerte de hambre de miles de seres, la incomunicación con los demás o, simplemente, un atasco en una autopista o un apagón general de luz. Y esto ocurre aunque se tiene la impresión de todo lo contrario. Este hombre de hoy tiene confianza en la técnica, en la medicina, en la burocracia, etc., hasta que las necesita. Y entonces se muere en una ambulancia debido al tráfico, soporta largas colas para alcanzar un avión y espera años en la cárcel para que se revise su expediente (Roma Rius 1980: 30).

Pero ignorar la evolución histórica, o reducirla simplemente a la brutal aculturación que han producido las sociedades urbanas e industriales sobre unas sociedades campesinas presuntamente virginales, supone deslizarse, inconscientemente quizá, desde el terreno de la Antropología al del Mito, que no explica nada fuera de sí mismo. Con razón observa Carlo Ginzburg sobre estas idealizaciones antihistóricas de las culturas populares que significan “proponer una Arcadia de signo invertido, poblada de campesinos hediondos antes que de pastoras perfumadas.”

El Carnaval, el Protocarnaval o la Fiesta originaria, ha evolucionado sin cesar a lo largo de la historia. Negar historicidad a las culturas “primitivas” o a las culturas folklóricas (a los “primitivos de los pueblos civilizados”), es ir en contra de la evidencia empírica de sus continuos cambios. Incluso en las sociedades más aisladas, los elementos que componen su cultura se articulan en sistemas que se disuelven y vuelven a estructurar otros sistemas nuevos, en un continuo hacerse y deshacerse, comparable —en términos de Lévi-Strauss— al giro incesante del caleidoscopio, o a la actividad interminable de un bricoleur:

Esta lógica [la del pensamiento mítico] opera, un poco a la manera del caleidoscopio: instrumento que contiene también sombras y trozos por medio de los cuales se realizan ordenamientos culturales. Los fragmentos provienen de un proceso de rompimiento y destrucción, en

¹⁴ *Ibidem*, p. 24: “Naturalmente, culturas tan distintas, imposiciones tan coercitivas y las necesidades cambiantes y permanentes de la gente, transformaron, sintetizaron, reformaron unas cualidades, trasladaron otras, pero a través de los años se comprueba la permanencia de los caracteres esenciales de la fiesta”.

sí mismo contingente, pero a reserva de que sus productos ofrezcan entre ellos algunas homologías: de talla, de vivacidad, de color, de transparencia.

En las sociedades “civilizadas”, la interacción, la circulación entre las culturas hegemónicas y subalternas se expresa en un proceso ininterrumpido de aculturación entre la ciudad y el campo, de incorporación de elementos procedentes de otras sociedades y, en fin, de eventuales fenómenos de destrucción de complejos culturales estamentales, locales o nacionales, y de su sustitución por otros distintos. Estos procesos han afectado también al Carnaval, y explican, allí donde perdura, su carácter sincrético: sincretismo simbólico de elementos cristianos y precristianos —y hoy también post-cristianos—, de elementos de la cultura urbana y de la cultura rural, de elementos materiales de origen industrial y artesanal, etc.

En el caso del Carnaval, los procesos de aculturación se aceleraron y extendieron en la Europa occidental a partir del siglo XVI. El Carnaval, que había sido hasta entonces una fiesta integradora en que participaban todos los estamentos sociales, y que contaba con la tolerancia, si no con la protección, de las jerarquías eclesiásticas y civiles, se convirtió en un catalizador de las revueltas antiseñoriales campesinas y de los motines antifiscales en las ciudades. La reacción de los estamentos privilegiados no se hizo esperar mucho. Desde los albores de la Edad Moderna, Carnaval y Poder son enemigos irreconciliables.

En lo concerniente al Carnaval vasco, Pablo Fernández Albaladejo ha sugerido una línea de investigación de gran interés, al poner en relación la caza de brujas (la “invención” de la brujería) con la desarticulación del Carnaval campesino. Y es que, en efecto, las declaraciones de los inculpados en los grandes procesos de brujería, que se ajustan a las descripciones de los delitos de brujería elaboradas por eclesiásticos como Martín de Castañega o por funcionarios civiles como Pierre de Lancre, insisten en tres aspectos fundamentales del sabbat: inversión sacrílega de ceremonias y ritos de la Iglesia, sexualidad orgiástica y coprofagia. En su tratado, Castañega había afirmado que: “dos son las iglesias de este mundo: la una es la católica, la otra diabólica”. Si la una tiene sacramentos, la otra tiene “excrementos”. La iglesia del diablo invierte groseramente los ceremoniales de la Iglesia de Cristo.

Parodias sacrílegas, orgías y coprofagia podrían ser muy bien la enfatización de tres rasgos del Carnaval: la inversión jocosa del orden social, con su mimesis cómica de los símbolos de poder y jerarquía, la libertad sexual, y la fecalidad. El Carnaval, con la presencia de temas y rituales relacionados con el tópico del *mundo al revés*, podría ser fácilmente asimilado a la fiesta diabólica, toda vez que el diablo, en la tradición teológica, no tiene otra actividad propia que la imitación degradada e invertida de Dios.

En este sentido, adquiere para nosotros un valor inestimable un documento descubierto por Resurrección María de Azkue en la Chancillería de Valladolid (sección *Pleitos de Vizcaya*, leg. 1246, núm. 2, fols. 1 y 55) y reproducido en las páginas de *Euskalerraren Yakintza*, que ha pasado desapercibido a los historiadores. Dicho documento da cuenta de una denuncia formulada por el fiscal general de la diócesis de Calahorra contra los mayordomos de la Cofradía de Mareantes de Lequeitio. He aquí la parte del documento correspondiente a la declaración de un testigo presentado por el Visitador Salazar, del obispado calagurritano:

El testigo Bachiller Martín Pérez de Bengolea, vecino de dicha villa de Lequeitio, dijo que sabe y puede decir que el día de San Pedro por la mañana vió por las calles una danza de marineros con dos tamborines y sus espadas desnudas en las manos, y tras ellos tres hombres con capas de coro y en sus rostros unas máscaras y en las cabezas unas insignias, como medias lunas, los dos, y el otro a manera de mitra pontifical. Traían unos cetros de palo y el tercero una llave grande. Y después de la hora de misa mayor, habiendo ido a acompañar al señor Salazar y entrando a la sacristía, vió como los dichos danzantes y los tres hombres andaban en ella danzando. El Visitador, admirado del espectáculo, les mandó que se quitasen las máscaras. No quisieron obedecer. Entraron varios vecinos con grandé vocerío a favor de los danzantes. El Visitador consiguió, con ayuda del alcalde, García del Puerto, hacer salir a los danzantes y desenmascarar a los disfrazados. Estos se llamaban Juan de Motrico, marinero, vecino de Lequeitio; Juan de Arrasate y Martín de Meabe.

Al día siguiente anduvieron en las calles de la villa los 20 danzantes y los otros tres con cullas coloradas que habían cogido en Mendeja. Se detuvieron en la casa en que se hospedaba el Visitador, el cual hubo de recurrir a los alcaldes ordinarios, Juan de Láziz y García del Puerto. Al que hacía de San Pedro le quitaron sus insignias, habiendo los otros dos huído con los danzantes (Azkue 1959: I, 136).

Azkue añade que “en otros folios se ve que el rey Felipe III ordenó que se respetara la costumbre de la procesión, en razón de su antigüedad y en atención a que no se consideraba profanación (Azkue 1959: I, 136)”, información ésta de bastante importancia, porque sitúa los acontecimientos referidos —Azkue no cita fecha alguna— en la primera mitad del siglo XVII, época muy conflictiva en Vizcaya, y justifica la indulgencia real por el hecho de que los sucesos que provocan la alarma del Visitador tienen lugar en un contexto ritual inofensivo (procesión del día de San Pedro, festividad ajena, por tanto, al ciclo carnavalesco).

Lo más interesante del documento en cuestión, son aquellos aspectos de la procesión que causan la alarma y el escándalo de los testigos, aquellos aspectos que, de algún modo, connotan peligro: las vestiduras eclesiásticas usadas como disfraz, las máscaras, y la danza con espadas desnudas, elementos característicos del Carnaval popular del siglo XVI. Refiriéndose a la danza con espadas, Emmanuel Le Roy Ladurie, en su estudio de la insurrección popular de Romans durante el Carnaval de 1580, dice lo siguiente:

a) Era un rito espacio-temporal. El diseño de roseta hecho por las espadas indicaba los puntos de la esfera y los cielos que cambian con las estaciones. La muerte y resurrección de un personaje (bufón, arlequín) tiene lugar durante la danza.

b) Era un rito agrícola de fertilidad, y, posiblemente, una danza ritual para proteger la salud humana contra diversas calamidades. Esta danza estaba vinculada al Carnaval y a la cosecha de la aceituna en Provenza: en el Piamonte, la espada trazaba un surco en el sembrado. En Cierviéres, en el Delfinado, coincidía también con la fiesta de San Roque, protector contra la peste, celebrada anualmente desde el fin de la Edad Media.

c) Era una peligrosa iniciación de los adolescentes en la edad viril. Nuevos miembros de las cofradías profesionales eran iniciados asimismo por este procedimiento. Esto caracterizaba al Carnaval como una época de guerra o, al menos, de violencia simbólica. La Cuaresma era, por contraste, una pacífica Tregua de Dios, durante la cual estaba prohibido rebanar la carne humana.

d) Era una afirmación de las luchas de clases. En el Piamonte, la espada ponía fin a las fechorías de un señor malvado, que pretendía aterrorizar a los campesinos y violar a las hijas de éstos. Aparecía también un tema nupcial: una muchacha era raptada por uno de los danzantes o liberada de un señor malvado. (La danza de las espadas correspondía al bando turco en el teatro popular llamado *morisque* o *moresque*. Pero en Romans los personajes disfrazados como turcos estaban en el otro bando, en el Carnaval de los ricos. Una vez más, los símbolos aparecen como trasladables, si no como intercambiables).

Durante el Carnaval de 1580, los dos últimos significados de la danza de las espadas fueron evidentemente enfatizados a costa de los dos primeros (ciclo estacional y rito fertilizador o profiláctico), que jugaron, no obstante, un cierto papel.

En lo que concierne a la danza de las espadas en Romans, el día de San Blas estaba estrechamente ligada al uso de instrumentos ruidosos y disruptivos políticamente: campanas y tambores. Ambos eran armas favoritas en los rituales populares de protesta y crítica contra los grupos dominantes en las áreas de habla provenzal o franco-provenzal. Desde este punto de vista, el Carnaval del pueblo tiene su propia racionalidad. Para conseguir sus objetivos sociales y articular sus demandas, usa los medios de agitación más efectivos y audibles, considerando la cultura y la psicología de la época (Le Roy Ladurie 1981: 295-6).

A la luz de estas observaciones de Le Roy Ladurie, resulta sencillo comprender la conmoción del Visitador Salazar y del Bachiller Bengolea ante las espadas y los tambores que, poco tiempo atrás, habían desempeñado un importante papel en el desencadenamiento de graves motines carnalescos. Por otra parte, por muy domesticada que estuviera ya la cultura popular y purgado el Carnaval de sus elementos de crítica social, es posible constatar aún un rescoldo de rebeldía en la resistencia de los danzantes a las órdenes del Visitador y de los alcaldes, y en su presencia desafiante ante la casa de aquél en la mañana del día siguiente (*San Pedro Txiki* en Lequeitio). Esto último parece haber sido incluso una cencerrada o *charivari* como censura popular de la intromisión del dignatario eclesiástico.

En el gran proceso de represión y silenciamiento de la cultura popular que tuvo lugar en los siglos XVI y XVII, el Carnaval tuvo que sufrir necesariamente grandes cambios. No podemos saber con exactitud cuáles fueron, pero sí que, en su conjunto, afectaron a aquellos elementos de mayor contenido crítico, que representaban, por tanto, mayor peligro para los grupos sociales dominantes.

3.1.2. Carnaval y teatralidad

No puede negarse que el Carnaval posee una dimensión de teatralidad: en los últimos tiempos, numerosos grupos teatrales de vanguardia se han inspirado en la tradición carnalesca para renovar los planteamientos escénicos. Alfred Simon (1976) ha llegado a afirmar que se ha producido una perturbación general en el teatro occidental, desde la última guerra mundial, como consecuencia de la irrupción del mundo carnalesco en la escena. Grupos como el *Living Theatre*, cuyo director y teórico, Julian Beck, ha estudiado con profundidad el universo ritual y lúdico del carnaval brasileño, constituyen un claro exponente de estas corrientes que tratan de alcanzar

un "teatro total", que integre la representación y la vida en una única celebración, en un *happening* carnavalesco donde se borren las fronteras entre los actores y un público pasivo. No han faltado tampoco racionalizaciones teológicas de esta aproximación entre fiesta carnavalesca, teatro y vida cotidiana, como *The Feast of Fools*, del teólogo (y autor dramático) Harvey Cox (1969).

Sin embargo, no ha faltado quien ha negado al Carnaval carácter teatral. Para el crítico soviético Mijail Bajtin, el Carnaval, aunque esté relacionado con el teatro, no es en sí mismo *teatro*. Por el contrario, supone una abolición de la teatralidad artística, una superación dialéctica del arte (superación que es a un tiempo negación y conservación), que se produce por una asimilación del mismo por la cotidianeidad. Hay que recordar, no obstante, que el marxismo —y Bajtin es un crítico marxista— concibe el arte como una consecuencia de la alienación, como una esfera separada de la vida, lo que no parece tan claro en culturas no occidentales o, incluso, en el arte folclórico occidental:

Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente las formas carnavalescas con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir, con las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir, el carnaval, no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.

De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente (Bajtin 1974: 12-13).

No obstante, más adelante, Bajtin señala que determinados géneros literarios populares (liturgias, sermones y homilias paródicas, epopeyas burlescas, etc.) están ligados al Carnaval, así como los géneros teatrales cómicos, estos últimos de manera especial:

Estos géneros y obras están relacionados con el carnaval público y utilizan, más ampliamente que los escritos en latín, las fórmulas y los símbolos del carnaval. Pero es la dramaturgia cómica medieval la que está más estrechamente ligada al carnaval (ibid., p. 20).

En consecuencia, se desprende del estudio de Bajtin una distinción entre el universo festivo y ritual —no artístico— del carnaval, y las formas o géneros teatrales derivados del mismo. Ahora bien, esta dicotomía "fiesta (o rito) versus teatro" nos reenvía a un problema clásico de la historia de los géneros: la cuestión de la relación entre rito y drama, ceremonia o fiesta religiosa y representación teatral. Bajtin propone una oposición sincrónica entre ambos fenómenos. Sin embargo, una perspectiva

diacrónica, histórico-cultural, obliga a postular entre ambos una relación genética. La indagación en los orígenes del fenómeno teatral, tanto en la Edad Media como en el mundo antiguo, conduce inexorablemente al plano mítico-ritual.

Refiriéndose a los orígenes del teatro antiguo, Francisco Rodríguez Adrados, tras pasar revista a una serie de teorías etnológicas que hacen proceder el teatro de las ceremonias religiosas (Frazer, Gaster, Murray, Cornford, etc.), critica la actitud de la Filología tradicional, "que no quería descender a explicar la cultura de los pueblos clásicos a partir de otros reputados como salvajes" (1983: 73), y concluye:

En realidad, hemos de figurarnos el paso del Rito al Teatro como un proceso gradual, ya iniciado en época preteatral: este proceso consiste en parte, por lo demás, en una selección dentro de los elementos del Rito. El Rito en gran medida es simbólico y este simbolismo sólo secundariamente se interpreta con ayuda de un mito antropomórfico; y se interpreta de manera cambiante aquí o allá o en diferentes fechas. En gran medida el Rito no está verbalizado: el proceso de verbalización le acerca ya al Teatro, aunque no siempre está al servicio de una mimesis antropomórfica. En definitiva, el proceso ha sido el de la adaptación del Rito al Mito, en un aprovechamiento de aquellos elementos del Rito que más susceptibles eran de expresar un mito antropomórfico en forma mimética y verbalizada. En una segunda fase, el dominio del Mito, ya en plena época teatral, fue mayor todavía: para que los poetas pudieran lograr mayores posibilidades de representar toda clase de mitos con matices siempre cambiantes, las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose moldeables y capaces de utilizaciones cambiantes, confundándose unas con otras, dando derivados casi irreconocibles. La última fase, prácticamente postgriega, es la insuficiencia del mito para expresar la vida humana en todos sus matices: lo que comportó una desritualización y una desformalización aún mayor. Porque la paradoja es ésta: el teatro griego expresa la vida humana no directamente, sino a través del Mito (incluso en la Comedia, en un cierto sentido) y éste sólo a través del Rito puede primeramente ser expresado. Y de un Rito que inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo puramente humano, en una cultura que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mitificación del Rito es, pues, el primer paso para la creación del Teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con mínimo simbolismo y máxima coherencia en el contenido total (Rodríguez Adrados 1983: 367).

Según Rodríguez Adrados, por tanto, la evolución de las formas rituales hacia las propiamente teatrales consiste en un proceso de mitificación (antropomorfización de los agentes del ritual, lo que en términos semiológicos podríamos definir como una conversión de símbolos cosmogónicos en actantes, y la verbalización de los procesos hieráticos del rito, es decir, su transformación en funciones). Las especiales circunstancias culturales en que tuvo lugar esta *mitificación* del rito en la Grecia arcaica —con la temprana aparición de la escritura alfabética, ya en el siglo VIII a.C., y la concurrencia, desde el siglo VI a.C., de un pensamiento filosófico con las cosmovisiones míticas— produjo una acelerada secularización del propio *mito*, que ya en la Grecia clásica tenía el sentido de una mera narración literaria. En el plano del drama, la disolución de las unidades rituales y la aparición de la posibilidad de invención y combinación libres de nuevas unidades, tuvo como consecuencia el surgimiento de géneros teatrales (tragedia y comedia que, aunque conservando huellas de sus orígenes sagrados (todavía, en Aristóteles, la función catártica mediante el terror o la risa se situaría en una zona liminar entre la religión y la psicología), pertenecen ya al orden de la *póesis*, de la creación artística.

Pero esta secularización que se produce en Grecia entre los siglos VIII y VI a.C., es un fenómeno que afecta principalmente a la polis. Los ritmos de evolución del rito en las culturas campesinas son mucho más lentos. Esto responde a dos causas:

a) En primer lugar, para que el discurso mítico se convierta en literatura (y el complejo ritual dé lugar al teatro) es preciso que pierda su carácter de discurso sagrado fehaciente, de soporte de una verdad transcendente que exige la adhesión incondicional de la comunidad. Esta privación del prestigio religioso puede producirse por una racionalización filosófica del mito (que en Grecia sigue, en las escuelas postaristotélicas, dos caminos diferentes: alegorización, entre los estoicos, y evemerización, entre los epicúreos), o bien por la aparición e implantación de un nuevo corpus mítico que invalida al anterior. En las sociedades campesinas europeas, el Cristianismo conculca el carácter mítico de los antiguos sistemas de creencias y favorece así su conversión en paraliteratura (Märchen, sagas, leyendas) y de los complejos rituales a ellos asociados, que se extinguen o devienen, en algún caso, formas parateatrales.

Ahora bien, la implantación del Cristianismo en la Europa rural fue un fenómeno tardío, deficiente y superficial, que tuvo lugar a lo largo de muchos siglos. La evangelización en profundidad del campesinado no fue emprendida sino a partir de la Reforma y de la Contrarreforma, paralelamente a un proceso de alfabetización de las clases populares, que fue más temprano en los países protestantes que en los católicos. Esta tardanza y lentitud en la cristianización de los excluidos de la ciudad explica la pervivencia, en el folklore campesino, de narraciones de tradición oral y manifestaciones rituales cuyo origen, si no se pierde en la noche de los tiempos, como querían los románticos, sí se remonta, al menos, a una época precristiana (no necesariamente anterior al nacimiento de Cristo, pero sí a la cristianización efectiva de las sociedades rurales). En el País Vasco, la cristianización tardía (siglos VIII-XI; cf. Caro Baroja 1971: 270) permitió la preservación de un buen número de elementos precristianos en el folklore, si bien sometidos a una nueva articulación en el contexto de sistemas sincréticos de creencias en los que, progresivamente, van predominando los procedentes del dogma y de la tradición cristianos.

b) La transmisión de los contenidos de la cultura folklórica se efectúa fundamentalmente a través de la tradición oral. Este carácter tradicional de la cultura folklórica, si bien confiere a sus productos una asombrosa variedad en cuanto a los ejemplares, es causa de un considerable estatismo, o si se prefiere, de una estabilidad de los tipos y modelos culturales (y por tanto de los productos paraliterarios) muy superior a la de la cultura urbana no folklórica. La obra folklórica (objeto artesanal, cuento, canción, etc.) es una verdadera "obra abierta" (vid. Catalán 1978, Ong 1982), pero sólo en un sentido: proteica y plural en sus variantes, estática y uniforme en sus modelos. De ahí que las manifestaciones teatrales y parateatrales del folklore europeo, aunque de una extrema variedad en lo que respecta a sus manifestaciones locales, ofrezcan asimismo una extraordinaria semejanza en sus formas, lo que, durante mucho tiempo, ha llevado a los etnólogos, antropólogos y folkloristas a plantearse como cuestión prioritaria la reconstrucción de los prototipos o arquetipos (*Ur-Formen*) de aquellas. El propio Caro Baroja, como veremos más adelante, lo ha intentado con las llamadas mascaradas de invierno.

Para que se produzca una innovación en el modelo, es preciso que dicha innovación reciba una sanción positiva por parte de la comunidad tradicional (Jakobson-Bogatyrev 1929: 7-22). Esto no es imposible, y, de hecho, las innovaciones en los tipos del teatro folklórico vasco pueden ser rastreables en las diversas noticias y estudios que poseemos sobre el mismo desde hace poco más de un siglo. Pero el tiempo del folklore es un tiempo lento, caracterizado por el conservadurismo y la resistencia a la novedad y al cambio, y debe ser abordado con criterio muy distinto al que habitualmente se emplea en la investigación de la cultura ilustrada de los estratos socialmente superiores (Caro Baroja 1980a: 37-38).

A la luz de las observaciones de Bajtin y de Rodríguez Adrados, que no son, a nuestro juicio, contradictorias, sino complementarias, podemos distinguir en el Carnaval campesino:

1) Una serie de manifestaciones, más o menos ritualizadas y colectivas, caracterizadas por un bajo nivel de verbalización, y ligadas de manera inmediata al universo simbólico de la fiesta. Estas serían las más antiguas, o mejor dicho, las que poseerían mayor número de elementos procedentes de sistemas rituales antiguos, sistemas que, está de sobra decirlo, perdieron su vigencia y su unidad hace mucho tiempo.

2) Manifestaciones teatrales propiamente dichas, caracterizadas por la separación de escena y auditorio, o de actores y espectadores. En estas manifestaciones, por supuesto, juega un papel decisivo la verbalización: son representaciones de un texto dramático.

A ambos tipos corresponden, en el carnaval suletino, las mascaradas (1) y las faras carnavalescas (2). Sin embargo, en las mascaradas se inserta una serie de "funciones", de representaciones de carácter teatral, que, en términos estrictos, impiden su total asimilación al primer tipo. Pero, por el momento, conviene que nos centremos en ciertos problemas metodológicos.

El análisis de las mascaradas (y, en general, de las manifestaciones afines pertenecientes al primer tipo citado) exige plantearse cuál sea su *status* en relación al rito y al teatro. Aunque en algún trabajo reciente otras mascaradas han sido tratadas como manifestaciones teatrales¹⁵, todo parece indicar que nos encontramos ante un fenómeno liminar, que contiene a la vez elementos ritualizados y elementos teatrales.

En principio, pensamos que es legítimo aplicar a la descripción del rito una semiótica concebida para la descripción teatral. Como observa Michel Leiris, "es difícil establecer una línea divisoria entre el rito y la representación dado que (...) el propio mecanismo del ritual obliga a la representación (apud Duvignaud 1979: 22)". Legítimo, pero no suficiente, porque los elementos rituales de la mascarada remiten a un universo simbólico que entronca con concepciones del mundo muy arcaicas, cuya vigencia parcial en la cosmovisión campesina sólo puede ser intuída mediante una interpretación de los datos que trascienda el análisis semiótico. En rigor, debemos transgredir los límites de la semiótica teatral y literaria e internarnos en el terreno de la Antropología, una disciplina que requiere imperiosamente el concurso de la Semiología, pero también el de la Hermenéutica, como ha señalado Lisón Tolosana:

¹⁵ Así Alitè C. Warner (1977), define las mascaradas de invierno rusas, que presentan bastante semejanza con las mascaradas carnavalescas.

La Semiología es, desde luego, necesaria y consustancial a nuestra disciplina, pero... el arte de entender significados distantes y complejos requiere, además, una experiencia hermenéutica de aproximación y participación (1981: 129).

Y esta “experiencia hermenéutica” que pide Lisón Tolosana exige de nuestra parte no sólo el recurso a las grandes síntesis de la Antropología comparada o de la Historia de las religiones, utilizadas con las debidas precauciones, sino descubrir en nosotros mismos, en las reacciones que en nosotros suscita la mascarada, un cierto nexo, una oscura unidad con los miembros de la comunidad campesina cuyo prototeatro constituye el objeto de nuestro estudio.

3.1.3. Rito y representación

En un reciente artículo sobre el rito considerado *sub specie semiotica*, el antropólogo John G. Galaty (1983: 365) propone la siguiente definición de aquél:

Ritual differs from drama and poetry not in aesthetic form or its persuasive power but in its transformation of individuals and society. Ritual, then, is an aesthetic form which is both persuasive and transformative, and preeminently relates to society in the pragmatic rather than in the referential mode.

La tesis que Galaty desarrolla en su estudio —tesis que asumimos como punto de partida de nuestro análisis de la mascarada— es que el rito puede ser abordado por el investigador como si se tratara de un mensaje en que predomina la función autorreferencial (o, dicho de otra forma, la función poética)¹⁶, si bien los medios estéticos que utiliza tienen una finalidad última de carácter transformativo (performativo, más bien), y persuasivo (conativo).

El origen de esta concepción semiótica del rito se halla en una observación del antropólogo británico Edmund Leach, quien, ya en 1954, afirmaba que los ritos deben ser considerados como formas de aserción simbólica acerca del orden social (1954: 14) (en fechas posteriores, Leach ha definido lo simbólico, en oposición a lo sígnico, como un modo de significación restringido, arbitrario, ocasional e incluso individual (1978: 17-19), lo que permitiría extender el campo significativo de lo ritual incluso a ciertos comportamientos patológicos de tipo neurótico, psicótico, etc.). La principal aportación de Galaty respecto a su predecesor es haber señalado que la aserción ritual no hace referencia a la sociedad real, sino a un imaginario social que forma parte de la estructura misma del rito. En otras palabras, la “sociedad” representada en el ritual no es la sociedad, del mismo modo que la “pipa” pintada por Magritte no es una pipa. La “sociedad” ritual posee unas características, unos roles y una legalidad cuya vigencia no trasciende los límites del rito. Querer ver en ella un trasunto de la sociedad real nos llevaría inevitablemente a interpretaciones descabelladas.

No descubrimos nada nuevo al decir que la mascarada representa a una “sociedad”. Las interpretaciones de Chaho y de Hérelle se basaban en idéntico presupuesto. Pero, en nuestra opinión, ambos se dejaron llevar por la falacia referencial: Chaho veía en la mascarada una representación de la sociedad medieval suletina; Hérelle,

¹⁶ Vid. Jakobson, 1963, p. 218: “La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce que caractérise la fonction poétique du langage”.

una exaltación sociocéntrica de la sociedad campesina vasca frente al extraño, fuera éste gitano, auvernés, parisino o español. Sin duda, algo de razón había en sus teorías. Es cierto que la mascarada arrastra una serie de significaciones o valores atávicos cuyos orígenes pueden rastrearse en la Edad Media, y que presenta asimismo ciertas analogías con la estructura de la sociedad suletina, del mismo modo que una "pipa" pintada ofrece alguna semejanza con una pipa real y que, en general, todo símbolo icónico "se parece" a una determinada clase de objetos. Pero no debe olvidarse que el rito, como la obra de arte, posee una lógica autónoma que está lejos de reproducir con fidelidad la estructura y las funciones de la sociedad sobre la que hace sentir su acción.

Leach nos proporciona un complemento inestimable de las tesis de Galaty cuando afirma que "las relaciones simbólicas son afirmaciones arbitrarias de semejanza y, por lo tanto, metafóricas" (1978: 21). El rito, por tanto, viene a ser una metáfora de la sociedad, y su relación con ella es totalmente arbitraria. Si se interpreta un rito cualquiera como un reflejo de la sociedad, se cae en la falacia ontológica característica del pensamiento mágico, de la magia homeopática, más concretamente, que atribuye a las operaciones rituales un efecto idéntico al de las operaciones técnicas.

La "sociedad" representada en la mascarada no es, por tanto, la sociedad real, sino la sociedad ritual, es decir, una metáfora o transformación de aquella.

El rito, además, presenta otros problemas para la aplicación de un modelo de análisis semiótico concebido para el teatro. En el caso de la pastoral y de otros géneros del teatro folklórico, la distinción código/mensaje aparece clara; es decir, puede reconstruirse semióticamente una forma de la representación capaz de servir de soporte escénico a muy diversos contenidos dramáticos. En el rito, por el contrario, la forma está indisolublemente unida al contenido. Cada rito es único, con una única forma y un único contenido. En otras palabras, el código se identifica con el mensaje mismo. No es posible, en consecuencia, seguir un método idéntico al que se utiliza para el análisis de los géneros del teatro folklórico: la construcción inductiva de un modelo que se utilizará en una segunda fase, como hipótesis de trabajo o modelo deductivo aplicable al análisis de una totalidad de mensajes (representaciones de obras dramáticas). En el rito, cada "obra" es única en su "género". El procedimiento que debemos adoptar es análogo al que los antropólogos utilizan para el análisis estructural del Mito. Cada lógica del rito, cada *rito-lógica*, es también única y constituye el resultado de un análisis inmanente de cada mensaje ritual.

Ello no quiere decir que, a pesar de las limitaciones que se desprenden de lo anteriormente expuesto, sea imposible aplicar un modelo análogo al que hemos utilizado en el análisis de la Pastoral al de la mascarada, pero es necesario introducir algunas modificaciones: 1) En primer lugar, no todos los s-códigos sintácticos y semánticos postulados como relevantes en el análisis de la pastoral son pertinentes en el análisis de la mascarada; 2) no puede eludirse, en este último caso, una referencia al mensaje, al contenido (o a los contenidos) narrativos de la mascarada.

3.2. La Mascarada

3.2.1. Las mascaradas en Francia

En su *Dictionnaire Historique*, Adolphe Chéruel traza una breve historia de las mascaradas carnavalescas francesas. Afirma que comenzaron a ser muy comunes a

partir del siglo XIV, y menciona el accidente que sufrió en una de ellas Charles VI, cuyo disfraz de fauno se incendió al contacto con una antorcha. En el siglo XVII se empezaron a celebrar mascaradas a caballo, y llegaron a su máximo esplendor en las mascaradas cortesanas de la centuria siguiente. La Revolución interrumpió durante algunos años estas celebraciones, que se reanudaron bajo el Directorio. Chéruel no presta apenas atención a las mascaradas populares (sólo hay una breve alusión a las mismas al final del artículo), y ninguna en absoluto a las mascaradas rurales. Según Chéruel, el término *mascarada* se aplica a toda celebración o acto festivo —sea baile, desfile, etc.— donde intervienen personajes enmascarados: la máscara, el antifaz, la careta, parece ser el elemento definitorio de la mascarada urbana (1865: 763-5). No ocurre así con la mascarada rural suletina, cuyos personajes no llevan la cara cubierta, aunque sí van disfrazados (y, en definitiva, el disfraz, como el vestido, no deja de ser un tipo de máscara). Como intentaremos demostrar más adelante, la mascarada rural suletina procede de un determinado tipo de mascarada carnalesca urbana: de las Fiestas de Locos, de las *Fêtes des fous* francesas, donde el disfraz tiene mayor relevancia que la máscara propiamente dicha.

La introducción de las mascaradas en Soule no debió producirse en época muy antigua. El abate Bordaçarre creía, según Francisque Michel (1857: 64), que habían sido importadas desde la corte francesa por el conde de Tresville y sus mosqueteros suletinos, hacia fines del siglo XVI, aunque el erudito lionés pensaba que su antigüedad en Soule debía ser mayor, por lo menos remontable a la Edad Media.

3.2.2. Fuentes

Las fuentes para el estudio de la mascarada suletina son todas ellas de época muy reciente. Cualquier reconstrucción de estadios anteriores al siglo XIX pertenece al campo de lo conjetural y debe elaborarse sobre la comparación con fenómenos similares de las áreas culturales próximas. Damos aquí una relación escuetamente comentada de la bibliografía más importante, por orden cronológico.

1) Joseph Augustin Chaho, *Voyage en Navarre pendant l'Insurrection des Basques de 1833-35*, París, 1836. Contiene una brevísima descripción de la mascarada en la página 335.

2) J. Badé, "Les mascarades souletines", *L'Observateur des Pyrénées*, 3 de marzo de 1840. No hemos podido consultar directamente este artículo, aunque Hérelle hace extensas referencias al mismo.

3) Joseph Augustin Chaho, *Biarritz, entre les Pyrénées et l'océan. Itinéraire pittoresque*, Bayonne: A. Androssy, s.a. [1855-1856?]. Contiene una pormenorizada descripción de la mascarada, que debe ser utilizada con cautela. Como en las demás obras de este autor, es difícil separar los datos auténticos de los productos de su fantasía.

4) Francisque X. Michel, *Le Pays Basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*, París, 1857, pp. 62-65. Hérelle duda que Michel viera jamás una mascarada. Los datos que ofrece son desordenados e inexactos.

5) J.-D.-J. Sallaberry, "Les mascarades souletines", en *La Tradition au Pays Basque*, París, 1897, pp. 263-280. No ofrece grandes diferencias con los anteriores. Lo más interesante es el tratamiento de los temas musicales, de la mayoría de los cuales opi-

na que son originales y de gran antigüedad. Contiene partituras con transcripciones de algunas melodías.

6) Georges Hérelle, "Les mascarades souletines", *RIEV*, VIII, 1914-1917 (aparecido en 1922), y *RIEV*, XIV, 1923, pp. 159-190. — "Les mascarades souletines", en *Le Théâtre Comique*, París: Honoré Champion, 1925, pp. 22-75 (reproduce textualmente los artículos de *RIEV*). Extensa y minuciosa descripción de la mascarada, con abundantes referencias críticas a los autores anteriores.

7) Violet Alford, "The Basque Mascarades", *Folklore* XXXIX, 1928, pp. 68-90. Nos hemos servido de la traducción castellana de Pedro Garmendia, "Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa", *RIEV*, XXII, 1931, pp. 379-396. En la tradición comparatista de la escuela de Frazer, la autora ofrece algunas interpretaciones de los elementos de la *mascarada* como rito de fertilidad.

8) Rodney Gallop, *A Book of the Basques*, London: Mcmillan, 1930. Hemos utilizado la edición facsímil de Nevada University Press, Reno, 1970, pp. 37, 183, 194-202. No añade datos nuevos, salvo la traducción de algunos nombres, y la comparación de ciertos personajes con otros de fiestas carnalescas del Labourd y de otros puntos de Europa.

9) J. Bte. Mazéris, "Maskaradak", *GH* XIII, 1933, pp. 298-310, más pp. 311-315 con transcripciones musicales. Como dato interesante, recoge la canción de los *Tchobrotchak* ("Amoladores").

10) Julio Caro Baroja, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid: Taurus, 1965. Hemos seguido la 2a edición, 1979, pp. 178-195. Caro dedica varios capítulos al tema, pero además todo el libro ofrece riquísimas sugerencias para un estudio comparativo. Incorpora materiales publicados con anterioridad en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Documentada y cauta aproximación al tema de las mascaradas.

11) J. Garmendia, *Iñauteria (El Carnaval Vasco)*, San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1973, pp. 68-89. Se basa sobre todo en Hérelle, Alford y Mazéris, pero recoge una interesante descripción de una mascarada celebrada en Assuruq (Altziürüku) en 1972, a partir de los artículos de José María San Sebastián "Latxaga" (*Diario de Navarra*, 1-6-72), Javier de Arámburu (*La Voz de España*, 4-3-72), y Luis Peña Santiago (*El Diario Vasco*, 2-3-72).

3.2.3. Descripción de los personajes

Todos los autores citados están de acuerdo en distinguir en la mascarada dos grupos, que ocupan respectivamente la parte delantera y la trasera del cortejo, separados por los músicos, y que tienen a su cargo funciones diversas. En la indumentaria del primero predomina el color rojo, y en la del segundo, el negro. De ahí que se les conozca como *gorriak*, y *beltzak*, y que se llegue incluso a hablar de dos mascaradas: *maskarada gorria*, y *maskarada beltza*. Vamos a describir los personajes según el orden que ocupan en el cortejo.

3.2.3.1. Gorriak

3.2.3.1.1. *Txererro*. Según Chaho (1855-56: 95-96), llevaba un pequeño sombrero o tocado de plumas, una chaqueta de colorido abigarrado, y un cinturón con cam-

panillas del que colgaba un espantamoscas. Bajo el cinturón sobresalía un refajo volante que se agitaba al danzar el personaje. Llevaba una media roja y otra negra, y, en la mano, una escoba de crines de caballo con la que limpiaba, bailando, el lugar por donde había de pasar el cortejo.

Hérelle (1925: 28-29) dice que el *Tcherrero* de la mascarada celebrada en Ordiarp en 1913 se tocaba con una boina roja adornada de florecillas artificiales, cruces pequeñas, pompones blancos, y una larga borla tricolor de lana que le caía hasta el hombro. Vestía chaqueta roja, pechera blanca con galones y bordados de oro, cinturón de cuero con ocho o diez campanillas toscas de cobre, pantalones de terciopelo negro con galones de plata, ajustados a la rodilla por cordones con pompones rojos, medias blancas y polainas negras con cintas de colores rojas y verdes, y portaba un largo bastón (de 1,50 ms.) con bandas de papel de oro y rojas, que terminaba en un mechón de crin. Según Gallop (1930: 195), este bordón es semejante al que usan los danzarines ingleses de la *sword-dance* o *Morris dance*. Para Michel (1857: 62), *Tcherrero* es un correo a caballo, y, para Badé, un maestro de ballet (Hérelle 1925: 28). Como veremos más adelante, es indudable que representa a un caballo.

3.2.3.1.2. *Axuriak* y *artzaina*. Aunque Badé, Chaho y Michel los mencionan, Hérelle dice no haberlos visto. Según Chaho (1855-56: 96), el pastor llevaba zurrón y cayado, y un hacha a la espalda como arma defensiva. Los corderos eran dos niños vestidos de blanco, a quienes el pastor sujetaba con una cuerda, y hacía andar con silbidos. Hérelle (1925: 29) observa que debieron desaparecer unos treinta años antes de que él conociera las mascaradas.

3.2.3.1.3. *Artza*. Ya había desaparecido en la época de Hérelle. Según Badé (Hérelle 1925: 29), era un mozo robusto vestido por entero con pieles de cabra (o con pieles de otros animales según Chaho 1855-56: 97). Francisque Michel (y J. Héguiphall) añaden que lo acompañaba un guía o domador (Michel 1857: 63). ¿Se trata de un oso domesticado o de un oso salvaje? Para Chaho⁹ representa el oso indígena del Pirineo, opinión que comparte Hérelle, que lo relaciona con la caza carnavalesca del oso en Argèles (Altos Pirineos) (1925: 29). La figura del oso, si damos fe a Caro Baroja, Gaignebet, Roma Rius, Warner, etc., está muy difundida en los carnavales europeos.

3.2.3.1.4. *Gathia*, *Gathusai*. No aparece en las descripciones de Badé, Chaho y Michel. Sallaberry lo describe como un bailarín de traje blanco cubierto de *confetti* de colores varios, que no deja de embromar a todo el mundo (Hérelle 1925: 30). Según Hérelle (*ibid.*, p. 30), lleva boina blanca galonada de oro, con florecillas y un gran penacho rojo, chaqueta roja con pechera blanca, adornada con pasamanería y galones, pantalones de color cabra, medias blancas, polainas granates con galones y cintas rojas y verdes, y en las manos un *zigzag* (*pantógrafo*, según Caro Baroja (1979: 194), *enrejado* según Alford¹⁷) semejante a las *sorgin-goaziak* ("tijeras de bruja") que lleva un personaje de los *Iyotiak* ("Carnavales") de Oyárzun (Lekuona 1922: 25).

3.2.3.1.5. *Bubamesa*. Según Hérelle, había desaparecido cuarenta años atrás. Iba vestida a la usanza de las mujeres de su raza, y ofrecía pienso al caballito de *Zamal-*

¹⁷ V. Alford (1931), p. 374. Para Alford, este instrumento representa al rayo, y tendría una función mágica como generador de lluvia y propiciador de las cosechas.

zain en los pliegues de su falda. Su lenguaje procaz y obsceno explica que se la conociera también como “Maquerelle” (1925: 30).

3.2.3.1.6. *Kantiniersa*. Según Gallop (1930: 194) es el equivalente de la *marika* del carnaval labortano. Alford afirma que viste como las cantineras del ejército francés (1929: 374).

Hérelle, que da la descripción más amplia (1925: 30), afirma que se cubre con un sombrero azul de baja copa y ala lisa, con ancho galón de oro y cinta flotante en la parte trasera, y que viste chaquetilla azul con cintas rojas y galones de plata, pechera blanca con cintas amarillas, rojas y verdes; ancho cinturón blanco ajustado con hebilla dorada; falda corta blanca hasta las rodillas, con galones de oro y de plata; calzones y medias blancas y polainas granates. Lleva en bandolera un tonelito de estaño suspendido de una correa de cuero.

3.2.3.1.7. *Zamalzain*. Es el mejor bailarín de la *troupe*. Según Hérelle (ibid., p. 32), su tocado es un alto sombrero de flores artificiales y plumas, con un espejo redondo en su parte delantera imitando a un carbunclo, semejante al *koba* de los “turcos” de las pastorales. Viste chaqueta roja, pechera blanca muy ornamentada, calzones de terciopelo negro galonados con franjas de plata, y polainas granates. Lleva en la mano una fusta.

En torno a la cintura, lleva un armazón de madera de 1,50 ms. de largo, que termina en el extremo delantero en una pequeña cabeza de caballo con crines enhiestas. Esta estructura se sujeta a su espalda con correas de cuero. El armazón va cubierto por gualdrapas rojas, con un volante de puntilla blanca adornada de cintas de colores.

De la boca del caballito salen unas riendas de metal que se enrollan en su cuello. Aunque Chaho (1855-6: 98) sostiene que el caballero maneja las riendas, Hérelle lo niega y afirma que el bailarín mueve el armazón sujetando al caballito por el cuello.

El caballito se asemeja al *Zaldiko-maldiko* pamplonés (1979: 212), al *montato* aragonés (1980: 79), e incluso a un caballito de los carnavales atenienses (Gallop 1930: 195).

3.2.3.1.8. *Kberestuak*. Son dos, patrón y obrero. Según Hérelle (1925: 33) y Alford (1930: 374), han sido introducidos en época reciente. Sin embargo, Sallaberry (1897: 271), que los incluye entre los *beltzak*, se extraña de que Chaho no los mencione. También Hérelle (1925: 33) sostiene que, por su indumentaria, pertenecen a la mascarada negra, aunque van entre los *gorriak* por su relación con *Zamalzain*.

Su traje consiste en una boina azul con escarapela de cintas multicolores en la parte izquierda, chaqueta y chaleco de terciopelo negro con ramilletes de flores en la botonadura del chaleco, pañoleta de color anudada al cuello cuyos extremos flotan al desgaire, y botas y polainas de cuero. Llevan un bastón que sostienen tras la nuca, y las herramientas de su oficio. Hablan en bearnés (Hérelle ibid.).

3.2.3.1.9. *Vendedoras de flores*. Eran dos. Según Hérelle (ibid.), actuaron por última vez en Tardets en 1855. Llevaban en sus cestos pequeños ramilletes de flores que ofrecían a los notables, y recogían los donativos de éstos.

3.2.3.1.10. *Kukulleroak*. Nunca son menos de cuatro, y pueden llegar a 12 o más, siempre en número par. Marchan ordenadamente en dos filas, a izquierda y derecha del camino.

Su traje corresponde al que el general Serviez, en 1910, describía como el de los jóvenes vascos en los días festivos: boina blanca y roja, adornada de cintas y galones; chaqueta roja galonada de oro y de plata, pechera blanca y azul y pantalón blanco. Llevan un bastoncillo de 50 ó 60 cms. con cintas azules y rojas, que termina en un manojo de cintas multicolores (Hérelle 1925: *ibid.*, 1914-17: 377). Para Alford (1930: 374), son los satélites del *Zamalzain*.

Chaho (1855-6: 98) dice que van tocados con una cresta brillante (*kukulla*) y que son los verdaderos gallos de la mascarada. El resto de su vestuario, según el autor suletino, corresponde al de *Zamalzain*. Badé afirma que llevaban sables de madera e iban tocados con un sombrero cónico de cartón revestido de oropel, pero Hérelle cree que los ha confundido con los danzantes de los carnavales del Labourd y Baja Navarra, que, efectivamente, visten de esa forma (1925: 46). Para Caro Baroja (1979: 194), estos personajes deben representar animales, y forman el cortejo de *Gathia*.

3.2.3.1.11. *Manitxalak*. Generalmente son dos, patrón y obrero, pero a veces pueden llegar a tres o cuatro. Llevan una gorra semejante, según Hérelle (1925: 33-34), a la de los campesinos aragoneses o a la de los pescadores napolitanos: de tela roja adornada de plata, sobre una cinta de terciopelo negro, cae en punta sobre el hombro derecho, que roza con una borla roja.

La chaqueta es roja con galones de oro; la pechera, blanca con cintas rojas y botones de oro; el pantalón, blanco, y las medias, azules.

El patrón se cubre con un mandil de cuero amarillo, y lleva tenazas y martillo. Los obreros llevan un espantamoscas.

Desde la desaparición de las vendedoras de flores, son los herradores quienes recogen los donativos de los notables.

3.2.3.1.12. *Sapurrak*. Aparecen rara vez, y nunca en las mascaradas de Haute-Soule. Hérelle (*ibid.*), piensa que están tomados de la Baja Navarra, donde aparecen siempre en los charivaris. Visten el uniforme de los antiguos zapadores del ejército francés, ocultan sus rostros tras grandes barbas postizas, se cubren con un sombrero de piel de cabra negra y llevan un delantal de cuero. A la espalda, portan una enorme hacha de madera. Forman la escolta de honor del Señor.

3.2.3.1.13. *Enseñari*. Viste chaqueta de paño negro galonada de plata, pechera azul con adornos de oro y de plata; pantalón negro, y boina azul con escarapela tricolor a la izquierda. Sobre un asta muy corta lleva una bandera cuadrangular de 0,50 ms. de lado, que en una época fue blanca con flores de lis doradas, y, en la época de Hérelle, la enseña nacional francesa. Mientras desfila, agita sin cesar la bandera. En Basse-Soule, va entre el Señor y el Campesino, y no baila nunca. Hérelle oyó hablar de la presencia, en las mascaradas de Basse-Soule, de un segundo *Enseñari* entre el Campesino y la Campesina, pero afirma no haberlo visto nunca (*ibid.*).

3.2.3.1.14. *Jauna*. Badé dice que viste "a la francesa (Hérelle, *ibid.*)". Según Hérelle (1925: 34-35), lleva sombrero alto, levita negra galonada de oro o plata, pantalón negro con bandas de oro o plata, y banda azul que le cruza el pecho (¿acaso el Cordón del Santo Espíritu?, se pregunta Hérelle). Porta al costado una espada, y en la mano un elegante bastón adornado de cintas azules. Es la autoridad máxima de la mascarada.

3.2.3.1.15. *Anderea*. Su tocado es un gran sombrero de paja cargado de flores artificiales y envuelto en gasa blanca. Lleva vestido blanco con lazos de colores, y un ceñidor azul. Calza zapatos blancos (Hérelle 1925: 35).

3.2.3.1.16. *Laboraria*. Viste como un aldeano vasco endomingado: boina azul, chaqueta negra galonada en plata en el cuello y en las mangas, pechera blanca y pantalón negro. En la mano lleva un aguijón (*akullu*) o *makbilla*.

Según Chaho (1855-6: 99), llevaba también un pendón como símbolo de su antigua independencia. Sallaberry (1897: 271) dice que era un estandarte multicolor. Sin embargo, Hérelle (1925: 35) se muestra escéptico en este punto.

3.2.3.1.17. *Etxekanderea, laborarisa*. En la cabeza, lleva un pañuelo de seda negra que le envuelve el moño. Viste casaca negra ajustada a la cintura, y falda negra sin ornamentos, broche y cadena de oro y *foulard* de seda negra al cuello (Hérelle 1925: ibid.).

3.2.3.2. Músicos.

En el desfile, marchan entre los *gorriak* y los *beltzak*. Son dos: uno toca el tambor y otro la flauta (o *txirula*) y el tamboril de cuerdas o arpa suletina (*dambouria*). Chaho (1855-6: 94) y Michel (1857: 62) añaden un violón, pero Ch. Bordes afirma que el violón es desconocido en Soule (apud Hérelle 1914-17: 379).

3.2.3.3. Beltzak

3.2.3.3.1. *Tcherrero beltza*. Falta casi siempre. Viste viejos trajes de color sombrío y lleva una vulgar escoba de cocina (Hérelle 1925: 35).

3.2.3.3.2. *Enseñari beltza*. Viste como el obrero calderero (*Vid. Infra*, 3.2.3.3.6). Lleva una enseña del mismo tamaño que la de los *gorriak*, pero de color negro, con galones de oro y cintas de colores (Hérelle 1925: 35-36).

3.2.3.3.3. *Bubamesa*. Ofrece el pienso en su falda al *Zamalzain beltza* (Hérelle 1925: 36).

3.2.3.3.4. *Zamalzain beltza*. Aparece pocas veces. Su atuendo es análogo al de *Zamalzain*, pero de color negro. El *koha* lleva un adorno de plumas negras. La chaqueta y el pantalón son de terciopelo negro, como las gualdrapas del caballito. Lleva una media blanca y otra negra (ibid.).

3.2.3.3.5. *Bubameak*. Son dos, con su jefe. En otro tiempo iban acompañados por tres o cinco bohemias. Una de ellas hacía de alcahueta, y con sus maquinaciones provocaba continuas peleas entre ellos.

Según Hérelle (1925: 37), en su época hacía ya una quincena de años que habían desaparecido las *bubamesak* por presiones del clero. Citando a A. Bouchet de Licq, afirma que los curas intentaron también, sin éxito esta vez, hacer desaparecer a *Anderea* y *Etxekanderea*.

Los hombres son de aspecto bárbaro. Llevan tocado, blusa y pantalón de tela de cortina, con grandes ramajes estampados, y adornos de borlas de colores. La gorra va guarnecida de un ancha franja de color que cae sobre los ojos. El jefe lleva grandes botones de metal.

En otro tiempo llevaban fusiles y pistolas, que se suprimieron debido a algunos accidentes. Van armados con enormes sables de madera, en cuyas hojas se han grabado al fuego signos cabalísticos, letras y pequeñas cruces.

El jefe lleva un morral. Los demás, zurrón o un odre de vino. Las gitanas llevaban un pañuelo blanco a la cabeza, y vestían justillo blanco y falda a rayas rojas y blancas. Según Chaho (1855-6: 101), llevaban un refajo blanco con doble faltriquera. En un bolsillo llevaban un cepillo, y en el otro una pistola. Cepillaban con gesto acariciante a los espectadores y pedían, a cambio, dinero.

3.2.3.3.6. *Kauterak*. Son tres. Al patrón, según Chaho (ibid., p. 103), se le conocía como *Obergni* (¿auvernés?). Después (Hérelle 1925: 38) se le llamó *Kabana*; al obrero, *Poupou*, y al aprendiz, *Pitchoun*.

En otro tiempo, llevaban un carrito con un burro, o una vieja borrica para acarrear sus útiles (calderos, tenazas, martillo, silla y barra de hierro).

Badé (apud Hérelle, ibid.) dice que iban vestidos con harapos, con una cola de cordero detrás de la cabeza. El maestro lleva un registro de cuentas hecho jirones, un cuerno colgado del brazo con recado de escribir, y gafas. En una mano lleva un gran látigo para obligar a trabajar a sus subordinados. El obrero y el aprendiz llevan bigote y perilla hechos de pelo de cabra. Calzan botas o pesados zapatos, y polainas de cuero con cascabeles de cobre. Usan gruesos bastones como cayados.

No cesan de pedir dinero al público con el pretexto de arreglar cuentas pasadas. Hablan auvernés.

3.2.3.3.7. *Txorrotxak*. Son dos, patrón y obrero. Visten viejos sombreros de fieltro blando o gorras, trajes despreciables adornados a veces con puntillas de papel, y grandes delantales de cuero. Llevan bastones, y barbas de piel de cabra.

El obrero lleva a la espalda una plancha de afilar. Son charlatanes e improvisadores. Requeiebran a las chicas y piden pago por antiguas deudas. Si no se lo dan, insultan. Se ofrecen para afilar lo que se quiera, desde un cuchillo... al sombrero.

Como improvisadores o polemistas hablan euskera. Si no, francés (Hérelle 1925: 39).

3.2.3.3.8. *Deshollinadores*. Han desaparecido hace mucho tiempo. Hérelle (ibid.) supone que iban vestidos como los deshollinadores saboyanos, y que, como ellos, pedían limosna.

3.2.3.3.9. *Barbero*. También ha desaparecido. Llevaba una blusa blanca, una enorme navaja de madera en una mano, y un bote de cola con una brocha en la otra. Se ofrecía para afeitar a todo el mundo (ibid.).

3.2.3.3.10. *Médico y boticario*. Sólo aparece en las mascaradas de Barcús (*Barkoxe*). Visten sombrero alto y larga levita negra que cubren con un mcferlan o capa. El médico lleva un grueso libro, y el boticario una amenazante jeringuilla. Siempre se ofrecen para curar a todos, y reclaman después el pago (ibid., 39-40).

3.2.3.3.11. *Notario*. Se cubre con un sombrero alto y amplio sobretodo. Lleva gafas y, bajo el brazo, un legajo de papeles timbrados. Ofrece a todos sus servicios, y pide luego sumas exorbitantes (ibid., p. 40).

3.2.3.3.12. *Obispo*. Sólo lo menciona Chaho (1865: 95, 104), que dice haberlo visto una sola vez. Cabalgaba en un asno y marchaba el antepenúltimo del cortejo. Según Hérelle (1925: 40), podía tratarse de un "obispo de locos". Decía a cada uno sus pecados y, según Chaho (1855-6: 95, 104), simulaba hacer comercio de indulgencias.

3.2.3.3.13. *Española*. Ha desaparecido. Era una vendedora de carbón, que vestía a la usanza aragonesa, y se caracterizaba por decir galanterías picantes (Hérelle 1925: 40).

3.2.3.3.14. *Eskeliak*. Aparecen cada vez menos. Solían representarlos los viejos. Llevaban un estropeado sombrero de fieltro, pañuelo rojo al cuello, botas desclavadas, y acordeón en bandolera.

Solían aparecer asimismo otros personajes, como limpiaboras, pasteleros y buhoneros. Un gendarme (*sarjenta*), marchaba junto al cortejo para cumplir la función de policía, y obedecía las órdenes de *Jauna*. Detrás del cortejo, en un carruaje, marchaban algunas hermanas de los figurantes, que tenían algunas habilidades de costurera, y cuidaban la ropa y disfraces de los participantes (ibid., pp. 40-41). Como en la pastoral, todos los personajes masculinos y femeninos de la mascarada son encarnados por actores varones.

3.2.4. El espectáculo

3.2.4.1. La acción guerrera

3.2.4.1.1. *Barricadas*. Los componentes de la mascarada se acercan al pueblo donde va a tener lugar el espectáculo, y encuentran el camino de acceso cerrado por varias barricadas. Estas pueden ser carruajes atravesados, sogas tendidas de un lado a otro o, simplemente, grupos de vecinos armados con jarras (*pitcherrak*) llenas de vino.

Antiguamente, según Hérelle (1925: 42), los defensores de las barricadas solían ser las mujeres de edad avanzada del pueblo. Más tarde, jóvenes del pueblo armados de horcas de madera, disfrazados con faldas y sombreros de paja, y con el rostro tiznado de hollín (Chaho 1885-6: 94). Últimamente, jóvenes sin disfraz, y armados de escobas y de otros utensilios, aunque, en ocasiones, algunos remedan a los asaltantes, disfrazándose de *Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniersa* y *Zamalzain*.

3.2.4.1.1.1. *Ataque general*. Los asaltantes se acercan a la barricada; los *gorriak*, bailando, y los *beltzak* saltando y dando gritos. Al llegar a la barricada retroceden danzando sin cesar; se reagrupan e inician de nuevo el ataque, para retroceder por segunda vez (Hérelle 1925: 44).

3.2.4.1.1.2. *Combates singulares*. Los personajes principales de los *gorriak* (*Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniersa*, *Zamalzain*, *Jauna*, *Anderea*, *Laboraria* y *Etxekanderea*) simulan estos combates con danzas individuales en que esgrimen a modo de espada sus bastones y férulas. Si hay entre los defensores personajes disfrazados como ellos, imitan los bailes de los asaltantes. Estos combates terminan con una *quadrilla* en que bailan por parejas, cara a cara, *Tcherrero* con *Gathia*, *Kantiniersa* con *Zamalzain*, *Jauna* con *Anderea* y *Laboraria* con *Etxekanderea* (Hérelle, ibid.).

3.2.4.1.1.3. *Asalto final*. Si hay fusiles, el asalto se realiza con disparos de salva, el último de los cuales corresponde a los asaltantes. Estos se lanzan contra la barricada y fingen romperla, los zapadores con sus hachas, los bohemios con sus sables, etc... Una vez conquistada la barricada, los defensores "vencidos" ofrecen vino a los asaltantes. Todos estos bailes y simulacros se repiten ante cada nueva barricada (ibid., 45).

3.2.4.1.2. *Toma de la plaza*. Sólo se representa en Haute-Soule. Los *kukulleroak* bailan una danza cruzada, intercambiando sus puestos por parejas, de derecha a izquierda y viceversa, haciendo chocar sus bastoncillos a mitad del trayecto. Después, todos

los personajes bailan en la plaza una jota vasca, *gorriak* y *beltzak* por separado (aquéllos con destreza, éstos de forma torpe y desmañada). Tanto Badé como Hérelle (éste con menos convicción) suponen que puede tratarse de la conmemoración de un impreciso hecho histórico (ibid., 45-47).

3.2.4.2. *Visita a los notables del pueblo*. Conquistada la plaza, comienza la visita a las autoridades (alcalde, adjunto y consejeros municipales). Suelen ser ocho o diez visitas. El cortejo, precedido por los jóvenes del pueblo disfrazados (si los hay) o por un vecino que hace ondear una bandera tricolor, se desplazan danzando hacia la casa del anfitrión, y bailan ante ella. La familia sale a recibirlos, y el jefe ofrece vino a los danzantes, que brindan en euskera por su salud. Los *manitchalak* entran en la casa a recoger los donativos.

Si han estado en el patio, los *kauterak*, *kberestruak* y *bubameak* tratan de impedir que el *Zamalzain* salga de allí, y para ello se tienden en el suelo, cerrándole el paso, pero el *Zamalzain* supera los obstáculos saltando ágilmente sobre ellos.

Durante el trayecto, el *Zamalzain* escapa del cortejo, y los *kberestruak* y *bubameak* lo persiguen agitando los sables y dando alaridos (ibid., 47-48).

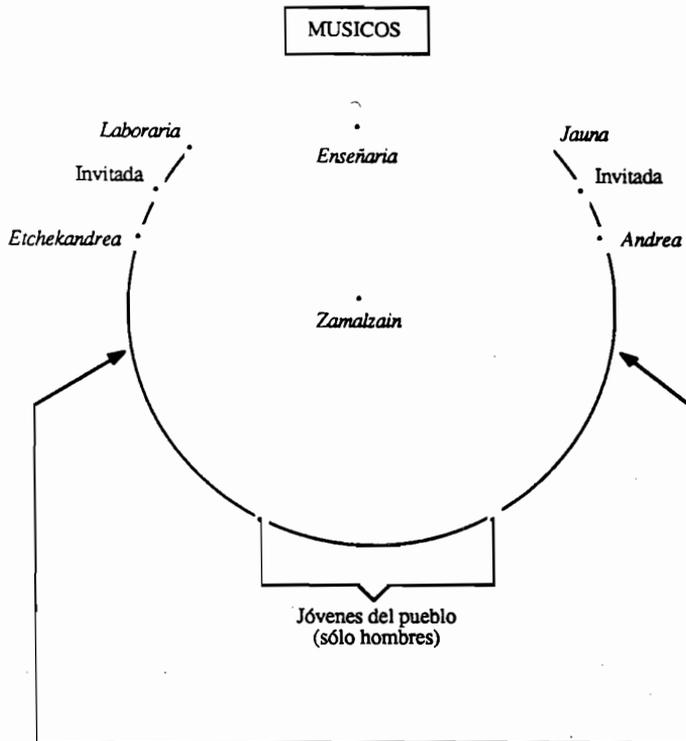
3.2.4.3. *Bralia*. Concluída la visita de los notables, se vuelve a la plaza y comienza el *bralia*, danza cuyo nombre procede del *branle*, un baile francés de los siglos XVI-XVII en que los danzantes seguían los movimientos de una pareja principal.

3.2.4.3.1. *Preámbulo*. Los *beltzak*, que no participan, se quedan entre el público. Los *gorriak* forman un gran círculo en el espacio que ha despejado previamente *Tcherrero* con su escoba de crines. *Anderea* y *Etcbekanderea*, que tampoco bailan en el preámbulo, quedan aparte. El círculo, que no está cerrado, forma en realidad una figura de herradura. Los danzantes están separados aproximadamente un metro uno de otro, y en los extremos de la cadena se sitúan *Jauna*, que representa la cabeza, y *Laboraria*, en la cola. *Zamalzain* se coloca en el centro del círculo, y *Enseñaria* en medio del espacio abierto entre la cabeza y la cola. Se baila una jota vasca en la que suelen participar también los jóvenes del pueblo. Concluída ésta, *Anderea* y *Etcbekanderea* se incorporan al grupo, y se invita también a participar a las chicas del pueblo. Los danzantes se enlazan entre sí mediante pañuelos agarrados por los extremos, quedando el círculo según la disposición que muestra el cuadro 5 (ibid., 48-50).

3.2.4.3.2. Danza en honor de *Jauna*

3.2.4.3.2.1. *Quadrille*. *Tcherrero* con *Gathia*, y *Kantiniersa* con *Zamalzain* bailan por parejas ante *Jauna*, evolucionando en sentidos opuestos. Mientras tanto, *Enseñaria* baila solo en su puesto, y los jóvenes del pueblo tiran y empujan para romper la cadena. Los *Bubameak*, que vigilan desde fuera, recomponen la cadena cuando se rompe (ibid., 51). Según Chaho (1855-6: 107), el Oso también bailaba el *bralia*, aunque no dice cuándo.

3.2.4.3.2.2. *Bralia-Jaustia*. *Enseñaria* entra en el círculo para sacar de él a los cuatro danzantes de la *quadrille*, pero encuentra la salida cerrada por el pañuelo que sujetan *Jauna* y una invitada. *Pitchoun*, el aprendiz de los *kauterak*, se coloca en el suelo a gatas, como escabel, y, subiéndose sobre su espalda, los danzantes van saltando sobre el pañuelo. Primero salta *Enseñaria*, después de dos intentos fallidos, y después *Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniersa* y *Zamalzain*.



Gorriak con sus invitadas
(en orden alterno)

5. Disposición de los danzantes para el *bralia*.

Entre tanto, los *buhameak*, desde fuera del círculo, gritan: “¿Pasará? ¿No pasará?”. *Pitchoun* huye hacia el interior del círculo, pero su patrón le obliga a regresar, a latigazo limpio (Hérelle 1925: 51).

3.2.4.3.2.3. *Kakollatoia, karakoltzia*. Es la danza de *Enseñaria*, que dirige las evoluciones. En la primera parte, el *karakoltzia* propiamente dicho, *Jauna* y *Enseñaria*, que son los únicos que danzan, van tirando de los demás hasta formar el caracol. Es una empresa difícil, porque los jóvenes del pueblo no paran de empujar para impedirlo. Hérelle piensa que Badé se equivoca cuando lo relaciona con el baile del laberinto de la *Ilíada* (ibid., p. 53).

Recompuesto el círculo, van pasando todos bajo el pañuelo que sujetan *Jauna* y su invitada, mientras el público los golpea en la espalda. Finalmente, vuelve a formarse el círculo.

3.2.4.3.3. *Danza en honor de Laboraria*. Se repiten las danzas realizadas en honor de *Jauna*, aunque casi nunca por completo (ibid., pp. 54-55).

3.2.4.3.4. *Episodio final*. La invitada de *Jauna* se va, y *Enseñaria*, danzando, se lleva a *Anderea* rodeando el círculo por fuera. *Jauna* los persigue, danzando a su vez por la parte interior del círculo hasta que se encuentran entre la cabeza y la cola. *Jauna* toma a *Anderea* de la mano, y siguen al *Enseñari*, sin cesar de danzar, en una nueva vuelta por la parte interior del círculo. Después, ocupan sus puestos en la cadena. El *bralia* ha terminado (ibid.). Sallaberry dice que la música es original y antigua (1891: 272).

3.2.4.4. *Funciones*¹⁸. Son escenas danzadas, mimadas y habladas. Los textos se han transmitido exclusivamente por tradición oral.

Durante su representación, *Jauna*, *Anderea*, *Laboraria* y *Etchekanderea* permanecen sentados, presidiéndola, en un extremo del círculo formado por los asistentes. Como este círculo tiende a estrecharse, el *Tcherrero* y los *buhameak* lo amplían de vez en cuando, ayudándose de la escoba de crines y de los sables de madera.

Cada función comienza ceremoniosamente. Los actores son acompañados a escena, y sus acompañantes se retiran danzando (o continúan bailando mientras la representación tiene lugar).

3.2.4.4.1. *Función de Axuriak, Artza y Artzaina*. Es Chaho el único que da noticia de ella. Se entabla una lucha entre el Oso y el Pastor, con fintas, golpes de hacha, gruñidos, etc. Al final, el Oso se retira, pero cuando el Pastor, descuidado, celebra su victoria, vuelve y roba un cordero. Trepa con él a una montaña, representada por el tejado de una casa vecina. El Pastor sube tras él, mientras los *buhameak* disparan salvas de fusil sobre el Oso. Vuelven a enfrentarse el Pastor y el Oso, y, en la confusión de la refriega, el cordero (sustituído ya el niño por un muñeco), cae a la calle (1855-6: 109-111). Según Badé, el Oso era quien caía, abatido por los cazadores.

3.2.4.4.2. *Función de Zamalzain y Godalet Dantza*. Participan *Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniarsa* y *Zamalzain* (y, en Basse-Soule, también los *manitchalak*). Se coloca un vaso de vino en el suelo, y los personajes citados danzan en torno a él. Después dejan el campo libre a *Zamalzain*. Este coloca el pie izquierdo sobre el vaso; después, el derecho, cruzándolo sobre el otro; toma impulso, y salta tan alto como puede, sin derramar una gota. Según Sallaberry (1891: 273), la música es propia de los suletinos y muy antigua.

¹⁸ Si no se indica lo contrario, los elementos de esta descripción están tomados de Hérelle, 1925, p. 56-54.

3.2.4.4.3. *Función de los Manitchalak*. Participan los personajes de la función anterior, y los *manitchalak*. Estos apresan a *Tcherrero* y fingen herrarlo, pero, cuando intentan hacerlo con *Zamalzain*, se les escapa bailando. Finalmente, con la ayuda de los *buhameak*, logran atraparlo. Después de un primer intento de ponerle las herraduras, notan que *Zamalzain* cojea, y repiten nuevamente la operación, esta vez con éxito. Reciben entonces el pago de cien *sous*, que pasan de mano en mano hasta llegar a las del patrón. Según Chaho (1855-6: 117), una vez herrado, *Zamalzain* subía sobre las manos entrelazadas de los *buhameak*, y era lanzado a lo alto, desde donde caía con un paracaídas de seda. Chaho afirma que esta escena reproduce el ceremonial de proclamación de los reyes de Navarra, que eran izados tres veces sobre un pavés por los richombres del reino.

3.2.4.4.4. *Función de los Kherestuak*. En la Basse-Soule precede a la de los *manitchalak*. Los *kherestuak* entran en escena a grandes zancadas, levantando los pies a la altura de la cabeza. Discuten entre ellos, y terminan peleándose, mientras *Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniersa* y *Zamalzain* bailan a su alrededor.

Reconciliados por fin, persiguen infructuosamente a *Zamalzain*. Preparan luego una trampa con un lazo corredizo entre dos piedras, pero, sea que *Gathia* la estropea con su zigzag, o que el obrero encargado de ella no actúa con suficiente rapidez, lo cierto es que *Zamalzain* vuelve a escapar. El patrón, indignado, sustituye al obrero por un niño del público, pero éste tampoco consigue atrapar al caballo. Finalmente, el obrero, que vuelve a su lugar, logra capturar a *Zamalzain*. Los *kherestuak* fingen castrarlo, y uno de los obreros lanza al aire dos taponos de corcho ennegrecidos. *Zamalzain* parece desfallecer, pero se recupera y se incorpora a la danza.

3.2.4.4.5. *Función de los Tchrorrotchak*. Los *Tchrorrotchak*, precedidos por el *Enseñaria*, entran en escena cantando unas estrofas en las que pregonan su habilidad en el oficio. *Gathia* los molesta continuamente, intentando quitarles las gorras con su zigzag. Los *tchrorrotchak* declaran que quieren afilar la espada de *Jauna*, y se dirigen a él, que les tiende el arma. Vuelven al centro del círculo, y, tras colocar la piedra de amolar (operación que *Gathia* dificulta con sus travesuras), discuten entre sí sobre cuál es la mejor manera de afilar la espada. Después de afilarla, vuelven con ella donde *Jauna*, que no queda satisfecho del resultado. La afilan de nuevo y, esta vez, reciben de *Jauna*, como pago, una moneda de cien *sous*. Pero *Gathia* se apodera de ella. Lo persiguen, logran quitársela, y se sientan a comer. Para ello, extienden en el suelo un delantal de cuero sobre el que ponen unos trozos de pan, media berza, y un odre de agua.

En las mascaradas donde intervienen el barbero, el médico y el boticario, se requerían los servicios del primero para afeitar al patrón de los *tchrorrotchak*. El barbero le cortaba el cuello, y llamaban entonces al médico para que lo curara, lo que hacía encendiendo tras el herido una mecha de cáñamo. El boticario acudía a completar la cura, y rociaba de agua al público con su jeringa.

3.2.4.4.6. *Función de los Buhameak*. Actúan solos y hablan en el dialecto euskérico de la Baja Navarra. Irrumpen en escena lanzando gritos. Una vez en el círculo, *Buhem-Jauna* cuenta una historia rimada que siempre es la misma: que fueron a la feria de un pueblo a tratar de ganado, que asistieron después a un banquete pantagrué-

lico, y que, cuando éste terminó, nadie tenía dinero para pagar. Finalmente, alguien encontró en el fondo de sus bolsillos dinero para pagar los gastos de todos.

Antiguamente, jugaban a la "tella", que consistía en lanzar hacia una raya en el suelo una pieza de madera. Disputaban entre ellos, se producía una pelea, y uno de los *bubameak* caía muerto. Llamaban entonces al médico, que lo resucitaba de la forma ya descrita.

3.2.4.4.7. *Función de los Kauterak*. Hablan en francés con acento auvernés. *Gathia* y *Kantiniersa* los acompañan a escena. Allí, el patrón se sienta en una silla a examinar su libro de cuentas, y los obreros permanecen a su lado. El patrón pregunta en qué ciudad están, y los obreros dan respuestas groseras y se burlan de él. Irritado, el patrón los persigue con su látigo. Cuando vuelve a sentarse, cansado de la persecución, *Gathia* le retira la silla, y cae al suelo. Luego, los tres *kauterak* bailan desmañadamente, al son de una canción francesa (Hérelle, *ibid.*).

Jauna les entrega un viejo caldero para que lo reparen. El patrón encarga al aprendiz la tarea. El aprendiz se niega a hacerla, alegando que prefiere cantar. Sucede lo mismo con el obrero. El mismo patrón intenta entonces repararlo, pero cuando lo presenta a *Jauna*, éste advierte que el caldero sigue agujereado. Lo vuelven a reparar, dándole martillazos (frecuentemente, ellos mismos se dan martillazos en los dedos), y lo llevan a *Jauna*, que los recompensa lanzando al aire una moneda. El aprendiz se apodera de ella y escapa a renglón seguido. El patrón lo persigue, golpeándole la espalda con un látigo. El aprendiz cae al suelo y queda como muerto. Los otros dos tratan de reanimarlo. Aplican el oído a las nalgas y le huelen el pecho. Al fin, el aprendiz se levanta, y se retiran los tres.

Antiguamente existía otra función de los *kauterak*: la mujer del patrón, que estaba encinta, daba a luz en mitad de la plaza asistida por una bohemia.

3.2.4.4.8. *Función de los Eskaleak*. Suprimida ya en tiempos de Hérelle, la función de los *eskaleak* (mendigos), que hablan en bearnés, consistía, según Badé (apud Hérelle 1925: 64), en que uno de ellos recibía en su espalda, protegida por una vejiga llena de agua, los bastonazos de los demás hasta que la vejiga se rompía. Según Héguiphall (Hérelle, *ibid.*), lo que hacía de protección era un saco lleno de paja, reforzado por debajo con una plancha de madera. Los mendigos bebían, jugaban a las cartas, se enzarzaban en una discusión, y peleaban. Aquí comenzaba la paliza, que recuerda en algunos aspectos al *zaragi-dantza* o danza del pellejo, en que un danzarín recibe, sobre un odre que lleva sobre la espalda, los bastonazos ritmados de los demás.

3.2.4.4.9. *Función de Zamalzain Beltza y de Tcherrero Beltza*. Suprimida desde hace mucho tiempo, consistía en una parodia de la *Godalet dantza* que el *Tcherrero* y el *Zamalzain* negros bailaban al son del acordeón de un mendigo. En esta parodia no se ponía sobre el suelo vaso alguno.

3.2.4.5. *Baile final*. Consta de una primera parte de bailes tradicionales a cargo de los personajes de la mascarada, y de un baile público de los mozos y chicas del pueblo. Sólo la primera parte pertenece estrictamente a la mascarada.

3.2.4.5.1. *Jota Vasca*. Danzan, en el interior del círculo, *Tcherrero*, *Gathia*, *Kantiniersa* y *Zamalzain* (Hérelle 1925: 64-65).

3.2.4.5.2. *Contradanza*. Participan *Jauna*, *Anderea*, *Laboraria* y *Etshekanderea*. En el curso del baile se intercambian las parejas.

3.2.4.5.3. *Polka*. La bailan los cuatro personajes de la contradanza. Cuando termina, *Jauna* saluda a derecha e izquierda, y toda la *troupe* se retira a comer.

Por la tarde se celebra el baile público. Cuando termina, los participantes de la mascarada regresan a su pueblo, pero pueden encontrar a su paso nuevas barricadas, levantadas por los pueblos vecinos, que deberán superar bailando de nuevo.

3.2.5. Teorías de la mascarada

3.2.5.1. **J. Badé**. Para Badé (apud Hérelle 1925: 68-69), la mascarada conmemora un antiguo hecho de armas, quizá la toma de una plaza. Hérelle se muestra escéptico, porque esta hipótesis no explica la aparición de oficios pacíficos en la representación (ibid.).

3.2.5.2. **J. A. Chaho y F. X. Michel**. Ambos piensan que la mascarada representa la sociedad feudal suletina. Según Michel, la nobleza está representada por los castellanos (*Jauna* y *Anderea*), el escudero (*Zamalzain*), y los gentilhombres (*Kukulleroak*); el Tercer Estado, por los campesinos y diversos oficios e industrias; y los siervos, por los miserables, mendigos y extranjeros.

Según Chaho, *Laboraria* y *Etcbekanderea* representan a los gentilhombres del segundo orden suletino; *Zamalzain*, a la caballería navarra, y los *Kukulleroak*, a los peones del segundo orden. *Jauna* es el gentilhombre del primer orden, representante de los señores y jueces consuetudinarios (Chaho 1865-6: 98-99 y Michel 1857: 62).

3.2.5.3. **G. Hérelle**. Sostiene que los rojos representan al pueblo honorable de Soule. Incluso los animales de los *gorriak* (*Tcberrero*, *Zamalzain*, *Axuriak*, *Artza* y *Gathia*) son los originarios del país. Los *beltzak*, por el contrario, simbolizan a los extranjeros, vagabundos, funcionarios parisinos, etc., a quienes se considera pendencieros, charlatanes y ladrones. La mascarada es una exaltación del endogrupo (vascos de Soule) frente a los extraños (1925: 69-75).

3.2.5.4. **V. Alford**. En la tradición de la escuela comparatista, V. Alford relaciona las mascaradas con los ritos de la primavera. *Zamalzain* representa el espíritu del grano, y es el rey sagrado que es sacrificado (castrado) ritualmente, para volver a resucitar. *Kantiniarsa* es la reina, el principio femenino de la fecundidad (Alford 1930: 386-391).

3.2.5.5. **J. Caro Baroja**. Caro Baroja reconstruye por extenso las formas generales de las mascaradas de invierno. No vamos a entrar ahora en los aspectos formales. Quizá su contribución más importante a la interpretación de las pastorales es la relativa a la función. Para Caro Baroja, las mascaradas tienen como objetivo:

... asegurar durante el año la buena marcha del grupo social mediante acciones de cuatro tipos:

I) La expulsión de males fuera de los términos, expresada por la acción de determinados personajes.

II) La reproducción de la marcha normal de la vida humana, animal y vegetal, en sus tres fases fundamentales de nacimiento, desarrollo y muerte, siempre encadenadas.

III) La reproducción de los trabajos fundamentales para el grupo y representación de los animales, etc., de mayor interés económico.

IV) La ejecución de varios actos que se consideran útiles para asegurar la expulsión de los males, la salud, el trabajo normal, etc. (1979: 285-6)

3.2.5.6. **J. M. Guilcher**. Cuando este trabajo se hallaba en una fase de elaboración bastante avanzada, se publicó en París un interesante estudio sobre las danzas del Be-

arn y del País Vasco-francés (Guilcher, 1984) que contiene riquísimas aportaciones en lo concerniente a los aspectos musical y coreográfico de la mascarada suletina. No las reseñamos aquí detalladamente, porque pertenecen a un campo del que sólo nos ocupamos de modo tangencial. Conviene, no obstante, transcribir algunas hipótesis de Guilcher acerca del origen y evolución histórica de la mascarada:

À y mieux réfléchir, les formes simples elles-mêmes peuvent ne l'avoir pas toujours été. La question se pose jusque pour la quête annuelle des masques, ici limitée à quelques comparses haillonneux, ailleurs riche en figurants pittoresques et bien typés. Est-ce bien toujours à la spontanéité créatrice du milieu populaire qu'il faut attribuer l'invention des derniers? Ne serait-ce pas quelque fois à l'imitation appauvrie d'un modèle plus élaboré dont le souvenir se serait effacé? On peut poser la question, non y répondre. En l'absence de document historique la comparaison des états réalisés dans la tradition à son terme conduit surtout à dresser le bilan de nos perplexités (p. 678).

Sin embargo, lo cierto es que Guilcher se arriesga a proponer algunas conjeturas:

Les preuves abondent, on l'a vu, de l'enrichissement apporté à la mascarade souletine par des modèles parisiens des XVIII^e. et XVIII^e. siècles. Il y a des raisons de penser que l'influence de modèles savants a pu s'exercer, plus fondamentalement, sur la conception d'ensemble même sans y attacher plus d'importance qu'il ne convient, remarquons d'abord que plusieurs personnages de la mascarade ont des répondants dans des représentations anciennes de cour et de ville. A commencer par le cheval-jupon, qui a continué a trouver emploi dans les ballets jusque dans le début du XVIII^e. siècle. Moindres personnages, les barbiers, chirurgiens, apothicaires, charlatans, paysans, bergers, petits métiers de toute espèce, gitans, medians, coupeurs de bourses, etc., ont aussi figuré dans le ballet de cour (pp. 678-679).

En principio, estas coincidencias no revelan necesariamente una relación *genética*. Los tipos en cuestión forman parte del referente social tanto de las formas teatrales del medio urbano como de las del medio rural. Parece que Guilcher revela aquí el mismo tipo de prejuicio que John Meier y otros teóricos de la cultura popular —los representantes de la *Rezeption theorie*— dejaban entrever en sus planteamientos: el pueblo, los campesinos, son incapaces de otra cosa que imitar las formas culturales de los estamentos dominantes. Se nos hace difícil creer, sin embargo, que la colectividad tradicional, creadora y transmisora de folklore, permanezca ciega ante su propio entorno social, del que barberos, cirujanos, boticarios, etc., han sido parte integrante durante varios siglos. En cuanto a la hipótesis acerca del origen de las mascaradas —"Plus qu'aux défiles de chars et de groupes travestis qui au XVII^e. siècle accompagnent les cortèges citadins, entrées royales et tournois, il me semble qu'il faut ici penser aux mascarades de société qui connaissent une si grande vogue à la cour d'Henri IV, et qui se perpétuent avec un développement nouveau chez ses successeurs" (p. 680)— ya argüimos en otro lugar el por qué de nuestro desacuerdo (las mascaradas cortesanas y las rurales sólo tienen en común el nombre). El argumento de Guilcher no es original. Se trata de una nueva versión del que sostuvo Francisque Michel, apoyándose en una información del abate Bordaçarre.

3.2.6 Análisis semiótico

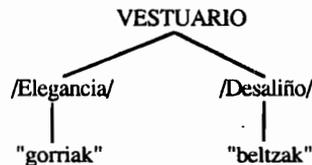
3.2.6.1 Los s-códigos sintácticos

El modelo que aquí utilizamos es, en síntesis, una reducción del modelo aplicado al análisis de la *pastoral*. Los s-códigos pertinentes para el análisis de la mascarada son los siguientes: - Vestuario, - Códigos lingüísticos, - Topología, - Kinésica

3.2.6.1.1 *Vestuario*. El traje es un elemento relevante a efectos de la dicotomización semiótica de los personajes de la mascarada, no por lo que denota, sino por sus connotaciones. Ya Hérelle (1925) afirmó que el traje establecía una distinción étnica entre *vascos* y *no-vascos*. Aunque, como intentaremos demostrar más adelante, no sea precisamente éste el significado de la oposición marcada por el vestuario, Hérelle no andaba desacertado al hacer abstracción de las diferencias individuales o grupales de los atuendos dentro de cada grupo (*gorriak* vs. *beltzak*). En efecto, advirtió, con una suerte de intuición presemiótica, que las características sexuales, gremiales, etc. de los atavíos eran irrelevantes a la hora de establecer las oposiciones significativas fundamentales. En la *maskarada gorria*, cada personaje va disfrazado con los vestidos y accesorios emblemáticos de un cierto sexo, profesión y status social. Es decir, cada personaje representa un estamento u oficio en virtud de las ropas que viste y de los objetos que porta. Pero estas caracterizaciones socioprofesionales no pueden reducirse a una red de oposiciones semióticas. Estas diferencias, en otras palabras, crean únicamente *contraste*, nunca *oposición*.

Hérelle creyó encontrar la marca de una oposición pertinente en los rasgos étnicos del traje. Boina y alpargatas, por ejemplo, connotarían "vasquidad", frente a gorra y botas, etc. Sin embargo, no todos los personajes de la *maskarada gorria* llevan las prendas del traje nacional vasco. La hipótesis que subyace a la distinción establecida por Hérelle (i.e., que la mascarada es una exaltación etnocentrista de la sociedad vasca frente a los extraños) es falsable ya en este terreno.

En nuestra opinión, el único criterio pertinente de dicotomización semiótica en lo referente al vestuario, es la oposición *Elegancia* versus *Desaliño*, que establece una distinción entre los personajes de la *maskarada gorria* y los de la *maskarada beltza*.

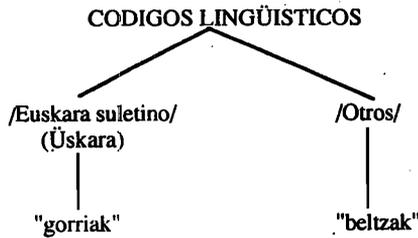


Una observación final: los adjetivos *gorri* y *beltza* utilizados para denominar a las dos mascaradas (que son una), pueden introducir una cierta confusión en el plano de la descripción semiótica. El color, las diferentes cromáticas, no crean en la mascarada (al contrario de lo que sucede en la *pastoral*) oposiciones semióticas. Si existe una oposición entre, por ejemplo, *colores vivos* vs. *colores apagados*, o *colores claros* vs. *colores oscuros*, se tratará, en todo caso, de una oposición subordinada o hipotáctica a la oposición principal *Elegancia/Desaliño*. Mayor importancia tiene, para marcar esta oposición, la

presencia o ausencia de ornamentación (bordados, galones, alamares). La ornamentación denota Elegancia. Su ausencia connota Desaliño.

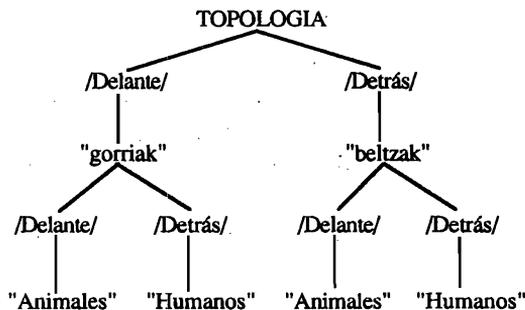


3.2.6.1.2. *Códigos lingüísticos.* La dicotomización semiótica se basa, en este caso, en un *glosocentrismo* radical. Los *gorriak* hablan, cuando lo hacen, en euskera suletino (con la excepción de los *kberestuak*, que hablan en bearnés, aunque, como veremos, el *status* de estos personajes es muy especial: ya Hérelle señaló que, a pesar de desfilar con los *gorriak*, pertenecían realmente a los *beltzak*). Los *beltzak* utilizan otras lenguas (francés, auvernés), e incluso otros dialectos del euskera (los *Buhameak* hablan bajonavarro)

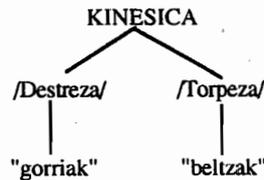


Topología. La oposición *Delante* versus *Detrás* establece en el cortejo la distinción semiótica entre los *gorriak*, que desfilan delante de los músicos, y los *beltzak* que marchan detrás de aquéllos. Esto es un hecho tan evidente que no requiere más comentarios. Sin embargo, una dicotomización semejante, que a nuestro juicio tiene un evidente valor semiótico, se reproduce en el interior de cada grupo. En la parte delantera predominan los personajes que representan a animales (*Tcherrero*, *Axuriak*, *Artza*, *Gathia*), y en la trasera, los humanos. Del *status* ambiguo de *Zamalzain*, *Kukulleroak*, e incluso de *Kantinierra* y *Buhamesa*, trataremos más adelante.

Desde el punto de vista semiótico, debe hablarse aquí de una oposición principal, y de dos subordinadas o hipotácticas.



3.2.6.1.4: *Kinesica*. Los *beltzak* se caracterizan por sus movimientos desmañados, por el desorden y atolondramiento en la marcha, por su incapacidad para la danza o para las operaciones técnicas (el barbero afeita mal, los amoladores realizan un trabajo defectuoso, los caldereros no saben arreglar las ollas, etc.). Los *gorriak*, por el contrario, muestran una gran habilidad coreográfica y desfilan en perfecto orden. Asimismo, a la contención y elegancia de los ademanes de los *gorriak*, se opone la desmesura y grosería de los gestos de los *beltzak*, que llegan al ridículo más grotesco. La oposición que parece aquí pertinente es la de *Destreza* versus *Torpeza*, connotando el primer término "Control de la motricidad", "Habilidad", etc., y el segundo, todo lo contrario.



Un primer esquema (provisional) de los s-códigos sintácticos de la mascarada está representado en el Cuadro 6.

s-códigos sintácticos	Vestuario		Códigos Lingüísticos		Topología		Kinésica	
	<i>Elegancia</i>	<i>Desaliño</i>	<i>Üskara</i>	<i>Otros</i>	<i>Delante</i>	<i>Detrás</i>	<i>Destreza</i>	<i>Torpeza</i>
Personajes								
GORRIAK	+	-	+	-	+	-	+	-
BELTZAK	-	+	-	+	-	+	-	+

6. Los s-códigos sintácticos de la Mascarada.

3.2.6.2. Los s-códigos semánticos

La hipótesis que planteamos para el análisis del significado de la mascarada es que ésta representa una totalidad social organizada según las categorías de "Naturaleza" versus "Cultura", y de "Honor" versus "Deshonor". Una sola totalidad social, y no dos sociedades (vascos/extranjeros) como quería Hérelle. Totalidad social que supone un modelo deseable, o, mejor aún, normativo, no sólo para los suletinos, sino para toda sociedad. En este sentido, las caracterizaciones étnicas de algunos personajes pertenecen al plano de la materia expresiva, pero no tienen dimensión semántica. Para

decirlo en términos antropológicos, pertenecen a lo *ético*, y no a lo *émico*. Es indiferente, a efectos de la significación, que el campesino vista el traje suletino u otro cualquiera. Es perfectamente imaginable una mascarada donde los actores vistan trajes distintos a los vascos y que, a pesar de ello, tenga el mismo significado que la mascarada suletina.

No se trata, por tanto, de una afirmación del endogrupo frente al exogrupo, sino de una representación de la Sociedad que incluye no sólo a hombres y animales, sino a categorías liminares difícilmente clasificables, y no sólo a los grupos profesionales y estamentos honorables, sino también a los deshonorados y a los malditos. Pero no mezclados, sino repartidos en categorías diferentes, clasificados. Porque la mascarada cumple dos funciones fundamentales: a) realiza una taxonomía; responde a una necesidad cultural de ordenar, de clasificar, de establecer discontinuidades en el continuum social. Colma así unas exigencias lógicas de la misma naturaleza que las que Lévi-Strauss ha descubierto en el origen de las clasificaciones "totémicas" de los pueblos "primitivos"; y b) instaura una axiología, un sistema de valores. Distingue lo *bueno* —lo bueno desde un punto de vista social, es decir, lo merecedor de honra— de lo *malo*, de lo deshonoroso. Sanciona positivamente una moral social de raíz arcaica, restaurando en su contexto ritual unas interdicciones atávicas.

3.2.6.2.1. "Naturaleza" versus "cultura". Los animales (*Tcherrero*, *Axuriak*, *Artza*, *Gathia*) ocupan la parte delantera del cortejo, el espacio de la "Naturaleza", opuesto al espacio de los *hombres*, al de la "Cultura". Sin embargo, entre unos y otros se sitúan una serie de figurantes de condición dudosa o ambigua: especialmente, *Zamalzain* y los *Kukulleroak*.

Empecemos por estos últimos. Caro Baroja (1979: 194) sospecha que pueden representar animales. No compartimos esta opinión, pero consideramos que, al menos en parte, está justificada.

Kukullero es un derivado de *kukullu* ("cresta" o "capucha"). Ahora bien, la capucha y la cresta (Figura 1) forman parte del atuendo característico de los locos en la Baja Edad Media y en el siglo XVI. En la capucha llevaban asimismo unas largas orejas como de asno rematadas en unos cascabeles.

Los *Kukulleroak* no llevan capucha ni cresta, aunque puede suponerse que en algún tiempo las llevaron, y de ahí su nombre. No creemos desatinado suponer que, en su origen, los *Kukulleroak* constituían una "compañía de locos", al estilo de las *compagnies folles* de algunas ciudades de Francia. Jacques Heers describe así una de las más famosas, la Infantería de Dijon:

Par ailleurs, pour ces compagnons de Dijon, les révérences à la Folie se marquaient par le rouge, le vert et le jaune: trois couleurs que l'on retrouvait assemblées de toutes les façons, les plus fantaisistes, sur leur vêtement et leurs bonnets, sur les sceaux et les cordons de soie qui les attachaient aux lettres, dans les trois encres de leurs écrits. Les membres de l'*Infanterie*, bien entendu, tenaient à la main une marotte ornée d'une tête de fou et, sur leurs capuchons, ils faisaient coudre des sonnettes. Le drapeau ou étendard de la *Mère Folle*, à deux ou plusieurs flammes, lui aussi de trois couleurs, représentait une femme assise habillée de rouge, de vert et de jaune, marotte en main, coiffée de chapeau, entourée et servie par "une infinité de petits Foux coiffez de même qui sortaient par-dessous, et par les fentes de sa jupe, avec pareilles bandes d'or". Femme assise aussi et têtes de fous sur les guidons et les sceaux (1983: 206-7).

La *Infanterie* de Dijon forma parte del Carnaval urbano. Llegó a contar con doscientos figurantes. En el Carnaval campesino debió producirse una simplificación del *atrezzo* y número de figurantes, etc., análoga a la reducción de elementos que sufrió la estructura de los misterios urbanos en la pastoral suletina.



1. Viñeta de Hans Holbein para el *Elogio de la Locura*, de Erasmo.

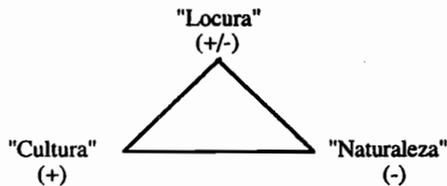
Los locos dijoneses marchan detrás de la *Mère Folle*. Heers describe así la cabeza del cortejo:

Un cortège très sage, très ordonné: chacun à sa place. Un ou plusieurs hérauts marchaient devant les gardes; puis venaient les chariots porteurs de mimes et, enfin, celui de la *Mère Folle*. Parfois la Mère chavauchait un haquenée blanche et avançait gravement, suivie de ses "dames d'autour, de six pages et de douze laquais"; ensuite défilaient le porte-étendard, les soixante officiers, les écuyers, le fauconnier, le grand veneur; enfin, les cavaliers avec leur guidon, le fiscal, maître de la justice, avec ses deux conseillers, gardés, tout en queue du cortège, par les gardes à pied, les Suisses (ibid., 207-8).

¿Es absurdo, entonces, ver en *Kantiniersa*, *Zamalzain* y los *Kukulleroak* una simplificación del cortejo urbano de los locos, tal como se desarrollaba en Dijon y en otras ciudades? La *Kantiniersa* —o antes la *Bubamesa*— puede ser una lenificación de la *Mère Folle*, y presidir como ella un cortejo militar, una Infantería de locos. El carro de la *Mère Folle* o su hacanea blanca habrían desaparecido o habrían sido sustituidos por *Zamalzain* (pero éste puede representar asimismo a los caballeros de la escolta). El uniforme militar de *Kantiniersa* revelaría su carácter de caudillo militar de una com-

pañía de soldados locos. La *Bubamesa*, a quien *Kantiniersa* substituyó, se caracterizaba por su libertad de lenguaje, por sus inconveniencias, reveladoras en alguna medida de su insania.

En un primer momento, la compañía de los locos debió ocupar la parte delantera del cortejo en la mascarada suletina. El cambio de lugar debió responder a la necesidad de asignar a los locos un lugar intermedio entre los animales y los hombres. En efecto, la cresta que adornaba la capucha de los locos medievales denotaba un cierto rasgo de animalidad en su naturaleza. Como los animales, el loco está privado de razón o de "ánima rationalis" según la terminología filosófica de la época, pero posee la palabra, y de ahí su pertenencia a la humanidad. La "Locura" representa entonces una mediación, un término no marcado entre la "Naturaleza" y la "Cultura", y debe ocupar, en consecuencia, un espacio intermedio en la representación topológica de ambas. De la "Locura" como término neutro en la oposición lógica y semántica de "Naturaleza" versus "Cultura" pasamos, en la mascarada, a la continuidad topológica "Naturaleza"- "Locura"- "Cultura". Pero ¿qué proceso condujo a este orden? Esta sucesión es consecuencia, probablemente, de una distaxia del orden original del cortejo.



Hérelle (vid. supra, 2.5.3.) observó acertadamente que los animales que toman parte en la mascarada son los propios de la región (caballo, ovejas, gato). Añadamos que, a excepción del oso, son animales domésticos, es decir que, en cierto modo, pertenecen a la "Cultura". Y así pudo ser en un principio. Los personajes que representaban estos animales debían ir, junto con los que representaban a sus cuidadores, en la parte trasera, con el *Laboraria*, *Jauna*, etc. La necesidad de asignar a la "Locura" un lugar intermedio, los desgajó de su grupo original y los situó a la cabeza del cortejo.

Tcherrero, en su origen, debía ser un porquero, como su nombre indica (Gallop 1930: 196)¹⁹. Perdió su primitivo carácter y se convirtió en un caballo salvaje, significado éste expresado metonímicamente por la escobilla de crin y el mosquitero. *Zamalzain*, que literalmente significa "arriero" (de *zamari*, "caballo de carga", y éste, de *zama*, "carga") perdió asimismo su carácter humano, y pasó a formar parte del cortejo de los locos, como cabalgadura de *Kantiniersa*.

Exactamente lo mismo debió suceder con *Gathia* (el término *Gathuzai*, reseñado por Alford, parece una derivación por analogía con *Artzain*, y *Zamalzain*. Su traje, como vimos, ofrece una gran semejanza con el de los *Kukulleroak*. El zigzag que empuña, semejante, como hemos visto, a las *sorgingoaziak* o "tijeras de bruja" de los Carnavales de Oyarzun, nos hace recordar un grabado de Alberto Durero, que representa el *Narrenschiff* o Nave de los Locos, donde uno de los locos empuña unas enormes ti-

¹⁹ "Cherrero means 'swineherd', but this dancer is no more a swineherd than the *Gathuzain* is a cat".

jas. Quizá *Gathia* perteneció al grupo de los *Kukulleroak*, y adquirió un carácter animal al reorganizarse el cortejo. Por otra parte, el zigzag podría ser el resultado de una estilización del fuelle, que aparece asociado a la figura del Loco o a la *Mère Folle* (“Madre Locura”, pero también “Madre Fuelle”).



2. Estandarte de la Compañía de la *Mère Folle*.



3. Viñeta de Alberto Dürero para *Stultifera Navis*, de Sebastián Brant.

3.2.6.2.2. “Honor” versus “deshonor”. La oposición semántica “Honor”/“Deshonor” se marca por aquellos s-códigos sintácticos que establecen la oposición entre *gorriak* y *beltzak*. Esta oposición distingue a los que viven de la tierra (señores y campesinos), cuyas actividades (el ocio nobiliario y las labores agropecuarias) reciben una cualificación de honorabilidad, de los distintos oficios deshonrosos, malditos o ilícitos, sobre los que pesan interdicciones mágico-religiosas.

En general, puede afirmarse que la división de los personajes de la mascarada en honorables y no-honorables (o, más sencillamente, despreciables) remite a un sistema de valores muy arcaico, medieval cuando menos, anterior en todo caso a la privación de honorabilidad que sufrieron todas las artes mecánicas entre los siglos XVI y XVIII. En efecto, como observa Maravall, a partir del siglo XVI:

Se llamará con frecuencia trabajo mecánico, adjetivándolo de esta manera, puesto que los otros quehaceres esforzados todavía se considerará que son también trabajo; pero cada vez más esto último será tan sólo la actividad del que manualmente se ocupa en una sufrida actividad productora de bienes de la que saca su sustento. Para los escritores de temas económicos de la primera mitad del XVII, trabajo es el esfuerzo físico penoso que, además —de ordinario en una relación de subordinación— se presta para ganar el jornal, en la agricultura, en las minas, en las pesquerías, en los talleres. A estos casos se refieren, cuando hablan de los que trabajan, los economistas de la época P. de Valencia, Cellori, S. de Moncada, Martínez de Mata, etc.

No es una característica diferencial española, sino un elemento constitutivo de toda sociedad estamental. Aunque en España puede haber sido más extenso, el hecho es que en todos los países europeos —en unos menos, como en Inglaterra; en otros más, como en Prusia; en algunos medianamente, como en Francia (pero siempre en grado considerable)—, en todos ellos la nobleza ha despreciado el trabajo manual y no ha estimado en mucho las actividades industriales y mercantiles hasta el siglo XVIII. Los caballeros y las damas, en el siglo XVII, se sienten horrorizados, en toda Europa, de aproximarse en algún aspecto a las gentes que se ocupan en quehaceres mecánicos, reputados viles, y procuran con el mayor cuidado huir del empleo de palabras que puedan hacer alusión a esta clase de ocupaciones. La literatura recoge la reglamentación vigente en la vida social, estas limitaciones que no estaban en sus modelos clásicos. Y hay escritores (el abate Perrault, en Francia; Lord Chesterfield, en Inglaterra) que echan en cara a la respetada antigüedad haber desconocido este régimen de exclusión. Recogemos de un escritor estamentalista del siglo XVII, Loyseau, continuador en muchos aspectos de J. Bodin, cuya posición es extrema, unas palabras bien claras: “Les artisans... sont ceux que exercent les arts mécaniques. Et de fait, nous appellons communément mécanique ce qui est vil et abjecte...”; comenta, por eso, “combien les artisans soient proprement mécaniques et reputez viles personnes” (Maravall 1979: 11).

En la sociedad medieval, por el contrario, aunque la deshonra y las interdicciones afectan a la mayor parte de los oficios, quedan a salvo de ella los campesinos, los pastores, y aquellas actividades ligadas muy íntimamente a la agricultura y a la ganadería. Como señala Le Goff:

La sociedad occidental, en esa época esencialmente rural, engloba en un desprecio casi general a la mayoría de las actividades que no están estrechamente unidas a la tierra (1983: 91).

Las interdicciones —no necesariamente jurídicas— recaen sobre un conjunto amplísimo de profesiones:

Indudablemente hay matices jurídicos y prácticos, entre los oficios prohibidos —“negotia illicita”— y las ocupaciones simplemente deshonestas o viles —“inhonesta mercimonia”, “artes indecorae”, “vilia officia”—. Pero unos y otros juntos forman esa categoría de profesiones despreciadas que aquí nos ocupa como hecho de mentalidad. Hacer la lista exhaustiva sería correr el riesgo de enumerar casi todos los oficios medievales —el hecho es, por otra parte, significativo— porque varían según los documentos, las regiones, las épocas, y a veces se multiplican. Citemos aquellos que aparecen con mayor frecuencia: alberguistas, carniceros, juglares, histriones, magos, alquimistas, médicos, cirujanos, soldados, rufianes, prostitutas, notarios, mercaderes en

primera línea. Pero también bataneros, tejedores, talabarteros, tintoreros, pasteleros, zapateros; jardineros, pintores, pescadores, barberos; bailios, guardias campestres, aduaneros, cambistas, sastres, perfumeros, mondongueros, molineros, etc., son puestos en el *index* (Le Goff 1983: 87).

La supervivencia de unos códigos arcaicos de "Honor"/"Deshonor" en Soule y, en general, en el País Vasco, se debe, sin duda, al predominio del "honor étnico" sobre el "honor estamental"²⁰ como consecuencia de la hidalguía universal de los habitantes del país, principio este que, recogido en los fueros, permite a los vascos desempeñar oficios reputados por viles en otras partes, sin perder por ello su nobleza.

3.2.6.2.3. "*Honor*". Las actividades, oficios y condiciones honorables representados por los *gorriak* se caracterizan por su relación directa con la tierra, aunque dicha relación puede ser matizada. Esta relación consiste tanto en la dependencia económica, como en el arraigo o sedentarismo.

3.2.6.2.3.1. *Artzain*. Indudablemente, la relación del pastor con la tierra es menos inmediata que la del campesino; está mediatizada por los semovientes que cría y custodia. Tampoco puede hablarse en su caso de sedentarismo, en un sentido estricto. Sin embargo, el pastor no es un nómada, un vagante. Sus desplazamientos frecuentes —Soule está situada en el extremo de una de las principales rutas pirenaicas de la trashumancia— se ajustan regularmente al ciclo de las estaciones, a las sucesivas muertes y renacimientos de la naturaleza. Las trashumancias constituyen, de hecho, una prolongación del territorio propio de la comunidad campesina. Como hemos visto, Le Goff no incluye al pastoreo entre los oficios deshonrosos medievales.

Además, debió influir decisivamente en la inclusión del pastoreo entre los oficios honorables el peso de la tradición clásica, que hacía del pastor y del campesino los representantes por excelencia de la Edad de Oro, y de la tradición Bíblica, que presenta a los patriarcas del Antiguo Testamento como pastores, y dignifica en el Nuevo Testamento el pastoreo, presentando a los pastores como primeros adoradores de un Mesías que se llamó a sí mismo Buen Pastor. Asimismo, las dignidades eclesiásticas son, todo lo metafóricamente que se quiera, pastores.

La literatura del Antiguo Régimen nos ofrece abundantes pruebas de la honorabilidad del pastoreo, que don Quijote, en su discurso a los cabreros, equiparaba en dignidad al ejercicio de las armas. Las damas de la nobleza francesa (Hérelle, *ibid.*) no desdeñaban disfrazarse de pastoras, y Honoré d'Urfé, seguidor de Bodin y apologista del sistema estamental, representó a la nobleza en los pastores de su *Astrée*. Idealización literaria, sin duda muy lejana de la verdadera condición de los auténticos pastores, pero que demuestra la relevancia de este oficio en el imaginario social, y la relativa intangibilidad del honor que se le reconocía.

3.2.6.2.3.2. *Kberestuak*. Como ya hemos señalado, éste es un oficio marcado por la ambigüedad. Recaen sobre él los estigmas del nomadismo (en la sociedad rural el castrador es un profesional ambulante) y del *tabú de la sangre* (*Vid. infra*, 2.6.2.4.4). Sin embargo, su relación con el ganado, su subordinación a la actividad pastoril le confiere cierto rasgo de honorabilidad. De aquí que, si, por una parte, se le incluye entre los *gorriak*, se asimile, por la ausencia de la marca de elegancia en su vestuario, a los personajes de la *maskarada beltza*.

²⁰ Ambos conceptos están tomados de Maravall, 1979, p. 116.

3.2.6.2.3.3. *Manitchalak*. La relación de estos profesionales con la tierra puede ser mucho menos perceptible que la de los pastores. Sin embargo, para las sociedades tradicionales es un hecho evidente. El herrero o herrador trabaja sobre el hierro, mineral extraído de la tierra. El minero y el trabajador del hierro, ferrón o ferrero, ayudan a la tierra a parir. Como ha puesto de relieve Mircea Eliade, en las culturas arcaicas este oficio lleva aparejado un carácter sagrado, derivado del simbolismo sexual atribuido a la tierra y a los minerales:

En relación directa con este simbolismo sexual, habremos de recordar las múltiples imágenes del Vientre de la Tierra, de la mina asimilada al útero y de los minerales emparejados con los embriones, imágenes todas que confieren una significación obstétrica y ginecológica a los rituales que acompañan los trabajos de las minas y la metalurgia (1974: 32-33).

Aunque la imagen bíblica del creador corresponde a la de un alfarero, no hay que olvidar que esta actividad ofrece un importante aspecto en común con la metalurgia. Los alfareros y los artesanos del hierro trabajan ambos sobre elementos minerales. Hierro y arcilla nos remiten a la piedra, origen mítico de la vida humana:

Según un enorme número de mitos primitivos, el hombre ha salido de la piedra. Tal tema se ve probado en las grandes civilizaciones de la América Central (Inca, maya), tanto como en las tradiciones de ciertas tribus de América del Sur, entre los griegos, los semitas, en el Cáucaso y, en general desde el Asia Menor hasta Oceanía. Decaulión arrojaba los "huesos de su madre" por encima del hombro para "repoblar el mundo". Estos "huesos" de la Madre Tierra eran piedras, y representaban el *Urgrund*, la realidad indestructible, la matriz de donde había de salir una nueva humanidad. En los numerosos mitos de dioses nacidos de la *petra genitrix*, asimilada a la Gran Diosa, a la *matrix mundi*, tenemos la prueba de que la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la *realidad absoluta*, la vida y lo sagrado. El Antiguo Testamento conservaba la tradición paleosemita del nacimiento del hombre de las piedras, pero aún resulta más curioso ver el folklore cristiano recogiendo esta imagen en un sentido aún más elevado, aplicándola al Salvador: algunas leyendas navideñas rumanas hablan del Cristo que nace de la piedra (Eliade 1974: 42-43).

Si bien desconfirmamos del planteamiento arquetipológico de Mircea Eliade, no por ello hay que dejar de reconocer que el trabajo del hierro se vincula muy estrechamente al ámbito de lo sagrado en las sociedades tradicionales. Incluso, en la Edad Media Europea, como reconoce Le Goff:

Sin duda algunos artesanos —artistas más bien— están aureolados de prestigios singulares en que la mentalidad mágica se complace de forma positiva: el orfebre, el herrero, el forjador de espadas sobre todo... Numéricamente cuentan poco. Para el historiador de las mentalidades aparecen más como brujos que como hombres de oficio. Prestigio de las técnicas de lujo, o de la fuerza, en las sociedades primitivas (1983: 191).

Y este carácter sagrado del herrero, con el prestigio y la honorabilidad que se le otorga, no se ve mermado por su dudoso sedentarismo. En efecto, como observa Eliade:

El herrero es ante todo un trabajador del hierro, y su condición de nómada —derivada de su desplazamiento continuo en busca del metal bruto y de encargos de trabajo— le obliga a entrar en contacto con diferentes poblaciones (1974: 25).

Quizá, en una época muy arcaica, el herrero fue, también en el País Vasco, un trabajador nómada. Se podría ver un testimonio de esta primitiva condición en los términos euskéricos *arotza* (“herrero” y, por extensión, “artesano”), y *arrotza* (“extranjero”), de algunos dialectos vascos (digamos, de paso, que nos parece muy endeble la tesis que, apoyándose en esta semejanza, sostienen algunos de que la metalurgia fue introducida en el País Vasco por artesanos extranjeros. En nuestra opinión se trata de un fenómeno polisémico similar al del griego *xénios*, que designa a un tiempo al extranjero o huésped y al artesano ambulante).

En todo caso, la abundancia de menas de hierro en el País Vasco resta fuerza a toda hipótesis que sostenga un nomadismo de los trabajadores del hierro en épocas históricas.

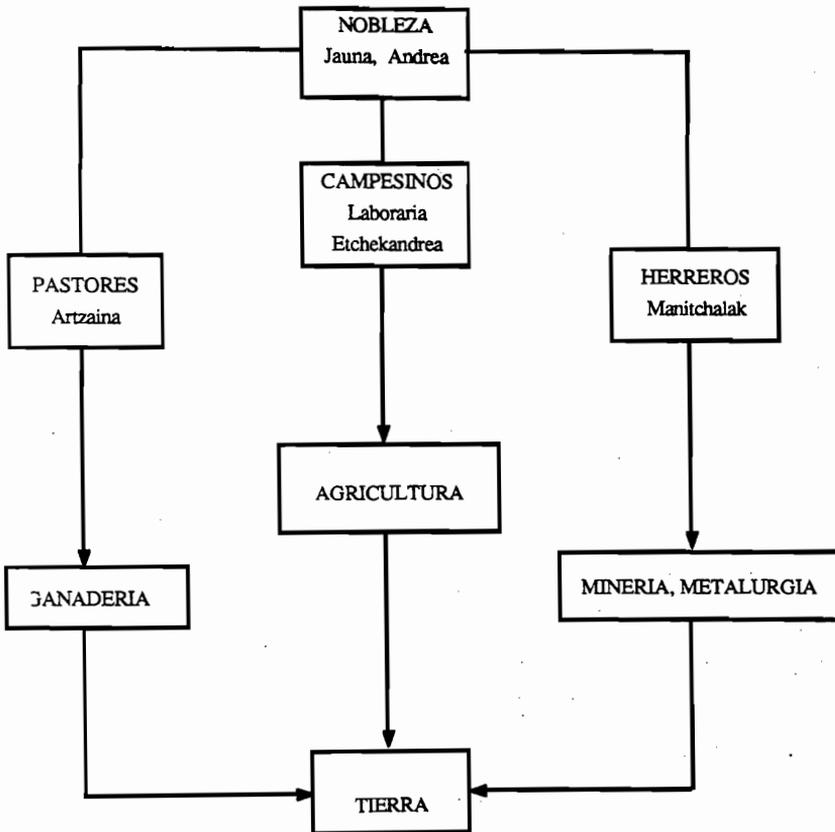
De lo que no cabe duda es que la abundante presencia de los personajes del ferrón y del herrero en los Mércen y leyendas vascas de tradición oral acredita su condición arcaica de “agente de difusión de mitologías, ritos y misterios metalúrgicos” (Eliade 1974: 29). Actividad, la del herrero, honrosa y sagrada, por su relación con la tierra y con el hierro, del que el folklore conserva el oscuro recuerdo de que “representa la victoria no sólo de la civilización (es decir, de la agricultura), sino también de la guerra”. Y esta observación de Eliade (ibid.) explicaría en buena medida que los herreros sean seguidos por los soldados en el cortejo de la mascarada suletina.

3.2.6.2.3.4. *Sapurrak*. La introducción de estos personajes en la mascarada debe haberse producido en una época muy reciente, porque la creación de este cuerpo de ejército es posterior a la Revolución Francesa.

Sin embargo, y obviando la hipótesis de que constituyan un mero elemento decorativo, como el *Enseñaria*, cuya única función sea servir de séquito o escolta a *Jauna*, cabe suponer que pudieron sustituir a los representantes de otro oficio honorable, quizá a los *guerreros* o a los *mineros*, porque no deja de ser curioso que el único cuerpo del ejército regular francés representado en la mascarada sea el que tiene por misión zapar, excavar minas, trincheras o casamatas, y que se encuentra por tanto en relación directa con la tierra.

3.2.6.2.3.5. *Jauna, Anderea, Laboraria, Etchekanderea*: señores y campesinos. Representan los estados y oficios más honorables. La mascarada es, ante todo, una exaltación del honor de la agricultura, y de ahí que estos personajes ocupen el último lugar entre los *gorriak* (es decir, el lugar preeminente en la organización jerárquica del cortejo), precedidos por el portaestandarte. *Jauna* y *Anderea* representan a la nobleza solariega, y *Laboraria* y *Etchekanderea* a los campesinos, únicos estamentos de la sociedad tradicional que pueden blasonar de autoctonía. Son, en verdad, los únicos Hijos de la Tierra.

Todo lo hasta aquí expuesto en este capítulo, y partiendo de la hipótesis de que el honor se atribuye a las distintas profesiones en razón directa a su vinculación con la tierra, puede representarse en un esquema como el del Cuadro.



7. Los oficios honorables.

3.2.6.2.4. “*Desonor*”. Las profesiones y condiciones deshonrosas son las que carecen de relación directa con la tierra. Se caracterizan por su parasitismo (o por su condición de actividades mercantilizadas, consideradas en las sociedades precapitalistas como una forma de esquilación o latrocinio) y/o por su desarraigo o nomadismo. Como vamos a ver, la mayor parte de los personajes incluidos en el bando de los *beltzak* reúnen alguna de estas condiciones, además de estar sometidos a tabúes o censuras mágico-religiosas.

“En el trasfondo de estas prohibiciones [de las interdicciones y estigmas que pesan sobre los oficios deshonrosos] —observa Le Goff— encontramos supervivencias de mentalidades primitivas muy vivas en los espíritus medievales: los viejos tabúes de las sociedades primitivas” (1983: 88). A este estrato arcaico se superpone el cris-

tiano: las prohibiciones y condenas derivadas de una moral religiosa. “De este modo —añade el autor citado— se condenan los oficios que difícilmente pueden ejercerse sin caer en uno de los pecados capitales” (ibid., 90).

3.2.6.2.4.1. *Tcherrero, Enseñari, Zamalzain Beltzak y Bubamesa*. Pueden considerarse una mera inversión de los *gorriak* correspondientes (la *Bubamesa* correspondería a *Kantiniarsa*). A través de ellos se introduce en la mascarada el motivo del “mundo al revés”, de la degradación paródica propia de la cultura carnavalesca.

3.2.6.2.4.2. *Bubameak*. Los bohemios o gitanos son los Nómadas, los desarraigados por excelencia. A pesar de las oscilaciones de los conceptos de “Honor” y “Deshonor” que se produjeron a lo largo de la Edad Media, nunca se levantó el estigma del deshonor y la proscripción social que pesaban sobre este pueblo. Incluso los moralistas cristianos medievales más permisivos los condenan sin remisión posible:

Berthold von Regensburg no expulsará en el siglo XIII de la sociedad cristiana más que al montón de vagabundos, de errantes, de los “vagi”. Estos formarán la “familia diaboli”, la familia del diablo, frente a todos los demás “estados”, en adelante admitidos en la familia de Cristo, en la “familia Christi” (Le Goff 1983: 92).

El nómada es el *fármakos*, el chivo emisario de la sociedad medieval. Se le atribuyen todos los vicios, todas las tachas: son, además, peligrosos. Van armados, y practican cultos diabólicos (las inscripciones cabalísticas de los sables de los *bubameak* en la mascarada contienen sin duda una connotación de demonolatría, una referencia a esos supuestos cultos ominosos).

3.2.6.2.4.3. *Kauterak y Tchborrotchak*. Recae sobre ellos una censura análoga a la de los *bubameak* por su condición de errantes (y quizá además una especial en el caso de los *Tchborrotchak* por su relación con las armas blancas (ibid., 89)). La creencia extendida en ciertas partes del País Vasco de que los caldereros traen las lluvias (creencia que Caro Baroja 1979, 196, recoge de Gorosabel) no supone una regularidad cíclica en el nomadismo de estos artesanos, regularidad que los asemejaría a los pastores, sino una relación homeopática entre unos y otra. No es que los caldereros hagan coincidir su llegada con el comienzo de la estación lluviosa, sino que provocan las lluvias.

3.2.6.2.4.4. *Deshollinadores y española vendedora de carbón*. Sobre los deshollinadores y carboneros pesaba, sin duda, el mismo tabú de la impureza, de la suciedad, que afectaba a bataneros, tintoreros, etc. (Le Goff 1983: 88). Ambos oficios, además, comparten con los anteriores la condición errante. Las procacidades de la Española parecen añadir a su personaje un motivo más de condena: la obscenidad o la lascivia.

3.2.6.2.4.5. *Barbero médico y boticario*. El tabú de la sangre, “si juega sobre todo contra los carniceros y los verdugos, también afecta a los cirujanos y a los barberos, o a los boticarios que practican la sangría “todos ellos tratados con más dureza que los médicos” (ibid.). Pero éstos tampoco quedan libres de censura. Les afecta, además, el tabú del dinero, “que jugó un importante papel en la lucha de sociedades que vivían en un marco de economía natural contra la invasión de la economía monetaria” (ibid., 89). Pero este tabú recae más directamente sobre la siguiente categoría profesional.

3.2.6.2.4.6. *Notario*. Efectivamente, el Notario rural es la imagen misma de la codicia, de la sed de dinero, el expoliador de las familias campesinas. “La avaricia —es decir, la codicia— ¿no es acaso el pecado, en cierto modo profesional, tanto de los mercaderes como de los hombres de leyes: abogados, notarios, jueces?” (ibid., 90).

Todos estos tabúes y prohibiciones se fundamentan en una cosmovisión religiosa que Le Goff califica, paradójicamente, de materialista:

Más profundamente aún: el hombre debe trabajar a imagen de Dios. Ahora bien, el trabajo de Dios es la Creación. Toda profesión que no crea es, por tanto, mala e inferior. Como el campesino, hay que crear la cosecha, o al menos, transformar como el artesano la materia prima en objeto (...). Por eso es condenado el mercader que no crea nada. Hay ahí una estructura mental esencial a la sociedad cristiana, nutrida de una teología y de una moral desarrolladas en régimen precapitalista. La ideología medieval es materialista en sentido estricto. Sólo tiene valor la producción de materia. El valor abstracto definido por la economía se le escapa, le repugna, es condenado por ella (ibid., 89).

3.2.6.2.4.7. *Eskaleak*. Toda la troupe de *vagi*, parásitos y esquilmadores, va seguida por los mendigos, cuya condenación (la de los mendigos sanos) se debe, claro está, al pecado de la pereza (ibid., 90).

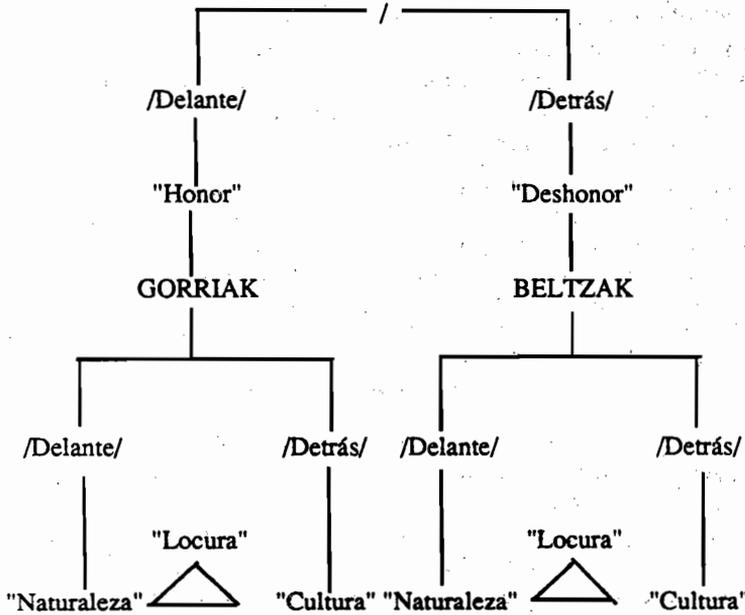
3.2.6.3. Nota sobre el espectáculo

Parece evidente por todo lo visto hasta aquí, que basta el s-código sintáctico de la *Topología* para establecer una taxonomía del universo semántico de la mascarada en categorías de "Naturaleza"/"Cultura" y de "Honor"/"Deshonor" (vid. Cuadro 4). Los s-códigos sintácticos restantes (Vestuario, Códigos lingüísticos, Kinésica) son, en consecuencia, una redundancia del s-código topológico. Las danzas y funciones descritas son también redundantes respecto al s-código kinésico (Destreza/Torpeza), puesto que sólo cumplen una función mostrativa de las habilidades o fallos de los personajes.

El asalto a la barricada debió correr a cargo, en una época, de la compañía de los locos (*Kukulleroak*), que encabezaba el cortejo, y remedaba posiblemente los pasos de armas bufos (parodias de los "pasos honrosos" caballerescos) de las *compagnies folles* de las ciudades francesas (Hérelle, ibid.):

Héritée des divertissements des clercs, gardant souvent ses références religieuses, la fête profane, bouffonne et burlesque, le carnaval sous ses formes multiples, se réclame tout autant d'une autre liturgie: celle des chevaliers. Le cortège et les jeux reprennent ainsi, soit pour les imiter du mieux possible, les dépasser même en vaillance, soit pour s'en moquer d'une façon plus ou moins grossière, les jeux guerriers (Heers 1983: 215).

Entre los juegos guerreros parodiados, el preferido era el *pas* ("paso", o, más tarde, *pas d'armes*, equivalente a los "pasos honrosos" españoles, cf. Riquier 1967: 52-99) "jeu où un défenseur se propose de garder un passage, se tient-il sur un vaste espace, souvent en pleine campagne, tandis que les joutes ou les tournois, combats en champ clos, s'inséraient parfaitement dans un cadre urbain" (Heers 1983: 216). La barricada de la mascarada suletina corresponde sin duda a la parodia del primer tipo de juegos caballerescos, ya que comienza fuera del pueblo, en pleno campo.



8. El Código de la Mascarada.

3.3. Farsas carnavalescas

3.3.1. ¿Una tradición teatral olvidada?

Según Hérelle, el repertorio de farsas carnavalescas de los vascos —farsas que llama, apoyándose en una argumentación poco convincente, “tragicomedias”— se reduce a tres temas: *Bacchus*, *Pansart* y *Le jugement et la condamnation de Carnaval*. Las tres han sido representadas en incontables ocasiones, desde 1787, ya en los prolegómenos de la Gran Revolución. Indudablemente, estas tres piezas entroncan con una tradición teatral y dramática mucho más antigua. Antes de abordar su análisis, sin embargo, creemos necesario aludir a una posible tradición teatral de carácter carnavalesco y charivárico, que pudo muy bien arraigar en otros territorios vascos. Nos ceñimos, claro está, a una conjetura, pero si tenemos en cuenta que en ámbitos de Europa muy distantes del País Vasco, una determinada narración folklórica dio origen a una versión teatral, podríamos concluir que está dentro de lo admisible que dicha narración, suficientemente atestiguada en puntos muy dispares de la geografía folklórica vasca, tuviera su correlato teatral en una farsa cómica carnavalesca cuyo origen puede remontarse, por lo menos, a la Baja Edad Media. Nos referimos al cuento-

balada de la mujer sorprendida en adulterio con un clérigo, narración esta que, en las colecciones de poesía oral o cuentos vascos lleva por título *Peru Gurea Londresen* o, más sencillamente *Peru Gurea*.

Este cuento-balada ha sido prolijamente analizado en un trabajo de Joseba Andoni Lakarra y otros miembros del Seminario "María de Goyri", de la Universidad del País Vasco (1983: II, 148-154), y, sobre todo, en un extenso y documentado artículo de Jesús Antonio Cid (1985). Tomamos de este último la transcripción de la versión sintética del cuento-tipo que ofrece W. Anderson:

Una mujer infiel se finge enferma y aleja a su marido con la excusa de que vaya a buscarle un determinado remedio curativo. En el camino, el marido encuentra a otro hombre y se hace llevar por él de regreso a su casa, metido en un gran cesto (var. en un saco; dentro de una gavilla). Mientras tanto, la mujer ha invitado a su amante. El hombre que carga con el saco es admitido en la casa y se suma a la comilona de la pareja de amantes. Al terminar, deciden ponerse a cantar cada uno una estrofa. Canta primero su estrofa la mujer; a continuación, el amante, y después el invitado. Por lo común, canta también una estrofa final el marido desde el cesto. El marido termina por salir de su escondite, y todo acaba en una escena de palos²¹.

Como observa Jesús Antonio Cid, la versatilidad de esta historia para adaptarse a géneros como el cuento o la balada "se debe posiblemente a que la forma originaria en que fue concebido no era, acaso, ni un cuento ni una balada, y a que esa forma era ya potencialmente 'traducible' con dificultades mínimas. Me refiero, claro está, a la representación dramática" (1985: 346). Citando a Anderson, señala Cid que probablemente el cuento se representaba, con marioneta y actores, en varias ciudades alemanas (Colmar, Könisberg, Magdeburg). Desde luego, es la representación de esta farsa la que constituye el motivo central del cuadro atribuido a Pieter Balten, "La Kermesse flamenca", la más lograda de una larga serie de copias y variantes de un posible modelo original —perdido— del más famoso contemporáneo de Balten, Pieter Brueghel el Viejo²². Si la historia del viejo *Hildebrand* o de su paralelo vasco, *Peru Gurea*, se transmitió alguna vez por vía teatral en el País Vasco, es algo hoy por hoy indemostrable. La conclusión a que llega Antonio Cid, extremadamente cauta, no nos permite afirmar o negar esa posibilidad:

La forma de actualización folklórica primitiva de la historia cómica... es, muy posiblemente, la representación teatral. Esta, en cualquier caso, hubo de jugar un papel importante en la transmisión del cuento y en su difusión antigua en Europa (1985: 353).

Quizá, y a título de mera hipótesis, podría suponerse que, si existió entre los vascos un teatro carnavalesco de características similares al reflejado en los cuadros flamencos a que aludimos, debió decaer definitivamente en la época de la Contrarreforma, a causa de las connotaciones anticlericales de obritas como la mencionada. Téngase en cuenta que el teatro luterano, concebido como propaganda antipapista, hizo

²¹ W. Anderson, *Der Schwank vom alten Hildebrand: eine vergleichende Studie*, (Dorpat: K. Mattiesens, 1931), "Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis, B XXI-XXIII, p. 1, cit en Cid, 1985, p. 296-297.

²² *La Kermesse de Hoboken o Kermesse de San Jorge*, el cuadro perdido de Brueghel fue objeto de diversas imitaciones, además del cuadro de Balten (en la colección del Nederlands Theater Institut, en préstamo diferido del Rijksmuseum de Amsterdam): así la Kermesse del Musée Royal de Bruselas, atribuida a Brueghel el Joven, y la del Musée Calvet de Aviñón, de autor desconocido. En ellas, la "farsa del viejo Hildebrand", que ocupa un lugar marinal en las obras de Brueghel se convierte en el motivo central de la composición.

un uso exhaustivo de historias semejantes. En la segunda mitad del siglo XVI, por ejemplo, Hans Sachs escribió un *Spil* o farsa carnavalesca sobre un relato tradicional de tema muy similar al de la farsa de Hildebrand, *Der farendt Schuler mit dem Teuffelbannen* (El estudiante y el exorcismo)²³, que tiene asimismo representantes en la tradición cuentística peninsular (Chevalier 1983: 199). Se habría producido así un fenómeno similar al que ocurrió en Soule con el desplazamiento de las narraciones romancescas del colportage hacia el teatro. En este caso, la Contrarreforma, en su depuración de la cultura popular, habría ahogado una tradición teatral cómica, cuya materia habría sido preservada en géneros como la cuentística y la baladística.

Un problema distinto es el que plantea una observación de Jon Juaristi en un artículo acerca de *El Borracho Burlado*, ópera cómica en castellano y euskera del conde de Peñafiorida, Xavier María de Munibe, escrita y representada por vez primera en 1764. Juaristi señala la coincidencia de una escena de dicha obra y otra de un *Acto para la Nochebuena*, pieza navideña euskérica compuesta en la primera mitad del siglo XVIII por Pedro Ignacio de Barrutia, escribano de Mondragón, y sugiere lo siguiente:

Ezin daiteke uka *Gabonetako Ikuskizuna*-ko episodio batek (261gn. eta 268gn. lerroen artekoak) eta *El Borracho Burlado* IIgn. eta IIIgn. agertaldiek antzekotasun harrigarri bat aurkezten dutenik. Bietan kontatzen zaigu senar mozkortu bat eta haren emaztearen arteko errierta bat. Bi motibo hauek aurki daitezke Europako teatro txaribarikoaren forma ezagun guztietan. Ba dakigu, gainera, Hérelle-ren estudioen bitartez, Zuberoko fartsa txaribarikoek beste jenerozko teatro lanak kutsa edo kontamina ditzaketela (...). Zilegi bekit suposatzea, analogia bati jarraikiz, Peñafiorida eta Barrutia jostirudi edo *entremés* txaribariko batez balia zitezkeela, aipatutako agertaldiak osatzekotan (Juaristi 1986: 50 y 1987: 61-64).²⁴

Como el propio Juaristi reconoce, sería muy difícil probar la existencia de un teatro charivarico en la Vasconia peninsular del siglo XVIII, pero, sin duda, el motivo folklórico de la *femme batteuse* dio lugar en toda Europa a facecias, piezas teatrales folklóricas y, por supuesto, a obras cómicas de carácter culto (Zemon Davis 1979: 220-221). El País Vasco del sur de los Pirineos no debió ser en esto una excepción, aunque los testimonios de la vigencia en otro tiempo de una tradición teatral vinculada al Carnaval y a los charivaris se limiten hoy a los dos casos citados, en contraste con las piezas que este tipo de teatro conservó en Soule y Basse-Navarre hasta fechas muy recientes.

²³ Vid. Hans Sach, *Elf Fatnachtspiele / Once Farsas de Carnaval*, Barcelona: Bosch, 1982, pp. 162-185.

²⁴ Hérelle, 1925, pp. 213-218. Sólo existe edición de una de ellas, *Phanzart, Ibauteetako Trajikomedia Jakes Oibeek antzestua*, ed. de Iñaki Mozos, Pamplona: Karrasi, 1982.



4. P. Balten, *La Kermesse flamande* (detalle).

3.3.2. Las tragicomedias de carnaval

El repertorio carnavalesco del teatro suletino es muy limitado. Únicamente se conservan dos piezas completas (*Phanzart* y *Baccus*), y el *leben pberedikia* de una tercera, *Le jugement et la condamnation de Carnaval*. La fecha de su aparición es, además, tardía (la primera representación —de *Phanzart*— tuvo lugar en Olhaéy en 1787). Hérelle sólo consigna cuatro representaciones de *Phanzart* posteriores a ésta: en 1833 en Arette; en 1835 y 1839, en lugar no mencionado, y en 1852 en la región de Saint-Palais. *Baccus* se representó una vez en Larrau, aunque Hérelle opina que volvió a ser puesta en escena, pues el texto se halla retocado. La representación de *Le jugement et la condamnation de Carnaval*, que debía tener lugar en Martes Gordo y a mediados de Cuaresma, se realizó en alguna ocasión junto a la farsa charivárica *Malkeus et Malkulina* (gracias a ello se conserva su *leben pberedikia*, en el manuscrito de esta última farsa). J. Badé, en su artículo publicado en 1840, asegura haber tenido en sus manos el manuscrito de *Le jugement...* que, si hemos de creerle, era de una gran extensión y figuraba en la obra gran número de personajes¹⁷.

Una primera distinción opondría estas “tragicomedias” carnavalescas a las mascaradas o “teatro” ritual. Una característica de este último es la participación colectiva, la abolición de los límites entre actores-celebrantes y espectadores. Aunque existen unos espacios reservados a la representación ritual (espacios que pueden tener o no carácter sagrado) y un número limitado y fijo de actores que desempeñan unos papeles determinados, el rito tiende a integrar a los espectadores en la acción dramática. La teatralización, por el contrario, establece unas barreras nítidas y casi insalvables entre un público que contempla la acción dramática y unos actores que la ejecutan. Con razón observan Martine Grinberg y Sam Kinser que incluso las piezas de claro origen ritual, al teatralizarse, propenden a perder su carácter alegórico y a transformarse en mimesis de comportamientos individuales o sociales que se muestran a la contemplación y reflexión de un público pasivo:

Il n'y a pas de scène dans un rite; même si les degrés de participation sont différents, tout le monde agit, crée l'action tout en la regardant. Le théâtre instaure une distance suffisante entre le regard et l'action pour qu'on puisse contempler ce qui se passe sans l'influencer. Dans le théâtre européen postérieur au xve. siècle, cette fonction de contemplation prend la forme d'un regard du sujet sur lui-même. Le théâtre est de moins en moins une contemplation du monde, un lieu d'exotisme ou de rassemblement métaphysique. Il devient moins mystère et plus miroir, ou de la société ou de l'âme individuelle. Le théâtre européen depuis le Moyen Age a utilisé ce procédé pour représenter une soi-disant “réalité” proche, une mimesis de la vie de ceux qui regardent (1983: 74).

De las tres piezas mencionadas, *Phanzart* (o *Pansart*) es, sin duda, la más compleja desde el punto de vista estructural. En realidad se trata de la articulación de tres fábulas diferentes: 1) La querrela entre Phanzart, príncipe del Carnaval, y su amigo Baccus, príncipe del Licor; 2) El envenenamiento de Baccus por su mujer, y su posterior muerte; y 3) El proceso de Phanzart. No existe continuidad ni hilazón lógica entre estas tres partes, que, de no suponer una relación cronológica entre ellas —con la consiguiente ilusión de causalidad que produce el recurso retórico al *post hoc, propter hoc*— podrían ser consideradas, de hecho, como tres cuerpos narrativos autónomos.

Los nombres de los personajes principales —Phanzart y Baccus— proceden, en última instancia, de un juego dramático carnavalesco de fines de la Edad Media: *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux Saint Pansart à l'encontre de Caresme* (Aubailly 1977), conservado en una versión impresa de 1490 (Bibliothèque National de Paris, Fondos Rothschild, II-5-40, Catálogo, no. 3201), y que fue representado, al menos una vez, en 1485, en Tours. En esta obra, Baccus y Saint Pansart son los aliados de Charnau (el Carnaval) contra Caresme. Saint Pansart o Pansart, santo bufo del Carnaval, se folklorizó en fechas relativamente tempranas: en 1571, la reina de Navarra, Juana de Albret, prohibió en el Bearn los ritos carnavalescos que honraban la figura de este santo, considerándolo una supervivencia de supersticiones paganas (Hérelle 1925: 215).

Un índice de la popularidad de Saint Pansart entre los vascos es el uso, muy extendido, del término euskérico *Zanpanzar* para referirse al Carnaval. *Saint Pansart*, *Pansard*, *Pensart*, *Phanzart* o *Zanpazar* es, en todo caso, una canonización bufa de lo fisiológicamente inferior, una glorificación del vientre. No es imposible que Cervantes pensase en este personaje folklórico cuando concibió la figura del escudero de don Quijote, cuyo nombre es una transcripción literal a la onomástica castellana de *Saint Pansart* (*Sancho Panza*, *Sanctius Panza*, es decir, “San Panza” o la “Panza Santa”). También entre los gascones *Saint Pansard* ha dado lugar a piezas teatrales populares como *Pansard et Lamagrère*, pastoral carnavalesca escrita en bigorrés por P. Abadie, y publicada en Pau en 1919.

Si en el texto medieval de la *Bataille...*, Pansart y Charnau son dos personajes distintos (como observan Grinberg y Kinser (1983: 72-3), el Carnaval llama en su ayuda a un dios —Baccus— y a un santo), en la pieza suletina *Phanzart* es una personificación del Carnaval (se le da repetidas veces el nombre de *Mardi Gras*). Respecto al sistema carnavalesco medieval se habría producido, por tanto, una ampliación metonímica del campo semántico de *Phanzart* hasta abarcar al Carnaval en su conjunto.

Pero volvamos al *Phanzart* suletino: las tres fábulas (o los tres cuadros escénicos) van precedidos y seguidos, como en las pastorales, de un exordio (*leben pberedikia*) y de un epílogo (*azken pberedikia*). Entre uno y otro de los discursos liminares se establece un extraño equilibrio: el *leben pberedikia* es, a la vez, un exordio para-narrativo (en cuanto adelanta un resumen de las acciones que van a ser representadas) y pre-narrativo (como glosa moral del mensaje de la narración dramática, exhortación al público, etc.). El núcleo del discurso lo constituye una exhortación a la renuncia del Carnaval —una execración de Phanzart— y una invitación a seguir a la Cuaresma (*Hauste*, *Mus de Hauste*, *Hauste Jaun Erregea*, es decir, a la “Ceniza”, “Señor de la Ceniza”, “Rey de las Cenizas”). Sin embargo, esta vehemente exhortación anticarnavalesca aparece mitigada, y hasta conculcada y desmentida, por una triple detracción que desautoriza a:

- a) El propio prologador, el enunciante del *leben pberedikia*:
 Izan niz Gamen, Zihiguan,
 Berrogaiñen eta Arrokiagan,
 hanko nazione guztiak oro
 Kunbertirazi zütian.
 O, bena ezta estonagarri!

Badakit elolanki mintzatzen,
hala nula eiherako astuak
beitaki orgeiñua egiten.
Eta doktrina eta pheredikiaz
hurak eskarri dütüt,
ahuntzak khapar pian bezala
oro belhanika arezi dütüt (*Phantzart*, 39).

b) Los jueces de *Phantzart* y los personajes que intentan curar a Baccus prohibiéndole la bebida:

Jinen da Jujia
eta Erregeren Proküradoria,
bi jaun diela üdüri beitüke
eta bi asto beitira.
Jinen da Barber xar bat ere
espedientziaz betherik,
gure etxen beita asto bat
hanitx abillagorik.
Medezi, Photikaire
oso abil uste segürki,
eriak beitükie zapartarazten
ezin haboro prunki (ibid., pp. 40-41).

c) El público que acude a ver la representación:

Alle erho saldua!
Eni beha etzide debeiatzen,
hobeki zinateke etxetan
aberen errekeitatzen (ibid., 41).

Si tenemos en cuenta que el mensaje explícito del epílogo es precisamente el contrario del contenido en el *leben pheredikia*, es decir, una invitación a seguir al Carnaval, a participar en la fiesta:

Dezagun santifika
Ihautiri azkena,
bethi libertitzeko
beita haren kostüma.
Gure aitzineko zaharrek
egin ditien beren denboran,
gitien arren liberti
gü ere aldian (ibid., pp. 151-2).

Y si consideramos que el verdadero mensaje del prólogo no es muy distinto, puesto que la apología de la Cuaresma y la condena del Carnaval están puestos en boca de unos necios a quienes se equipara con los asnos, no cabe duda de que *Phantzart* es una exaltación del Carnaval, de la fiesta y del exceso, y que, por tanto, está lejos de ser una "moralidad", como quiere Hérelle (1925: 78-79).

Esta interpretación viene a ser reforzada por el argumento —o, mejor dicho, por los tres argumentos— de la obra. En la primera parte, *Phantzart* invita a un banquete a su amigo Baccus. El anfitrión ofrece grandes cantidades de carne de buey, longanizas, asaduras, etc., mientras que el convidado pone de su parte un enorme barril de vino. *Phantzartina* y Poloni, sus esposas, temerosas de que el dispendio de viandas y

bebida arruine sus casas, deciden enemistar a sus maridos. Los dos "satanes", Satán y Astarot, les animan a ello. Phantzartina advierte a su esposo de que el traidor de Baccus prepara un ejército para robar todos los ganados de la comarca; Poloni, además de contar a Baccus que Phantzart y sus soldados se disponen a apoderarse de todos los vinos del país, añade que el príncipe del Carnaval ha intentado abusar de ella. Cuando los dos amigos se declaran mutuamente la guerra, Flori, el sobrino de Phantzart, y Koral, hijo de Baccus, que no están dispuestos a renunciar a la diversión, intervienen, con gran disgusto de los "satanes", para poner al descubierto la mendacidad de las mujeres y calmar los ánimos de los contendientes.

Si *Phantzart* fuera efectivamente una "moralidad", si Phantzartina y Poloni representaran el sentido común o cierta economía moral que preconizara la austeridad y la moderación frente a la dilapidación y la prodigalidad encarnadas en sus maridos, el resultado del conflicto habría sido muy diferente. Por el contrario, la resolución del mismo, favorable a la continuación de la fiesta, supone una condena de la cicatería y la discordia representada por las mujeres. En este sentido, *Phantzart* es una afirmación de la necesidad del intercambio ceremonial de bienes, del "potlacht", para decirlo en términos antropológicos, como medio de asegurar una convivencia pacífica: la negación de la fiesta —contemplada bajo el aspecto de consumo ostentoso, de apertura y agotamiento de despensas, pero también de celebración de la amistad— conduce inexorablemente a la guerra, al conflicto civil y a la disgregación social. Si el "sentido común" o el "buen sentido" está representado por algún personaje, sin duda este papel corresponde a los jóvenes, a Koral y a Flori. Si Baküs muriera, dice el primero, no se volvería a beber vino. Si Phantzartina se saliera con la suya, afirma Flori, nadie volvería a comer. La supresión de la fiesta impediría la continuidad de la vida. En cierto modo, se viene a afirmar que la producción de bienes precisa una correlativa destrucción ritual de una parte de los mismos, una "parte maldita" destinada a preservar, con su destrucción oblativa, la solidaridad interclánica.

La segunda parte recoge cómo Poloni decide asesinar a su esposo Baküs y, para ello, le ofrece un vaso de vino en el que ha vertido secretamente cierta cantidad de agua, que, para Baküs, es un veneno mortal. Al sentirse enfermo, Baküs hace venir al barbero, al médico y al boticario, pero las sangrías, purgas y lavativas que le administran no consiguen sanarlo. Baküs pide entonces vino, pero el médico le prohíbe beber alcohol, prohibición que hace agravar rápidamente el estado del enfermo. Baküs hace un testamento burlesco. Cuando agoniza, su hijo Koral, apiadándose de él, le da a beber el vino prohibido. Muere Baküs y los satanes se llevan su cuerpo a los infiernos.

Si en la primera parte se ponían en solfa los mezquinos alegatos económicos contra el Carnaval, esta segunda parte estigmatiza las prevenciones terapéuticas contra el exceso de la bebida. Es la privación de alcohol lo que acelera la agonía de Baküs. Implícitamente, se afirma aquí un sistema de correspondencias y oposiciones del tipo vino + vida / agua y(o) abstinencia = muerte. El testamento satírico de Baküs enlaza con una antigua tradición chamánica carnavalesca que tendría su origen en un texto renacentista, *Le testament de Carmentrant* (h. 1540) Hérelle 1925: 215), obra del notario Jehan d'Abundance, del que se conserva una copia manuscrita del siglo XVIII.

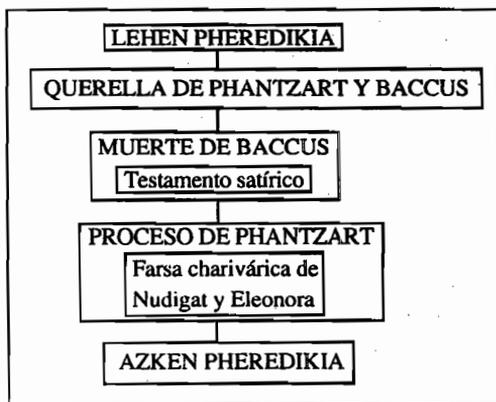
Carmentrant sería el nombre de otro de los avatares de Carnaval: el del Carnaval agonizante (*Caresme-entrant*). Según Gaignebet (1972: 323), una de las variantes de este nombre —*Cavamantrán*— se aplicaba en Valdaine a la última persona que recibía la ceniza el primer día de Cuaresma.

La última parte de *Phantzart*, el proceso del príncipe del Carnaval, entronca con los procesos bufos a Mardi Gras, Carnaval, etc., cuya primera manifestación conocida en la literatura dramática europea es el *Processo* (1588), farsa italiana de Giambattista Croce, el autor del *Bertoldo*. En esta obra, Cuaresma, señor de la ciudad, somete a juicio a Carnaval, quien, hallado culpable de desórdenes y vicios de todo tipo, es expulsado de la ciudad durante un año.

En *Phantzart*, un campesino se querrela contra el príncipe del Carnaval, a quien acusa de haber cometido adulterio con su mujer y, no contento con ello, haberle propinado además una cuchillada en la oreja. El Preboste y los gendarmes detienen a Phantzart y lo llevan ante el tribunal. Allí se le imputan crímenes como locura, gula y desenfreno sexual y se le condena a ser fusilado y quemado al día siguiente. Pero, ayudado por su sobrino Flori, Phantzart escapa de la cárcel y, antes de refugiarse en Orthez, donde cuenta con muchos amigos, lanza una fulminante serie de injurias contra los suletinos, que han aceptado someterse a la tiranía de Hauste (Cenizas o, por metonimia, Cuaresma). Nuevamente son personajes negativos quienes acaban con el Carnaval. El denunciante de Phantzart, un viejo campesino llamado Nudigat, a quien sus vecinos apodan significativamente Mus ("señor") de Kornüda, es un modelo de imbecilidad y de torpeza, que sufre continuos engaños por parte de su mujer, la joven y casquivana Eleonora. La situación de Nudigat, en su conjunto, es una breve farsa charivárica —que satiriza la unión desigual de viejos y jóvenes— incrustada en el proceso a Phantzart.

Y es otra vez la juventud del país, representada por Flori, la que toma sobre sí la tarea de salvar al Carnaval. También Eleonora, la joven malcasada, se muestra como partidaria decidida de Phantzart, por quien está dispuesta a abandonar a su marido y a seguirlo a Orthez. Phantzartina se enzarza con ella en una pelea, circunstancia que es aprovechada por Phantzart para escapar. Al poco llegan los gendarmes, que detienen a las dos mujeres y las conducen a la cárcel.

Aunque *Phantzart* es la más antigua de las tragicomedias carnavalescas suletinas, tanto por su estructura como por sus contenidos ideológicos es, sin duda, la más *moderna* de las tres. Los elementos rituales son mínimos, frente a una concepción secularizada e incluso individualista de los personajes y de la acción. En su composición se advierte un juego de perspectivas dramáticas diferentes, una incrustación de fábulas diversas en contextos dramáticos más amplios, que le confieren una estructura de "caja china", o de "teatro dentro del teatro" (*vid.* Cuadro infra).



9. Esquema de Phantzart.

Por otra parte, sólo en esta obra puede apreciarse algo que Hérelle considera, sorprendentemente, como una característica general del teatro carnavalesco vasco: la resistencia a personificar entidades abstractas. En efecto, sólo *Phantzart* (el Carnaval), *Baccus* (el Vino o la Bebida) y *Hauste* (Cenizas o Cuaresma) son claras prosopopeyas. Estas abundan mucho más en *Baccus*, pieza que se sitúa en la tradición de las batallas entre Carnaval y Cuaresma: Phantzart emprende una guerra contra Cenizas y Cuaresma y llama en su ayuda a Baccus y Phintzirt (el Vientre de la Botella). Pero, antes de entrar en combate, el pueblo exige que sus caudillos se casen para perpetuar su linaje. Phantzart se casa con Pascalina, Phintzirt con Sebadina y Baküs con Venus. Pascalina y Sebadina se enamoran de Baküs y no tardan en producirse disensiones a causa de ello en el campo de Phantzart. A resultas de las peleas, hay muchos heridos, y el barbero acude a curarlos administrándoles enormes lavativas.

Phantzart y Phintzirt, dejando a sus mujeres con Baküs, marchan a la guerra. Cuaresma, aliada con Hauste y Phetiri Santz (el Hambre) los derrota. Phantzart y Phintzirt caen en el primer combate.

Baküs sale entonces de su pasividad y, en compañía de los "satanes", se enfrenta a Cuaresma, pero es vencido y hecho prisionero por Phetiri Santz. Conducido ante un tribunal, se le halla culpable de haber devorado toda la carne del país. De haber salido victorioso, se añade, toda Europa habría estado expuesta a morir de hambre. Se le condena a muerte: Hauste lo fusila la mañana siguiente y quema su cadáver sobre una pira.

El pueblo acepta la autoridad de Cuaresma. Esta llega seguida de cuarenta soldados (los cuarenta días de ayuno) y con siete oficiales (las siete semanas que transcurrirán hasta Pascua). Pero su reinado será efímero: otro rey le sucederá en Pascua, la Primavera; a éste le sucederá el Verano y, a su muerte, el hijo de Baküs ocupará el trono.

Una variante importante de *Baküs* respecto al paradigma original del género, la *Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme* es la inversión de los acontecimientos y del desenlace del conflicto. En la *Bataille...* son Carnaval y sus aliados quienes vencen

a Cuaresma, en cuyas filas ha cundido la discordia y el descontento. Parece, por tanto, que Baküs podría proceder, en línea más directa, de la *Farce de Mardi Gras* (1636), del notario gascón Antoine-Arnaud Camarade. El proceso de Baküs, como *Le jugement et la condamnation de Carnaval*—del que sólo se conserva el *leben pberedikia*— son análogos a otros procesos dramáticos populares del área gascona y provenzal (al *Jugement de Mardi Gras*, bearnés, al *Procés de Carnaval* gascón, etc.). Probablemente, un *Ihautiri-solas* (“Juego de Carnaval”) bajonavarro, representado en Saint-Jean-de-Piede-Port, y descubierto hace varios años por Angel Irigaray (1965: 98-99) (obra que terminaba con la ejecución de Carnaval) presentaba características similares.

Entre los personajes de *Baküs*, cabe hacer una referencia especial a Phetiri Santz, alegoría o representación de la miseria o el Hambre. Su difusión folklórica debió ser muy amplia: Francisque Michel recoge en *Le Pays Basque* dos canciones que versan sobre él. La primera, una canción guipuzcoana de la primera guerra civil, lamenta que con la discordia entre isabelinos y carlistas, Petiri (sic) Santz se haya alzado como el supremo general. La otra es una canción laburdina, Gosethia (“el Hambre”) que narra el apesuramiento de los campesinos de la región de Ustaritz en vender sus quesos y cerezas en la feria de Bayona ante la noticia de que Phetiri Santz ha venido a buscar esposa en los pueblos de la comarca. Para Francisque Michel el nombre de Phetiri que se da a este personaje, debe proceder de una alusión al versículo 11 del capítulo XI del Evangelio de Lucas: “¿Quién de entre vosotros, cuando su hijo le pide pan le da una piedra?” (1857: 414-7). Hérelle pone en duda esta interpretación, y añade que Santz es quizá una forma alterada de Sancho. “Alors —concluye— le nom de la Misère serait un nom espagnol” (1925: 216, n.2).

En nuestra opinión, es más probable que este nombre proceda del de un personaje de la balada suletina de *Bereterretche*, donde se cuenta la trágica muerte de un hidalgo a manos del vizconde de Soule. La madre del muerto, Marisantz o Mari Santz, busca en vano la ayuda de su hermano, el señor de Buztanobi, y la clemencia del asesino. En la balada, Marisantz aparece como una suplicante, que se arrastra sobre sus rodillas implorando el favor de su hermano. Quizá esta imagen pudo influir en su asociación con la personificación de la miseria:

Marisantzen lasterra
Bostmendietan behera!
Bi belhañez herrestan sarthü da
Lakharri-Bustanobila

(Lakarra et alii 1984: 80).

La primera versión de esta balada fue publicada por Jean Sallaberry en 1870 y se encuentra todavía hoy muy difundida en la tradición oral de Navarra. No es descartable, por tanto, que se haya producido una contaminación entre el fantasmón que representa a la Miseria y este trasunto folklórico de la Virgen que sigue a su hijo a lo largo de la Vía Dolorosa (pues el argumento de *Bereterretche* sigue, en efecto, el esquema del Prendimiento, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo).

También los nombres de las esposas de Phantzart, Phintzirt y Baküs pueden tener un carácter simbólico. Sebadina, Pascalina y Venus representarían la época pascual, la primavera: Sébadine es una probable variante de Sébastienne¹⁸, que arrastraría conno-

taciones de alegría, frivolidad, fiesta o burla (*badine* significa festiva, juguetona); la relación de Pascaline con Pascua no necesita ser explicada; Venus, como diosa del amor, impera sobre la primavera, estación venusta por excelencia. A través de este triple matrimonio se establece una alianza entre el ciclo carnavalesco y el ciclo pas-cual frente a la Cuaresma, dentro de la tradición medieval de las batallas entre Carna-val y Cuaresma (recuérdese, por ejemplo, cómo en el *Libro de Buen Amor*, del Arci-preste de Hita, don Carnal y don Amor regresan triunfantes en la vigilia de Pascua, después de la derrota y penitencia que ha sufrido el primero en la guerra contra Cua-resma).

Bakiüs, al contrario de lo que ocurre con *Phantzart*, sí es una moralidad: aunque, mal de su grado, el pueblo deberá aceptar la abstinencia y el ayuno cuaresmal y renunciar a los excesos carnavalescos. Ahora bien, la moral folklórica se basa en argu-mentos de orden pragmático: prolongar la fiesta más allá de los límites establecidos en el calendario acarrearía el rápido agotamiento de los bienes almacenados para la estación invernal (avituallamiento que suele estar muy menguado en las fechas de Carnaval). A este mensaje ideológico, que, como puede advertirse, es justamente el contrario del que se expresa en *Phantzart*, se suma en *Bakiüs* la censura a ciertos com-portamientos individuales, como la rijosidad del protagonista y los devaneos de Se-badina y Pascalina, causa de las desavenencias internas y del debilitamiento del fondo carnavalesco.

Se hace preciso revisar la terminología utilizada por Hérelle para denominar a este género. Hasta aquí hemos hablado de "tragicomedias", respetando el criterio de este investigador. Como ya hemos visto, Hérelle pone en relación estas piezas con las "moralidades", definidas como "piezas alegóricas escritas en verso" (1925: 79) y con los "debates" ("obra donde, para representar el conflicto de principios contrarios, el autor usa del artificio que consiste en simbolizar este conflicto por una disputa entre dos o más personajes (...), aunque sucede también que, para hacer el debate más pi-cante, se le da la forma de una lucha armada y se hace que los principios contrarios combatan como enemigos en el campo de batalla"). Sin embargo, es evidente que "debates" y "batallas" presentan diferencias muy sensibles: la violencia del "debate" es una violencia verbal, una violencia subrogada, que no puede asimilarse a la misma instancia genérica que la confrontación armada. "Debates" y "batallas" constituirían, a nuestro juicio, dos géneros diferentes.

Hérelle utiliza el término "tragicomedia" basándose en el argumento, bastante débil, de que en los prólogos de estas obras se las define a veces como "tragedias" (así en *Bakiüs*) y a veces como "comedias" (en *Phantzart*). Para Hérelle, estas "tragicomedias" constituyen parodias de las pastorales "trágicas". Al establecer esta caracteriza-ción sigue el criterio de A. Le Braz, que afirma, a propósito de una pieza carnavalesca bretona:

La grande originalité de la Vie de Mallargé, c'est de nous monter... que les Bretons appli-quaient dans la comédie la même poétique que dans le drame. Une comédie était pour eux quelque chose comme un mystère à rebours: un mystère dont le but était de faire rire ou bien de faire pleurer.

En realidad, se trata de una aplicación ortodoxa de la distinción aristotélica entre la catarsis trágica, mediante el horror y el llanto, y la catarsis cómica, que procede mediante la risa. Sin embargo, como hemos observado ya en la primera parte de este trabajo, siguiendo a Rainer Hess, es impropio caracterizar como "tragedias" a las pastorales. En términos no muy distintos, René Girard señala que la diferencia fundamental entre tragedia y comedia reside en una mayor perceptibilidad, en este último género, de los esquemas o estructuras que rigen el destino de los personajes, frustrando todos sus conatos de actuación libre y creativa. Citando el conocido ensayo de Bergson sobre la risa, Girard sostiene que en la comedia lo mecánico prima sobre lo espontáneo u orgánico (de hecho, los personajes trágicos están sometidos, en buena medida, a la voluntad de los dioses y al destino o *moirá*, pero al contrario de lo que sucede en la comedia, esta voluntad divina es arbitraria y el destino es, asimismo, ambiguo y oscuro).

Si en la pastoral el esquema sobreimpuesto a las narraciones es inequívocamente claro (la Historia de la Salvación que debe terminar con el triunfo de las fuerzas del Bien), en las mal llamadas "tragicomedias carnavalescas" no lo es menos: el ciclo litúrgico Carnaval-Cuaresma-Pascua, que exige la derrota de Carnaval a manos de su enemiga, su exilio o muerte y su regreso o resurrección.

Desde esta perspectiva, la comedia carnavalesca no consiste en una parodia de la pastoral, sino en un subgénero cómico más, en el que, no obstante, ciertos rasgos grotescos aparecen ya enfatizados o resaltados en la semántica misma de los personajes (al contrario de lo que sucede en la pastoral, donde, al menos, uno de los bandos —los cristianos— no contiene rasgos propiamente cómicos en su caracterización). Tratándose, pues, del mismo género, no es sorprendente que utilice recursos escénicos similares, que incluso integre personajes como los *satanak*, procedentes del ámbito de la pastoral. La descripción que hace Hérelle de la puesta en escena de las comedias carnavalescas es muy escueta y resalta únicamente los elementos comunes con la de la pastoral:

Le théâtre était construit sur la place du village, comme pour les tragédies. Il y avait un petit escalier par où l'on montait du parterre sur la scène. A la représentation de 1787, trois portes étaient ouvertes dans la toile du fond et faisaient communiquer la scène avec l'arrière scène.

Sin duda, las tres puertas corresponderían a las del Paraíso y el Infierno, en los extremos, y a una tercera en el centro como síntesis de las mansiones intermedias (Palacio, etc. de los escenarios medievales).

Quant aux costumes, nous savons seulement que les satans avaient la veste rouge et qu'ils étaient armés du crochet ou du fouet traditionnels.

La récitation du prologue et de l'épilogue se faisait avec les mêmes marches et contremarches que dans les tragédies, quoique ces morceaux fussent rédigés sur un ton bien différent et que la "libertas decembris" s'y permèt beaucoup de plaisanteries très salées.

On ne rencontre dans les manuscrits aucune didascalie relative à la musique; mais il n'en pas moins certain qu'il y avait une orchestre, puisque la représentation se terminait par un bal (Ibid.).

4. EL TEATRO CHARIVARICO

4.1. Teoría del Charivari

La censura popular de comportamientos socialmente desviados mediante el uso de instrumentos ruidosos y disruptivos es un fenómeno cultural muy conocido en Europa desde la Baja Edad Media, y que ha recibido denominaciones muy diversas: *charivari*, en Francia; *scampanata*, en Italia; *cencerrada*, en España; *esquilada*, en Cataluña; *tzintzarri* o *tzintzarrots*, en el País Vasco; *rough music*, en Inglaterra; *katzen musik*, en Alemania; y *shivaree*, en algunas zonas de los EE.UU. Aparte de los intraducibles *charivari* y *shivaree* (derivado este último del término utilizado en Francia), los restantes hacen referencia bien a la cualidad estridente y cacofónica del ruido —*rough music* (= música brusca), *katzen musik* (música de gatos), *tzintzarri* (ruido de cencerro)—; bien a los instrumentos utilizados para producirlo —*scampanata*, *cencerrada*, *zintzarri*...—. Como se advierte, el cencerro o la esquila son los instrumentos que aparecen vinculados con mayor frecuencia a esta práctica.

Entre las distintas teorías contemporáneas acerca del charivari, merecen especialmente nuestra atención la del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss y la del historiador británico E. P. Thompson. El primero señala que la producción intencional de ruido es un fenómeno cultural extensivo a la mayor parte de los pueblos conocidos en la actualidad, si bien en las sociedades sin escritura tiene lugar únicamente cuando sobreviene una anomalía de orden cosmológico, por ejemplo, un eclipse solar. La posibilidad de hacer uso de un ruido ritual para denunciar y condenar comportamientos sociales anómalos implica un grado de desacralización o secularización del ruido que sólo nos es dado encontrar en aquellas sociedades donde la escritura ha permitido liberar un área de actividades ceremoniales o ritualizadas, vinculadas en sus orígenes al dominio de lo sagrado, orientándolas a fines pragmáticos de regulación social (Levi-Strauss 1968: 295-6).

En rigor, la oposición implícita en la teoría de Lévi-Strauss entre ruido sagrado (aplicable sólo a situaciones anormales de orden cosmológico) y ruido profano (utilizable para sancionar desviaciones sociales) corresponde a la distinción establecida por el mismo autor, en el campo de la tradición oral, entre *mito* (narración sagrada que se sustenta sobre oposiciones semánticas que hacen referencia a elementos cosmológicos) y *cuento* (narración profana fundamentada en oposiciones de orden socioló-

gico) (1979: II, 113-141). Todo cuento tradicional fue en sus orígenes un mito, pero al introducción de la escritura, que hizo posible la canonización de un número limitado de mitos en un corpus sagrado, desacraliza y reduce la tradición oral a mero discurso social. De la misma manera, cuando unos determinados ruidos pasan a integrarse en una liturgia codificada en un canon, el resto de los ruidos posibles queda en disposición de ser empleado en situaciones profanas. “Nos arriesgaremos con todo —observa Lévi-Strauss— a sugerir que en las sociedades sin escritura la categoría mítica del ruido está investida de una significación demasiado elevada y que la densidad simbólica es excesiva para que se pueda impúneamente utilizarla en el plano modesto de la vida de pueblo y de las intrigas privadas” (1968: I, 295-6).

En cambio, son pocos los ruidos —si excluimos, claro está, la música sacra— que se integran en el complejo litúrgico de las religiones occidentales. Como caso extremo puede mencionarse la costumbre semi-litúrgica que se ha practicado hasta hace poco en las iglesias españolas de “matar a Judas” o “matar judíos”: durante los oficios de Semana Santa se permitía a los niños producir un gran alboroto dentro de la iglesia, golpeando sobre el suelo o incluso sobre los bancos. Según Julio Caro Baroja, el ruido en cuestión trataba de imitar el terremoto de las Tinieblas (1980b: 57, 1979: 143-5).

No obstante, cabe una segunda interpretación que asimilaría el estruendo paralitúrgico de Tinieblas al ruido sagrado que en diversas culturas indoamericanas está asociado a los eclipses de sol. Según Lévi-Strauss (1978: 282-291, 321-330), el ruido puede tener en este caso dos funciones distintas: a) impedir una conjunción no deseada de los astros (Sol y luna), o b) llenar el hiato o servir de mediación entre los dos elementos disjuntos (Sol y Tierra).

Lévi-Strauss analiza diversos mitos y ritos americanos en que la cercanía excesiva entre el Sol y la Tierra, causa de sequías e incendios catastróficos, es rota y, ambos elementos, situados de nuevo a una distancia conveniente por la institución de la cocina. En efecto, tanto la exagerada proximidad del Sol a la Tierra como su anormal alejamiento de la misma produce el abrasamiento o la putrefacción de los alimentos. La cocina, que asocia un fuego de origen telúrico a un animal uránico (casi siempre un ave), se convierte así en el término de mediación (marcado-no marcado) que devuelve ambos términos a su relación propia (ni excesiva disyunción ni excesiva conjunción).

Que el ruido sagrado sea un “alófono” posible, junto con la cocina, del elemento de mediación en la oposición Sol/Tierra lo demuestra el hecho de que las operaciones de cocción de los alimentos exigen, en las culturas estudiadas por Lévi-Strauss, un silencio ritual. Por el contrario, en situaciones de sequía o eclipse (es decir, de conjunción o disyunción anómalas de la Tierra y el Sol) el ayuno obligado suele ir acompañado por el ruido ritual. La función del ruido es, por tanto, sustituir una cocina inexistente: forzar la separación entre dos elementos opuestos que se han acercado peligrosamente entre sí, o bien cubrir un vacío desmedido entre los polos, peligrosamente alejados, de dicha oposición. El “terremoto” fingido de las Tinieblas de Semana Santa respondería, por consiguiente, a una finalidad semejante.

Ahora bien, es obvio —y es un hecho conocido en las culturas llamadas “primitivas”— que el eclipse solar no consiste sólo en un “alejamiento” aparente del Sol y la

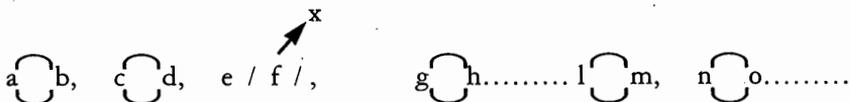
Tierra, sino en una conjunción del Sol y de la Luna. En el pensamiento mítico, tal conjunción se contempla en términos de una canibalización (la Luna, ogresa o lobo, "devora" al Sol) o de un incesto entre hermanos (el Sol y la Luna pueden ser indistintamente el hermano o la hermana). Si tenemos en cuenta que la canibalización es, a menudo, un trasunto eufemístico de la cópula sexual, podemos suponer que, en general, el pensamiento mítico representa el eclipse en términos de una hierogamia. Y hierogámicas son, asimismo, las figuras que representan la relación Cielo/Tierra. Así, según la fórmula de Lévi-Strauss:

cielo: tierra :: sexo x: sexo y

x e y son, por supuesto, variables que pueden representar a ambos sexos. Pero, de la misma manera que entre Cielo y Tierra es necesario un elemento de mediación (cocina), así también entre esposo y esposa debe existir otro que cumpla una función análoga: el hijo que impide las conjunciones o disyunciones excesivas entre los cónyuges.

De ahí que Lévi-Strauss sostenga que la función del charivari es, ante todo, establecer la mediación necesaria entre aquellas uniones que, por naturaleza, deben ser no-fructíferas o estériles. Así, por ejemplo, el matrimonio entre un viejo, privado presumiblemente de potencia generatriz, y una mujer joven y fértil (o a la inversa, los esponsales entre un joven y una mujer de edad avanzada) presentan una estructura homóloga a la de las concepciones míticas del eclipse o de la sequía (alejamiento excesivo de los elementos opuestos, o, por el contrario, acercamiento excesivo), pues, en ambos casos falta el elemento de mediación (la cocina o el hijo). Por tanto, el ruido colmará también en el caso de los casamientos desiguales el vacío producido por la ausencia de mediación.

Aunque no la desarrolla, Lévi-Strauss esboza asimismo otra hipótesis acerca de la función del charivari. Según ella, el ruido trataría de impedir la captación de un elemento perteneciente a una determinada serie sintagmática (la de los jóvenes solteros, en este caso) por un elemento de otra serie paralela (i.e., la de los viudos). Es decir, se produciría en el momento en que un determinado elemento, f , emparejable únicamente con otro elemento perteneciente a su misma serie, definida como "el conjunto de jóvenes célibes de una comunidad", se empareja con un elemento x perteneciente a una serie distinta ("el conjunto de los viudos"). Es evidente que existen además otras series paralelas posibles ("el conjunto de los viejos", "el conjunto de los jóvenes forasteros" o, incluso, "el conjunto de los jóvenes del mismo sexo que x "), lo que explicaría la aplicación del charivari en los casos de un matrimonio del endogrupo con un forastero o, incluso, las relaciones homosexuales:



E. P. Thompson parte del estudio, en una perspectiva histórica, de 4 tipos regionales del charivari británico: a) el *ceffyl pren galés* ("caballo de madera"); b) el *riding the stag* o "caza del ciervo", de las tierras bajas de Escocia y Norte de Inglaterra; c) el *skimmington* o *skimmety* del Oeste y del Sur, que desapareció en el siglo XIX, pero que

ha dejado abundantes testimonios, incluso en una novela de Thomas Hardy (*The Mayor of Casterbridge*); y d) la *Rough music* o charivari en un sentido estricto. Thompson comprueba que la función de los charivaris ha cambiado sin cesar a lo largo de la historia y que no sólo se ha aplicado a la reprensión de los comportamientos privados, sino también a la protesta ante las extralimitaciones de la autoridad. Distingue, por tanto, un campo "doméstico" y un campo "público" de aplicación del charivari y reprocha a Lévi-Strauss haber desestimado el aspecto funcional del mismo, en provecho de un análisis exclusivamente formalista (que sitúa el estudio de éstos fenómenos en un nivel excesivamente abstracto, de modo que sus conclusiones puedan ser extensibles a todas las culturas), acusándole además de haber manipulado el corpus descriptivo que sirvió de base a su interpretación (la encuesta Fortier-Beaulieu, llevada a cabo en 1937 y publicada en el número XI de la *Revue de Folklore Français et de Folklore Colonial* en 1940), reduciendo el campo de aplicación del charivari únicamente a la censura de matrimonios desiguales.

Las conclusiones a las que llega Thompson en su trabajo (1972: 289-91) son las siguientes:

1) las formas del charivari son dramáticas: se trata de una suerte de "teatro de calle" (o "contrateatro", como lo llamará en otra de sus obras). Estas formas dramáticas son sobre todo procesionales, aunque podrían calificarse también de antiprocenales en el sentido de que parodian los ceremoniales procesionales del ejército, la magistratura o la Iglesia.

2) Las formas son flexibles en su aplicación. Pueden ser utilizadas para expresar una burla jocosa o el antagonismo más feroz. En todo caso, esas formas sirven para canalizar la violencia o la agresividad de la comunidad, sometiéndola a unas constricciones rituales. No se limita a expresar el motivo de un conflicto, sino que fija también las reglas de este conflicto, integrándolo en unas formas que cuentan con la legitimación popular.

3) La función del charivari es dar publicidad a un hecho ominoso. Aunque sus formas pueden estar ritualizadas hasta el punto de representar la apariencia del anonimato (al celebrarse durante la noche, con actores disfrazados, etc.) este hecho no atenúa la fuerza de la denuncia: el charivari se afirma como juicio de la comunidad, y no como querrela fortuita entre algunos vecinos. Es una proclamación pública de lo que hasta entonces sólo ha sido dicho en privado.

4) No es, por tanto, sorprendente que el charivari deje sobre su víctima una marca durable. Pero, aunque en algunos casos el charivari pueda tener un desenlace fatal, las más de las veces no llega a extremos de brutalidad. Con él, la comunidad fija los límites del comportamiento permitido, gracias al procedimiento de exclusión, del ostracismo local de los transgresores. Como se trata por lo general de reglas no escritas, de convenciones morales tácitas, la coherencia de tal sistema de valores implica la existencia de un chivo expiatorio.

5) Ciertos testimonios sugieren que el charivari ejecuta una sentencia pronunciada después de deliberaciones efectivas, aunque secretas, en el seno de la comunidad local.

Los orígenes del charivari son oscuros. La primera referencia aparece en una interpolación al *Roman de Fauvel* de Cahillon de Pesstain (probablemente Raoul Chaillon,

muerto hacia 1336-1337). Cuando el malvado Fauvel se dispone a contraer nupcias con Vana Gloria, una procesión interrumpe la ceremonia:

Mès onques tel chalivali
 Ne fu fait de ribaus de fours
 Com l'en fait par les quarrefours
 De la ville par mi les rues.

Sólo un personaje aparece claramente identificado entre la muchedumbre que grita y hace sonar sus instrumentos:

Il y vavoit un gran jaiant
 Qui alloit trop forment braiant,
 Vest u vert bon broissequin;
 Je croi que c'estoit Hellequin
 Et tuit li autre de sa mesnie
 Qui le suivent toute enragie.

A partir de estos versos, el historiador italiano Carlo Ginzburg ha elaborado una hipótesis sobre el origen de esta costumbre. El charivari estaría, según él, emparentado con la caza salvaje, mito muy extendido en el Occidente europeo (que cuenta también con representantes en la tradición oral vasca: la leyenda de *Mateo Chistu*, *Martín Abade* o *Salomon erregea*, emparentada con la tradición catalana del *Compte Arnau* o del *Mal caçador*). *Hellequin* es la forma vulgar francesa (Hérelle, *ibid.*) del nombre del demonio *Herlequinus* (antecesor lejano del *Arlequín* de la Comedia del Arte). La etimología del nombre es, con toda seguridad, germánica, y podría descomponerse en dos raíces semejantes a los vocablos ingleses actuales *Hell* y *King* ("Infierno" y "Rey"), con lo que vendría a significar algo así como "rey de los infiernos". Hellequin o Herla acaudillan un ejército infernal que recorre los bosques durante las noches de tempestad. Esta tradición se documenta por primera vez en la *Historia Ecclesiastica* de Orderico Vitale compuesta hacia 1140. Para Orderico los seguidores de Hellequin son almas en pena (lo que añade un testimonio de invención del Purgatorio). Leo Spitzer (1955) ha visto el eco de este mito en los romances hispánicos del *Infante Arnaldos* y del *Compte Arnau*.

Para Ginzburg (1982), el charivari primitivo consistiría en una representación de la caza salvaje (es decir, la cabalgada de la "mesnie Hellequin") para amedrentar a los que, contraviniendo las normas sociales imperantes, se unen en un matrimonio desigual. Sea o no cierta la hipótesis del historiador italiano, lo cierto es que algunos rasgos del charivari sugieren una posible relación con el mundo del carnaval (disfraces, inversión burlesca de las jerarquías).

Natalie Z. Davis, en un enjundioso trabajo (1979), ha pretendido esbozar una pequeña historia de la evolución del charivari desde sus orígenes medievales. Según esta autora, existió una notable diferencia entre el charivari urbano y el rural: en este último, la dramatización era muy rudimentaria (cuando existía). Por el contrario, en la ciudad adoptaba formas mucho más elaboradas, con una compleja puesta en escena. En las aldeas, la producción literaria asociada al charivari se limita a un simple canto, mientras que en la ciudad se trata de composiciones más sofisticadas y estructuradas

dramáticamente. A partir del siglo XIII, el charivari es llevado a cabo por asociaciones juveniles ("abadías", "reinados", que adoptan en Francia nombres sonoros como *Maugouvert*). Zemon Davis define estas asociaciones como "grupos de edad", interestamentales, formados sobre la única base de la afinidad biológica de los jóvenes varones. Más adelante, en la Baja Edad Media y Renacimiento, estas asociaciones desaparecen de las ciudades, donde el crecimiento de la población relaja los vínculos internos de la comunidad y el rigor de las censuras colectivas sobre las desviaciones privadas, y los jóvenes son encuadrados en estructuras educativas estratificadas por estamentos (singularmente, los jóvenes nobles, a quienes se somete a un proceso de formación que los segrega de los demás varones de su edad y los pone en contacto con tutores y damas de su mismo nivel social) (1979: 159-209). El charivari, desde entonces, subsiste casi exclusivamente en las zonas rurales, donde las asociaciones juveniles persisten hasta nuestro siglo (piénsese, por ejemplo, en la institución de los "quintos" en los pueblos españoles), aunque no alcanzan la brillantez ni las dimensiones de las antiguas "abadías" urbanas.

En fin, C. Gauvard y A. Gokalp (1974) han establecido con acierto las distintas fases de evolución funcional del charivari durante la Edad Media. Si durante el siglo XVI, como señala Zemon Davis, una de las víctimas predilectas del charivari era el virago, la mujer que golpeaba a su marido, durante los dos siglos anteriores los testimonios se refieren exclusivamente a charivaris celebrados con ocasión de las segundas nupcias de viudos o viudas. Muy posiblemente, la contracción demográfica producida por las epidemias de peste y las guerras del siglo XIV, provocaron una fuerte tendencia endogámica en el cuadro de la parroquia, restringiendo las posibilidades de elección de pareja a los varones o hembras célibes de la comunidad. Los nuevos matrimonios de viudos o viudas con jóvenes solteros incidían negativamente en la extensión del conjunto de solteros disponibles, ya bastante menguado, y la reacción grupal expresada en el charivari tenía, por tanto, un carácter defensivo. De hecho, aunque la realización del charivari era de competencia casi exclusiva de los jóvenes solteros, la comunidad entera solía hacerse solidaria del mismo (Gauvard y Gokalp 1974: 693-704). En los siglos posteriores, como ya se ha dicho, las funciones se diversificaron. En el XIX adquirieron con frecuencia la función de protesta social contra los políticos corruptos o, simplemente, contra medidas gubernamentales impopulares. Thompson señala, asimismo, que la censura de la mujer que golpeaba al marido se vio sustituida, a partir de la Revolución industrial, por la censura del marido brutal: la atomización social de la época (disolución de la familia ampliada, exogamia generalizada, etc.) dejaba con frecuencia a la mujer totalmente desprotegida ante los abusos del marido. En las pequeñas comunidades, los jóvenes asumían entonces la protección de las mujeres, procurando que, mediante el charivari, no quedase impune la crueldad de los cónyuges (1972: 296).

Antes de comenzar a describir el teatro charivárico vasco, queremos señalar que el charivari ha dejado también su huella en la literatura vasca y en la relacionada, de alguna forma, con los vascos. Francisque Michel publicó (1858: 97-100) un hermoso relato, *Saubade l'orgueilleuse*, donde se describen los preparativos de un charivari, y el poeta euskérico Gabriel Aresti escribió en 1961, una comedia sobre este tema, *Mugaldeko herrian egindako tobera* (1973: 17-68).

4.2. Las serenatas charivéricas

Tres son las formas bajo las que aparece el charivari en el País Vasco continental: la más simple y extendida de ellas, la “serenata charivérica” —denominada *galarrotsa* (ruido de cencerros) en Labourd y Baja Navarra, y *tzintzarrotsa* en Soule— es la versión vascofrancesa (Hérelle, *ibid.*) del charivari nocturno europeo, que no comporta elementos dramáticos. Consiste únicamente en una algarada nocturna ante la casa de los transgresores con ruido de cencerros, sartenes, calderos y marmitas sobre los que se tensa en ocasiones una cuerda encerada que, al ser tañida, produce un sonido desagradable. En los contados intervalos en que cesa el ruido de estos instrumentos, los *koblakariak* o improvisadores cantan coplas ofensivas (algunas tradicionales, y otras reentizadas o adaptadas a la ocasión) que siguen el modelo estrófico de la copla popular vasca (cuarteta de versos de arte menor, que riman entre sí a excepción del tercero, que queda libre). Aunque, como queda dicho, la serenata no contiene elementos dramáticos, Hérelle insiste en considerarla una “comedia extraña en la que no hay más que un personaje, el pueblo, que es a la vez actor y espectador”, y, señalando asimismo el hecho de que las coplas de los improvisadores son coreadas por la concurrencia, la define como una “ópera bufa” (1925: 102-3). Ambas definiciones son, a nuestro juicio, inexactas. El charivari nocturno no es una representación teatral, ni tan siquiera parateatral, sino la inversión paródica y lacerante de una serenata amorosa.

Como sucede en otros muchos lugres, también en el País Vasco las víctimas de un charivari pueden librarse del mismo y de sus eventuales repeticiones pagando un rescate en especie o en metálico. Los fondos así obtenidos servirán para sufragar los gastos de una fiesta que celebrarán los jóvenes del pueblo antes, después o durante las nupcias de los rescatados. Si los novios se niegan a pagar el rescate, la serenata puede tener lugar durante varias noches seguidas. Por supuesto, estas formas de extorsión popular sobre los contrayentes constituían un grave abuso. En la medida en que las comunidades orgánicas fueron perdiendo su cohesión frente a las modernas vinculaciones supralocales, la censura moral multitudinaria fue cayendo en desuso, no sin antes provocar serios conflictos con los representantes del Estado. Desde 1840, según Francisque Michel, éstos comienzan a perseguir y a reprimir los charivaris en toda Francia. Si lograron subsistir todavía por largo tiempo en el País Vasco, ello se debió, en opinión de Hérelle, a la inhibición de la solapada connivencia de las autoridades locales con estas prácticas (1925: 97-98).

Michel describe en su conocida obra sobre el País Vasco la composición de un cortejo charivérico nocturno (1857: 57). En cabeza, delante de los jóvenes del pueblo provistos de instrumentos disonantes, marcha el poeta o *koblakari*. Le acompañan algunos niños que portan macetas, dentro de las cuales arden sobre unas brasas pimientos secos, a modo de rústicos pebeteros o incensarios. En Baja Navarra el cortejo solía ir precedido por un joven que llevaba una pértiga en lo alto de la cual iba un gato atado y rodeado de haces de paja. Al llegar ante la casa de las víctimas, se le pegaba fuego.

Otra costumbre, muy extendida en Europa, que también se practicaba en el País Vasco, era la de “poner la hierba”. Consistía en cubrir con hierba cortada el camino de la casa de aquellos individuos a quienes se les atribuía relaciones ilícitas.

Al contrario que las serenatas chariváricas, los charivaris celebrados a plena luz del día tienen el carácter de verdaderos espectáculos dramáticos. En el País Vasco, el charivari diurno tiene dos variantes: las *asto-lasterrak* o “carreras de burros” en Soule, y las *tobera-mustrak* de Bajanavarra. Las primeras habían desaparecido ya en la época de Hérelle, aunque subsistían las representaciones de farsas chariváricas a ellas asociadas. Según J. B. Hardoy, las *asto-lasterrak* consistían en conciertos chariváricos diurnos: ante el cortejo marchaba un carro tirado por una reata de asnos sobre la cual unos jóvenes travestidos, que representaban a los sujetos censurados, se abrazaban y se acariciaban mientras cantaban coplas satíricas. Al llegar ante la casa de las víctimas, el cortejo se detenía y daba comienzo la cencerrada. Otra forma que podían adoptar las *asto-lasterrak*, probablemente la más arcaica, era una desordenada carrera de asnos adornados con vejigas infladas. Sobre ellos cabalgaban jóvenes disfrazados con ropas grotescas, que hacían sonar cencerros de vaca o esquilas de oveja. Daban la vuelta al pueblo, deteniéndose finalmente bajo las ventanas de los charivarizados (Hérelle 1925: 108-110).

Según Hérelle, los distintos géneros del teatro popular vasco tuvieron su origen en diferentes zonas del país: las paradas chariváricas o *tobera-mustrak* nacieron y se conservaron exclusivamente en la Bajanavarra (principalmente al sur de Cambó-les-Bains) y en una pequeña área de Labourd, cuyo centro estaría en Louhossoa, en la región del alto Nive. Las farsas chariváricas y los *astolasterrak* habrían surgido en el alto valle del Bidouze, al este de Saint-Palais, en los confines de Baja-Navarra y Soule. Jacques d'Oihenart, el más famoso autor de farsas chariváricas, nació en Uhart-Mixe, sobre el río Bidouze, entre Saint-Palais y Pagolle (que marca el extremo oriental de la extensión de este ecotipo dramático, ya en tierras suletinas). No obstante, las farsas chariváricas se extendieron pronto a Soule, donde se aclimataron, conviviendo o incluso fusionándose, como veremos más adelante, con las pastorales (ibid: 144-5).

4.3. Las paradas chariváricas o *tobera mustrak*

4.3.1. Descripción

Como se ha dicho, este género es propio de Baja Navarra y de la región laburdina del alto Nive. En Baja-Navarra se extiende a los cantones de Saint-Jean-de-Pied-de-Port, Saint Etienne de Baigorri, Espelette y Hasparren. Las descripciones de las paradas bajonavarras en las que se basa Hérelle son: 1) la del capitán Duvoisin, publicada en el *Album pyrenéen* de 1841, que Hérelle califica de “muy confusa” y cuyas partes esenciales fueron reproducidas por Francisque Michel en *Le Pays Basque* (1857: 2) un artículo de Challe en el *Bulletin de la Société de l'Yonne*, publicado en 1871, sobre una parada charivárica celebrada en Cambó hacia 1850; y 3) una relación, aunque breve, “exacta y sustancial” publicada por Gabriel Roby en *Biarritz et le Pays Basque*, número del 2 de septiembre de 1909. A ellas hay que añadir la minuciosa descripción de Hérelle, basada tanto en las anteriores como en su propia experiencia (asistió a las *tobera-mustrak* celebradas en Urdos, el 12 de mayo de 1912; Irissarry, el 15 de abril de 1914; Louhossoa, el 7 de mayo de 1922 y en Saint Etienne de Baigorri, el 21 del mismo mes), y la de Rodney Gallop en *A Book of the Basques* (1930). Como habrá ocasión de ver, las *tobera-mustrak* constituyen un género híbrido, donde se mezclan

elementos procedentes del carnaval laburdino y de las mascaradas suletinas. Duvoisin menciona un rito que tenía lugar al comienzo de la fase de preparación de la *tobera-mustra*: la "ceremonia del bastón", caída en desuso ya en la época de Hérelle. Los jóvenes que se comprometían a organizar y llevar adelante la parada se reunían secretamente. Dos de ellos sostenían un bastón por el puño y la contera y los demás pasaban por debajo. Este acto equivalía a un compromiso solemne que no podía ser roto. Después de distribuir los papeles a los actores, se nombraban unos comisionados para contratar los servicios de algún conocido *koblakari* y para reunir los fondos necesarios para la construcción del escenario (Hérelle 1925: 115-116).

Este se levantaba de ordinario en la plaza pública, y consistía en un tablado cuadrado, sin decorado posterior, sobre el que se colocaban sillas y mesas para el tribunal. En Irissarry, Hérelle vió un sólo tablado de 10 ms. de lado, al que se accedía por anchas rampas. En Udos (1912) se levantaron dos tabladros rodeados de gradas, de 3 ó 4 ms. de lado, a 1,50 ms. del suelo (ibid: 116-7).

En la *tobera-mustra* (Hérelle 1925: 115-138 y Gallop 1930: 191-193), considerándola como conjunto del cortejo y la representación de un juicio a las víctimas, toma parte una *troupe* numerosa de actores —entre 80 y 150—, distribuidos en varias categorías: a) Personajes que representan el sainete charivarico, b) El cuerpo de baile, c) Guardia a caballo y a pie, d) Comparsas, e) Bufones.

Procederemos en un primer lugar a su descripción, para pasar seguidamente al análisis semiótico.

a) *Personajes del sainete*

a.1. Cuatro o cinco *Koblakariak* o improvisadores, cuyas coplas satíricas son repetidas por la concurrencia o por un coro popular que personifica la *vox populi*. Exponen el caso que se trata de censurar y, en ocasiones, actúan como acusadores y defensores.

a.2. *Acusados*, cuyos vestidos y actitudes imitan a los de la pareja puesta en la picota.

a.3. *Tribunal* (juez, fiscal y abogado), con trajes burgueses o bien con togas y birretes.

a.4. *Ujier*. Es el único personaje no realista del sainete, en el que representa, como veremos, un papel muy importante. Va vestido con ropas estafalarias, de una fantasía extravagante y ridícula.

b) *Cuerpo de baile*

b.1. *Orquesta*. Se supone que no hay un número prefijado de instrumentos, y que la composición del cuerpo de músicos depende de las disponibilidades locales. Hérelle sólo describe una compuesta por tambor, caramillo y tres instrumentos de cobre. Duvoisin dice haber visto flautas, *tamburiak* o arpas de percusión, violines y tambores. En lo que concierne a los violines, Hérelle lo pone en duda (recuérdese que Duvoisin también señalaba la presencia de este instrumento en las orquestas de las pastorales, lo que parece ser asimismo improbable, dado lo desusado de este instrumento en las orquestas rurales vascas). El cuerpo de baile nunca baja de veinte danzantes, y puede llegar a 50 ó 60. Según su orden en el cortejo, se dividen en los siguientes grupos:

b.2. *Bolantak*. Personajes también conocidos en los cortejos de Labourd y Valcarlos. Visten una fina camisa de seda blanca, con la delantera bordada, y adornada con

galones dorados, broches, cadenas y medallones. Las mangas van cerradas en los puños y más arriba del codo por cintas de seda roja. Al dorso de la camisa, y de un listón de pasamanería que llega de hombro a hombro, pende una cascada de cintas multicolores. Llevan además una corbata de seda roja y una faja o ceñidor, también de seda, azul, que puede usarse como echarpe. El pantalón de seda blanca se adorna en la costura con pequeñas cintas rojas. Sobre las alpargatas blancas, decoradas con bordados multicolores, penden hileras de cascabeles dorados. En la mano llevan un bastoncillo de 0,60 ms., adornado de espirales de papel dorado, rojo y azul, en cuyo extremo hay unos florones de papel de colores o de flores artificiales.

El tocado de los *bolantak* es una mitra alta, que Challe describe como más semejante a la de los sacerdotes judíos —acabada en dos cuernos que tienden a unirse de derecha a izquierda— que a la de los obispos católicos. Dorada por delante y rosa por su parte posterior, estaba adornada de flores, plumas de marabú blancas, rosas y azules, y cintas de todos los colores que caían por la espalda hasta la altura de los riñones.

En las *tobera-mustrak* vistas por Hérelle se asemejaban más a las mitras episcopales. En Irissarry (1914) eran de punta roma, con la parte anterior recubierta de papel dorado, adornada de flores artificiales doradas y con un pequeño espejo. La parte posterior, rosa, desaparecía bajo un manojo de cintas rojas, azules, amarillas, verdes, naranjas, etc., que caían hasta la espalda. De 35 ó 40 cms. de altura, iban adornadas con tres grandes plumeros rojiblancos, colocados en los extremos y en el centro. En Louhossoa y Saint Etienne de Baigorri (1922) eran de cartón recubierto con papel dorado y adornadas de flores y cascabeles dorados. Remataban en tres puntas, y la parte posterior se reducía a una banda de cartón que, puesta horizontalmente, servía de soporte a las cintas.

b.3. *Kaskarotak*. Menos numerosos que los *bolantak*, su número es siempre par. Visten igual que los *bolantak* pero se diferencian de ellos en su tocado. Según Challe, en la parada de 1850 en Cambó-les-Bains, éste consistía en un sombrero redondo y muy plano, de ala corta, de color rosa, cubierto con un gran ramo de flores artificiales y espigas doradas. En la época de Hérelle llevaban boina roja, adornada de flores doradas y rojas, o bien con galones de oro dispuestos en arabesco, y, en algún caso, con una borla de lana tricolor (esto es, con los colores de la bandera francesa).

b.4. *Basa-andereak*. A pesar de su nombre, su vestido es lujoso y brillante. En Irissarry llevaban extravagantes sombreros con penachos de plumas de oca teñidos de verde, amarillo y violeta, túnicas con seis volantes multicolores y chales de seda con largas franjas que les daban un "aire de opulencia exótica y lujo bárbaro" (Hérelle 1925: 123).

En Louhossoa y Saint Etienne de Baigorri, las túnicas llevaban tres grandes volantes, azul, amarillo y rojo.

c) *Guardia*

c.1. A caballo

c.1.1. *Gendarmes*. Dos o cuatro, a caballo, vestidos como auténticos gendarmes.

c.1.2. *Capitán*. En Urdos (1912) vestía chaqueta roja con hombreras de oro, y pantalón blanco con bandas de oro. Calzaba botas de montar y llevaba sable al costa-

do. Se tocaba con una boina negra galonada de oro. En Irisarry vestía uniforme de capitán de infantería.

c.1.3. *Esposa del capitán*. Cabalga a la amazona. Se cubre con un gran sombrero de paja, guarnecido de flores y rodeado de un velo de gasa artificial. Viste un largo vestido blanco, adornado de nudos de cintas azules y ceñido por un cinturón de seda azul.

c.1.4. *Teniente*. En Urdos, vestía chaqueta roja con doble galón de oro en las mangas y pantalón blanco con bandas rojas. Calzaba alpargatas blancas y llevaba sable al costado. Se tocaba con boina azul. En Irisarry vestía uniforme de teniente de infantería.

c.1.5. *Esposa del teniente*. Su tocado es un gran sombrero de paja adornado con flores artificiales. Viste, como la mujer del capitán, vestido blanco de falda larga, que, en su caso, se adorna de nudos de cintas rosas y se ciñe con cinturón del mismo color.

c.1.6. *Jinetes*. Al menos, dos, pudiendo llegar a diez o doce. En Urdos vestían chaqueta roja, pantalón blanco y boina. En Irisarry llevaban uniformes de artilleros, cazadores y dragones. Tres o cuatro llevaban clarines. Entre ellos hay dos correos con sacos de cuero en bandolera.

c.1.7. *Abanderados*. Llevan chaqueta roja con hombreras de oro, pantalón blanco con banda roja, boina roja y portan grandes estandartes.

c.2. *A pie*

c.2.1. *Tambor mayor*. En Urdos chacó rígido, con galones y medallas de oro y penacho tricolor, camisa de soldado, pantalón blanco con bandas rojas y bordados de oro. Llevaba un bastón con pomo de oro sobre cuyo fuste se entrelazaban bandas de colores. En Irisarry vestía el uniforme militar correspondiente a su rango.

c.2.2. *Zapadores*. En número de 4, 6 ó más. En Irisarry se tocaban con un gorro de piel de cordero adornado con espejitos y con dos plumas rojas. Vestían una camisa militar con grandes hombreras de lana roja y un mandil blanco o amarillo adornado de galones, estrellas de oro y cintas. A la espalda llevaban una enorme hacha de madera pintada de negro. En Louhossoa, el color de su uniforme era azul celeste.

c.2.3. *Infantes*. En Urdos se tocaban con un bicornio negro con galones blancos y vestían camisa roja con adornos azules y pantalones blancos con doble banda roja. En Irisarry, vestían como los infantes del ejército francés. No intervinieron en Louhossoa. Según Duvoisin, en su época llevaban fusiles y ayudaban a los gendarmes a mantener el orden. Todavía Hérelle pudo ver a alguno armado de fusil.

c.2.4. *Capitán de bomberos*. Vistiendo el uniforme correspondiente a su rango.

c.2.5. *Cantintero y cantinera*. Vestidos como los del ejército, y sentados juntos en un pequeño coche con las ruedas adornadas de flores, y bajo arcos enramados y cubiertos de guirnaldas.

d) *Comparsas*

d.1. *Amazonas*. Cuatro o cinco, vestidas con túnicas transparentes, rosas o azules, y cubiertas con grandes sombreros de paja repletos de flores artificiales y envueltos en velos de gasa azul o rosa.

d.2. *Ciudadanos ricos*. Tres parejas. Los hombres visten traje negro, chaleco y corbata blancos. Se tocan con dos sombreros de copa, llevan bastón en la mano y lucen

una leontina de oro. Las mujeres llevan vestido blanco o atuendos burgueses, sombrero de fieltro a lo Rembrandt, tocado de mantilla y cadena de oro alrededor del cuello.

d.3. *Andere-tchuriak*. Representan a las señoras del pueblo. Van elegantemente vestidas, se pasean con aire grave y se saludan ceremoniosamente. En Louhossoa eran cuatro.

d.4. *Mujeres gigantes*. Son dos maniqués de 3 ó 4 metros de altura, con armazón de madera recubierto de cartón. Llevan grandes sombreros de paja con velos de gasa rosa, justillo del mismo color y larguísimas faldas blancas con volantes rosas, entre cuyos pliegues unas aberturas siriven de mirillas a los portadores.

e) *Bufones o zirtzitzak* ("pordioseros" o "andrajosos")

En número variable.

e.1. Dos gendarmes harapientos sobre burros pelados.

e.2. Un guardia campestre gordísimo, tocado con un viejo chacó de guardia nacional y redoblando a destiempo sobre un tambor solo.

e.3. Un miserable tambor mayor, que blande un bastón semejante a un mirilitón.

e.4. Cantinero y cantinera sórdidos, sentados en un coche desvencijado.

e.5. Un turco con turbante rojo y blanco.

e.6. Dos payasos vestidos como los de las ferias, con grandes sombreros puntiagudos de fieltro blanco y rosa, amplias blusas de algodón y fajas rojas. Uno lleva un esparavel agujereado y otro una cola de caballo que flota sobre sus hombros.

e.7. Un cojo, con un sombrero de copa flácida, rodeado de bandas circulares de papel rojo y blanco del que cuelga, como una cola, una pañoleta roja. Viste chaqueta negra muy remendada y pantalón blanco. Lleva unos anteojos gruesos y un rollo de papel bajo el brazo. En Urdo aseguran a Hérelle que representaba a un abogado.

e.8. Un español, con sombrero de fieltro de ala ancha, traje de campesino, chaleco con motas azules y una manta amarilla al hombro.

e.9. Tres mendigos con rucas y husos.

e.10. Muchachas vestidas ridículamente.

e.11. Muchachos, con viejos sombreros de copa coronados con plumas de gallo.

e.12. Vagabundo, con blusa azul y un pañuelo rojo al cuello, que lleva un atado de ropa a la espalda.

e.13. Una vieja cabalgando sobre un asno, que se protege del sol con una sombrilla desgarrada.

e.14. Un viejo tocado con un estropeadísimo sombrero de copa, que lleva una calabaza en bandolera.

e.15. Dos chalanes, con grandes sombreros de fieltro gris y largas blusas blancas. Uno de ellos conduce una tropa de cinco o seis burros, y el otro una de siete u ocho mulos.

e.16. Dos herreros con martillos y tenazas, que ofrecen a los espectadores herrarlos mediante pago.

e.17. Un calderero que lleva a la espalda un caldero roto.

e.18. Un amolador con una plancha de afilar.

e.19. Un domador con su oso.

e.20. Un hombre salvaje con el rostro y las manos embardunados de brea y cubiertos de plumón de pollo.

Las representaciones, en su origen, debían tener lugar en el carnaval, tiempo en que se permitían unos comportamientos más licenciosos y durante el cual las constrictiones morales no eran muy severas. Como veremos, las *tobera-mustrak* conservaron muchos elementos carnavalescos (en rigor, puede decirse que consisten en un pequeño sainete charivarico insito en un cortejo de carnaval). En la época de Hérelle se representaban en cualquier fecha del año, aunque, con preferencia, en primavera.

La mañana de la representación, una pequeña selección de la troupe, con jinetes, infantes y bailarines, recorría los pueblos vecinos ejecutando ejercicios y danzas que servían como reclamo para la fiesta. La representación tenía lugar, generalmente, por la tarde.

Los actores se reunían una o dos horas antes del comienzo en una granja de los alrededores. Desde allí marchaban en cortejo hacia la plaza pública, en el orden siguiente:

- La guardia a caballo encabezaba la marcha.
- A continuación el cuerpo de baile.
- Seguidamente, las comparsas y bufones.
- Detrás de éstas, los actores que representaban a los acusados. En Urdos iban dentro de una carreta tirada por un asno; en Irissarry, en un simón.
- Luego, el juez y los abogados, en diligencia (Urdos), en landó (Irissarry) o a pie (Louhossoa).
- Cerraba la marcha la guardia a pie.

El cortejo avanzaba lentamente. Los caballos marchaban al paso y los abanderados hacían ondear sus enseñas, mientras las *kaskarotak* danzaban sin cesar. La música de su baile era una marcha de melodía cadenciosa y arcaica. Duvoisin sostenía que se trataba de la danza morisca, variedad de la danza de espadas, pero Hérelle observa que, aunque se ordenaban en dos hileras a ambos lados del camino, no hacían entrecuchar sus bastoncillos en simulación de una lucha.

Llegados a la plaza, el cortejo daba dos o tres vueltas al recinto: era un desfile solemne que duraba veinte o treinta minutos. Cuando terminaban, la justicia y los encausados se retiraban. Cuatro zapadores subían al escenario y se colocaban en las esquinas del mismo en posición de firmes, para montar guardia durante toda la representación. Las *kaskarotak* bailaban entonces, en la plaza y sobre el escenario, una danza que era el prelude del sainete.

Este consistía en una "sotie" o farsa de tipo judicial. Quizá se trata de la forma más cercana a un teatro puramente oral, pues muchas veces son los *koblakari* quienes, encarnando a defensor, juez y acusador, improvisan el contenido del juicio desde la escena misma. Pero ya se trate de una repentización o de un texto escrito de antemano, el debate judicial se produce en verso, en estrofas de forma invariable y siempre con la misma melodía.

El sainete comienza con un exordio mediante el cual se pone al público al corriente de los hechos que han motivado el charivari. Este exordio puede revestir diversas formas, aunque, preferiblemente, son los *koblakaris* quienes, con intervenciones alternadas, explican a los espectadores los antecedentes del caso.

El vascólogo Daranatz proporcionó a Hérelle unos papeles de Duvoisin en que se reproducía el exordio de una *tobera-mustra* celebrada en 1848 en Hélette. Este consta-

ba de la lectura de un decreto presidencial, “firmado” por el mismísimo Luis Napoleón, que autorizaba a la juventud del país a reirse sin trabas del escándalo, y de una intervención del Capitán que, después de una breve exposición de los hechos que se juzgaban, recordaba al juez su deber de atenerse a la ley e instaba a los abogados a desempeñar su oficio con honradez.

Se celebra seguidamente una danza en honor del público, y da comienzo el juicio.

Juez y abogados llegan escoltados por la guardia a caballo y por los abanderados. Suben al escenario y toman asiento tras la mesa o mesas preparadas para ellos. El presidente ocupa el puesto central, el acusador se sienta a su derecha y el abogado a su izquierda.

El acusador lanza una requisitoria contra los acusados. El defensor le responde y comienza el debate. Ante la confusión que presenta el caso, el juez ordena una encuesta. Los correos parten al galope, llevando consigo las instrucciones del tribunal. Tras un primer entreacto, en que tienen lugar algunas danzas y se representa una escena bufa sin relación alguna con el caso juzgado, vuelven los correos y se reanuda la audiencia, entablándose un debate sobre los nuevos documentos. La discusión entre acusador y defensor embrolla mucho más el tema, hasta el punto de que el juez declara no entender nada y ordena una nueva investigación. Parten de nuevo los correos. Después de un entreacto semejante al anterior, regresan los correos, se entabla una nueva discusión entre los abogados y, por fin, el juez pronuncia una sentencia —siempre condenatoria— contra los acusados. Venía a continuación un tercer y último entreacto. Después de éste se produce el desenlace. Si los acusados han sido condenados a muerte, mientras se levanta el patíbulo llega un correo, galopando a rienda suelta, y anuncia que el rey ha concedido el indulto.

En 1830, en Sare, a un acusado llamado Turut-Larroza, se le condenó a la castración. Los ejecutores se arrojaron sobre él y, después de reducirlo, fingieron emascularlo y arrojaron al aire, sobre la concurrencia, unos testículos de ternero. Entre tanto, la mujer del encausado, que simulaba estar encinta, se acostó en el suelo pretextando dolores de parto. Atendida por el médico, “parió” un gato.

En la *tobera-mustra* de Cambó (1850), descrita por Halle, el acusado, hallado culpable de bigamia, se escondía en un tonel. Al asomar la cabeza, una de sus mujeres, seguida por su numerosa prole, se abrazaba a su cuello. Trataba de escapar otra vez, pero alcanzado nuevamente, debía resignarse a estas demostraciones de amor conyugal y filial. Llegaba de pronto la otra mujer, furiosa, y la emprendía a golpes con la primera. Ambas se tiraban de los pelos, se insultaban, y terminaban volviéndose las dos contra el marido, a quien propinaban una soberana paliza. Después de dejarlo molido, le daban la espalda y lo abandonaban.

En los dos primeros entreactos, además de bailes y pequeñas facecias sin conexión con el juicio, solían producirse esporádicas irrupciones de los *zirtitzak* en el escenario. En Irissarry, los gendarmes perseguían a los vagabundos y a los payasos, y los llevaban ante el tribunal acusándolos de diversos delitos. Entonces subían al escenario por las rampas los chalanes con sus animales y rodeaban al juez, impidiéndole proseguir la causa.

En Urdos, Hérelle vió representar en el tercer intermedio una vieja escena tradicional, ya descrita por Duvoisin. El ujier era acusado ante el tribunal de falsario, o de

otro crimen cualquiera. Resistiéndose a ser juzgado (y proclamando así, tácitamente, su culpabilidad) buscaba su salvación en la huída. Los gendarmes a caballo lo perseguían, sin lograr detenerlo. Finalmente, la guardia de a pie disparaba contra él una carga de fusilería. El ujier se desplomaba y era traído sobre un lienzo por cuatro hombres, mientras sonaba la marcha fúnebre.

La representación, que duraba cerca de tres horas, terminaba hacia las cinco de la tarde. Intervenían de nuevo los *koblakariak*, que dirigían unos elogios maliciosos a los notables del pueblo (juez, alcalde, médico, etc.). Seguidamente, toda la troupe bailaba una danza en que también tomaba parte el tribunal. El último número era una jota vasca. Finalizaba así la *tobera-mustra* y daba comienzo un baile público en la plaza, que duraba hasta el anochecer.

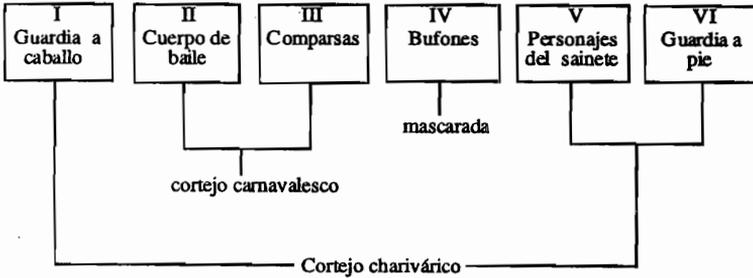
Según Hérelle, que no otorga mucho crédito a este extremo, era creencia común que en la Bajanavarra, en otros tiempos, se obligaba a asistir a la representación a las víctimas del charivari. En Urdos, el marido tomó parte en el baile final y, en Irissarry, la pareja asistió espontáneamente a la *tobera-mustra*. Esto, junto al hecho de que no se alude a los acusados por su nombre, demostraría que, ya en tiempos de Hérelle, la censura popular estaba considerablemente lenificada. El charivari bajonavarro no buscaba ya poner en ridículo o exponer cruelmente al público las faltas de sus víctimas. Se había convertido en una gran fiesta donde el pretexto moral tenía cada vez menos importancia. Lo confirmaría el dato de que, en las *tobera-mustrak* celebradas después de la guerra europea, el aspecto censor fue debilitándose hasta desaparecer completamente. El 7 de octubre de 1920, se celebró en Ostabat una *tobera-mustra* contra un forjador y una costurera que, estando casados, habían mantenido relaciones adúlteras y que, habiendo enviudado, pasaron a Valcarlos a casarse para no hacerlo en Francia. El 22 de mayo de 1921, la que tuvo lugar en la aldea de Sarrasquette, junto a Bassunaritz, iba dirigida contra un hombre que se dejaba golpear por su mujer. Las ya citadas de Irissarry y Louhossoa, censuraban respectivamente a un viudo que volvía a casarse y a un hombre que había dejado embarazadas a su mujer y a su cuñada. Pero ya en 1922, el 21 de mayo, la celebrada en Saint Etienne de Baigorri no iba dirigida contra nadie. El juicio se basaba en un hecho y unos personajes totalmente ficticios. Lo mismo sucedió en Saint-Jean-de-Pie-de-Port el 5 de junio de 1922. La última *tobera-mustra* que Hérelle presenció, el 9 de septiembre de 1923 en Saint Jean de Luz (fuera, por tanto, del marco geográfico propio de las *tobera-mustrak*) no contenía ya juicio charivarico alguno. Las danzas y las bufonadas constituían todo el espectáculo. Sin embargo, Gallop registra dos casos posteriores donde volvió a ejercitarse la justicia charivarica contra miembros de la comunidad. Ambos presentan, no obstante, rasgos un tanto excepcionales: el primero, por las características odiosas del sujeto encausado, un antiguo desertor que había huído a España durante la guerra, y que, tras regresar a su pueblo acogiéndose a una amnistía, se había casado con una viuda a la que maltrataba. El charivari tuvo lugar en Esterenzuby en 1926. Tres años después, las autoridades españolas prohibieron a los jóvenes de Valcarlos organizar una *tobera-mustra* contra un hombre que había sido golpeado por su mujer y por su querida. La *tobera-mustra*, con todo, se celebró, aunque en Arneguy, en territorio francés. Los participantes fueron multados a su regreso.

4.3.2. Análisis semiótico

Como ya hemos avanzado, la *tobera-mustra* parece una forma de transición entre los cortejos carnavalescos laburdinos y navarros y las mascaradas y farsas charivárnicas de Soule y el valle del Bidouze. En el cuadro que sigue podemos observar la presencia/ausencia de personajes similares a los del charivari bajonavarro en otras formas teatrales de las provincias limítrofes.

TOBERA - MUSTRA		Carnaval Laburdino	Carnaval de Valcarlos	Mascaradas	Pastorales	Farsas carnavalescas y charivárnicas
GURDIA A CABALLO	Gendarmes				+	
	Capitán y esposa					
	Teniente y esposa					
	Jinetes					
	Abanderados	+	+	+	+	+
CUERPO DE BAILE	Bolantak		+			
	Kaskarotak	+				
	Basa-andreak					
	Amazonas					
COMPARSAS	Ciudadanos ricos	+		+		
	Andere Tchuriak					
	Gigantes (maniqués)		+			
ZIRTZAK (BUFONES)	Gendarmes					
	Guardia campestre					
	Tambor mayor					
	Cantintero					
	Cantintera					
	Turco				+	
	Payasos					
	Abogado			+		
	Español			+		
	Mendigas					
	Muchacha					
	Muchacho					
	Vagabundo			+		
	Vieja					
	Viejo					
	Chalanes					
	Herreros			+		
	Calderero			+		
	Amolador			+		
Domador + oso			+			
Hombre salvaje						
PERSONAJES DEL SAINETE	Acusados					+
	Tribunal					+
	Ujier					+
GUARDIA A PIE	Tambor mayor		+			
	Zapadores			+		
	Infantes					
	Capitán de Bomberos	+				
	Cantineros			+		

La composición del cortejo parece ser, en efecto, el resultado de la articulación de tres elementos originales diversos: 1) un cortejo propiamente charivárico, del tipo de los *asto-lasterrak* suletinos y de las *karrosak* o juicios chariváricos de Valcarlos; 2) un cortejo carnavalesco de tipo híbrido (con elementos comunes al área laburdina y alto-navarra); y 3) una mascarada semejante a la *maskarada beliza* de Soule. En otras palabras, podríamos analizar la estructura del mismo, adscribiendo sus elementos a otros sistemas parateatrales, de la siguiente forma:



Ahora bien, es evidente que si estos tres sistemas concurren en un mismo plano, su relación no será ya meramente paratáctica, sino que tenderán a constituir un nuevo sistema, dotado de su propia lógica de relaciones internas (afinidades, simetrías y oposiciones). A nuestro juicio, este nuevo sistema se organiza según una estructura quiástica, en los términos siguientes:



Por tanto, nos hallaríamos ante una estructura concéntrica en que el elemento central, la mascarada propiamente dicha, instituye una censura —que funciona a un tiempo como eje de simetría— entre la parte delantera y posterior del cortejo de la *tobera-mustra*. Está claro, por otra parte, que la relación entre el grupo de los bufones y el resto del cortejo es, en gran medida, paródica. En efecto, además de incluir a ciertas categorías de excluidos o marginales, como en la mascarada, contiene también personajes que son un remedo grotesco de figurantes de los otros grupos. Una posible tipología de los *zirtzitzak* sería la siguiente:

a) *Marginales*

a.1. Por razón de su pertenencia al exogrupo (extranjeros): - Español, - Turco

a.2. Por razón de un tabú profesional o por el carácter errante de su oficio (desarraigados, oficios malditos): - Chalanes, - Herreros, - Calderero, - Amolador, - Domador

b) *Paródicos*, - Gendarmes (/gendarmes), - Guardia campestre (/soldados), - Tambor mayor (/tambor mayor), - Cantinero (/cantinero), - Cantinera (/cantinera), - Abogado (/tribunal), - Mendigos (/andere tchuriak).

Además de éstos, hay en el grupo de los bufones otros personajes difícilmente clasificables, o, cuando menos, de significado incierto o dudoso. Los payasos, como elemento cómico por antonomasia, no representan un problema insalvable, ya que su virtualidad paródica es prácticamente ilimitada. Ahora bien, el viejo y la vieja ¿son acaso una inversión jocosa de los ciudadanos ricos? No cabría duda a tal respecto si su único rasgo significativo fuera el de “pobreza”, pero la presencia de otro rasgo añadido a su caracterización, el de “vejez”, nos obliga a desconfiar de esta interpretación.

Quizá el significado de ambos personajes aparezca más claro si se ponen en relación con las ridículas mozas y los mozos con plumas de gallo que los preceden en el cortejo. Formarían así, unos y otros, un único sintagma cuyo sentido atañería directamente a las conjunciones aberrantes del tipo viejos-jóvenes denunciadas en el charivari. Las cuestiones que plantea el hombre salvaje las abordaremos más adelante.

Los *bolantak* de la *tobera-mustra* son similares a los *dantzariak* o “volantes” de Valcarlos, que en otro tiempo se cubrían la cabeza con una mitra o corona de cartón, de un palmo de altura, llamada en euskera *kaska* (Caro Baroja 1979: 200-201). Por la forma de su tocado podrían quizá tener algún punto de contacto con los “obispos de San Nicolás” y “obispos de locos” de las fiestas carnavalescas medievales, aunque sería muy aventurado dar por segura dicha relación. Como se ha visto, su oposición a las *kaskarotak* se basa únicamente en el tipo de tocado, el lugar que ocupan en el cortejo y en el baile especial que desarrollan estos últimos:

	BOLANTAK	KASKAROTAK
Orden en el cortejo	Delante	Detrás
Tocado	Mitra	Sombrero femenino
Coreografía	-----	Kaskarotak marcha

Ahora bien, el hecho de que el tocado de los *kaskarotak* sea un sombrero femenino nos obliga a preguntarnos si no existirá además una oposición sexual entre ambos grupos de danzantes. Desde luego, se ha relacionado siempre el nombre de estos últimos con el que reciben las mujeres del barrio de Ciboure, junto a Saint Jean de Luz, de las que, según Caro Baroja, era fama que se distinguían “por su desvergüenza y libertad de costumbres”. Quizá para abundar en la opinión de Duvoisin acerca de la similitud de la danza de las *kaskarotak* con las “danzas moriscas”, Violet Alford sostiene —como más tarde lo hará Rodney Gallop— que en Labourd se tiene a las *kaskarotak* por descendientes de moros (Gallop 1930: 189-90). Julio Caro Baroja niega todo fundamento a esta idea. El origen que se les atribuye, según lo ha podido constatar, es bien gitano o agote, o mezcla de ambos. Así, supone que “kaskarotak mar-txa” es denominación paralela a la catalana “ball de gitanes” (1979: 198-9).

De la supuesta relación entre *kaskarotak* y agotes —la casta despreciada de los Pireneos occidentales— puede ser un testimonio la cercanía entre las voces que en euskera designan a ambos pueblos. Caro Baroja asimila *kaskarot* al vocablo *kaskariñ* (“ligero/ligera de cascos”) (ibid.). Posiblemente sea cierto (aunque *kaska* o *kaskoa* no designa en vasco, como parece deducirse de la lectura de Caro, “las extremidades inferiores”, sino la cabeza), pero hay que considerar también como otro probable origen del término la expresión *kasta agota*, o *kastagota*, empleada en todo el país vasco-francés para referirse a los agotes. Lo más verosímil es que se trate del resultado de un cruce, por confusión popular, entre ambos vocablos (*kaskariñ* y *kastagota*). Estos personajes podrían haber cubierto en los primeros cortejos carnavalescos laburdinos un lugar análogo al de los gitanos en las mascaradas suletinas. Hérelle los relaciona, poco convincentemente, con los locos de los cortejos e infanterías medievales de la Mére Folle (1925: 139-43).

Cualquier folklorista se sentiría tentado de establecer un paralelo entre las *basa-andereak* y el hombre salvaje de la *tobera-mustra* con los mitos vascos del *basa-jaun* y sus compañeros, pero no estará de más introducir ciertas cautelas. La primera noticia de la existencia de este mito entre los vascos se halla en el *Voyage en Navarre pendant l'Insurrection des Basques* (1836: 260-261), de Joseph-Augustin Chaho, autor no muy digno de crédito cuando toca temas de mentalidad popular vasca. Michel aceptó acriticamente el testimonio de Chaho sobre la creencia folklórica en el *Basa-jaon* y reprodujo íntegramente el párrafo de Chaho que le hacía referencia, en su libro sobre el País Vasco (Michel 1857: 154). Efectivamente, existe un *homo sylvaticus* u “hombre salvaje” en los complejos rituales carnavalescos de gran parte de Europa (el personaje de Jean l'Ours o Juan el Oso, a quien ya aludimos en el capítulo sobre las mascaradas, se halla sin duda relacionado con él), pero en ningún caso aparece cubierto de brea, sino de hojas o pieles. Para Frazer estas figuras representan, como era de esperar, el *espíritu de la vegetación* (1974: 163-4).

Dudosamente el hombre salvaje de los charivaris bajonavarros podría ser incluido en esta categoría. Quizá, por ir embardunado de brea y emplumado, represente a un delincuente que ha recibido su castigo, pero nada de esto es seguro. Los trajes exóticos de las *basa-andereak* descartan su pertenencia al orden de los hombres y mujeres ferales y hacen pensar, más bien, en un posible préstamo tomado de los carnavales criollos. Según hemos visto, la *tobera-mustra* se desarrolla en las siguientes fases:

I _____	II _____	III _____	IV _____	V _____	VI _____	VII _____
Mustra	Desfile en la plaza	Danza de las Kaskarotak	Sainete	Intervenciones finales de las Koblakariak	Danza de la troupe	Baile público

La parte central, la propiamente dramática, se divide a su vez en: 1) exordio, 2) danza en honor del público, 3) primer acto, 2) primer entreacto, 3) segundo acto, 4) segundo entreacto, 5) tercer acto, 6) tercer entreacto, 7) desenlace. Evidentemente, al tratarse de una farsa judicial ni el exordio ni el desenlace pertenecen propiamente al sainete. El primero es una exposición de motivos concretos (i.e. del referente “histórico”) del charivari. El desenlace, ya se trate de indulto o bien de una escena cómica (castración y parto, persecución del bígamo, etc.) es una amplificación del sainete, no

codificada en absoluto, donde se concede a los autores un margen de libertad para introducir innovaciones de cualquier tipo (desde el *happy end* a un final cruento). No hay que insistir en el hecho de que el desenlace puede tomarse de un elemento codificado de otro género: En el caso de la castración, por ejemplo, el modelo es la castración del *Zamalzain* y el parto de la mujer del patrón de los caldereros en la mascarada *suletina*.

Aparentemente, el sainete charivarico es un género acusadamente realista, que se atiene a las tres unidades clásicas de tiempo, espacio y acción. Sin embargo, hay que matizar esta observación en los aspectos siguientes:

a) No existe una coincidencia estricta entre el tiempo de la narración y el tiempo de la ficción. En otras palabras, un proceso real que se interrumpe por la necesidad de llevar a cabo una investigación judicial puede durar días. Es evidente que las danzas y las bufonadas de los entreactos disfrazan una elipsis temporal. Los conatos de encausamiento de los vagabundos y payasos sirven para crear en el público la impresión de una encuesta judicial durante los tiempos muertos que transcurren mientras “dura” la encuesta.

b) Tratándose el caso que se juzga de un suceso real, acontecido en el pueblo, y siendo el charivari el medio de darle una trascendencia pública, es asimismo evidente que toda la comunidad está de alguna manera implicada en el sainete. El público es, al mismo tiempo, espectador de una obra teatral y actor, en el sentido que *representa* al público asistente a una causa judicial teatralizada. Por tanto, los límites del escenario no coinciden con los límites materiales del tablado: por el contrario, se amplían a todo el pueblo, y aún a toda la comarca (a los distintos lugares a donde acuden los correos en busca de información). No existe, por tanto, una rígida unidad de espacio.

c) La persecución y muerte del ujier introduce un elemento no realista de tipo mágico-ritual. La indumentaria ridícula y extrafalaria de este personaje lo identifica claramente como un *clown* ritual cuya función es la de servir como víctima propiciatoria de la transgresión cometida por los acusados. En la medida en que éstos son miembros *de facto* de la comunidad campesina y se encuentran insertos en una red de solidaridades agnáticas, su ejecución pública —aunque sea una ejecución ficticia— supondría el desencadenamiento de un conflicto interclánico que conduciría inevitablemente a una situación de violencia generalizada. De ahí que la “sentencia” no se cumpla jamás, siendo indultados los reos o sustituyéndose la pena capital por variantes suavizadas como la castración (que no es ya una muerte absoluta, sino una muerte sexual, sinecdótica). La ideología folklórica oscila así entre los polos contradictorios de un dilema: la necesidad de obtener un rescate de sangre por la ofensa inferida a la comunidad y la imposibilidad de hacer recaer esta deuda en las personas de los transgresores. La ejecución del ujier enmascara un linchamiento ritual. El es el *phármakos*, la víctima sacrificial a quien se hace asumir la culpa de los encausados y, por tanto, la amenaza de caos social que ésta conlleva (según la mentalidad folklórica, la falta de los transgresores contamina a toda la comunidad) (Girard 1984 y 1982: 36, 50). La muerte (sacrificio) del ujier restaura el orden. En otras palabras, proporciona la mediación necesaria al dilema que angustia a la comunidad. Si los acusados son indultados, lo son únicamente gracias a la muerte del ujier. Por qué se escoge precisamente a un ujier no es ningún misterio. En todo el campo francés, a partir de la promulga-

ción del código napoleónico, los ujieres son funcionarios de oficio que sustituyen a los pequeños hidalgos locales que solían acceder a esta función mediante compra de la misma. Extraño a la comunidad campesina y vinculado además al contexto jurídico que se representa en el sainete, el ujier está predestinado a ser el chivo expiatorio del charivari.

4.4. Las farsas chariváricas

4.4.1. Descripción

En un principio, las farsas chariváricas (Hérelle 1925: 144-177) debieron representarse asociadas a los *asto-lasterrak*. Sin embargo, al cabo de los años, sobrevino una disyunción de ambos aspectos: las *asto-lasterrak* dejaron de celebrarse y la farsa adquirió un carácter admonitorio: se amenazaba a los censurados por medio de la representación con hacerles víctimas de un *asto-lasterra* si no enmendaban su conducta.

El repertorio de farsas chariváricas conservado es muy extenso: hay noticia de la representación de 21 piezas, de las que 19 se conservan parcial o íntegramente. No obstante, es casi seguro que las del repertorio original serían muchas más. Ya en 1845, J. Badé afirmaba que se había compuesto “un número considerable de farsas chariváricas”. La escasez de los manuscritos conservados responde quizá a dos razones: 1) el carácter circunstancial de las farsas, compuestas para censurar casos muy concretos, y 2) la obscenidad, crudeza y —en cualquier caso— el color subido de sus argumentos, que influyó seguramente en que muchas de ellas fueran destruidas.

La técnica de composición de las farsas se asemeja mucho a la de las pastorales: Tienen también un prólogo (*leben pberedikia*) y un epílogo (*azken pberedikia*). En la acción pueden distinguirse dos partes: en la primera se representan los hechos que han motivado el charivari; en la segunda, el castigo de los culpables (bien a través de un proceso, por una riña o un matrimonio):

Lorsqu'il y a un procès, et ce cas est frequent, les advocats se chargent de dire durement aux coupables leurs quatre verités; puis le juge les sermonce et les condamne. Lorsqu'il y a rixe, les blessés comparaissent devant le barbier qui, lui non plus, ne les épargne ni en paroles ni en actes. Lorsqu'il y a mariage, c'est le maire et le curé qui, dans des allocutions adressées aux pitoyables époux, rivalisent d'acerbés facéties pour leur reprocher leur vilaine conduite (Hérelle 1925: 147).

Otro elemento común con las pastorales es la introducción de una o varias “sata-nerías”, mucho más desarrolladas que en aquellas (hasta el punto de que, en farsas como *Canico eta Belchitina* forman una segunda farsa que se mezcla con la primera), en las que el gigante juega un papel muy importanté. Las farsas, además, pueden complicarse mucho: admiten la multiplicación de las intrigas, que pueden ser varias y referentes, cada una de ellas, a casos distintos. Asimismo, pueden añadirles escenas bufas, sin relación con la trama central (como la escena de los mendigos en *Canico eta Belchitine*).

Hérelle supone que las farsas chariváricas proceden de las “soties”, y comedias de locos de la Edad Media. Además del valle de Bidouze y de Soule, el área de las mismas abarca todo el Bearn (sin que existiera entre las farsas de una y otra región más diferencia que la lengua en que están compuestas). Se trata, en realidad, de pequeñas

comedias costumbristas no demasiado originales, con escenas y episodios de efecto cómico comprobado que se repiten en farsas distintas.

La obscenidad de sus argumentos motivó su prohibición por las autoridades. Según J. Héghiaphal, se intentó representar una por última vez en 1895 en Saint-Engrâce, pero los gendarmes lo impidieron. La representación era pública; en un teatro muy similar al de las pastorales y construido en la plaza. A través de las didascalias de *Boubane et Chillo-Verde* (farsa del siglo XVIII) sabemos que, además de las puertas de la izquierda y la derecha, existía otra central por donde salía la Justicia.

La prohibición de representar farsas chariváricas se soslayó en parte enmarcándolas tras la representación de obras de otro género. Ante las negativas de la autoridad a conceder permisos para su puesta en escena, los organizadores pedían que fuera autorizada la representación de una pastoral o de una farsa carnavalesca, e intercalaban en la misma la farsa charivárica prohibida. Estas farsas interpoladas eran necesariamente cortas y con muy pocos personajes, no más de tres, por lo general. Los procedimientos de interpolación iban desde la inserción de la farsa como un interludio cómico (así sucede, por ejemplo, en la pastoral *Alexandre*, en la que se ubica la farsa charivárica *Ardentina eta Ludovina* entre el último verso del *leben pheredikia* y el primero del texto de la pastoral representada) hasta la diseminación de la fábula de la farsa a lo largo del texto de la pastoral, lo que suele dar lugar a una mezcla de extravagante incoherencia. La pastoral se resiente de esta concurrencia con el género charivárico: como índices de comicidad suelen aparecer de vez en cuando frases hilarantes en boca de personajes serios. En otras ocasiones, los personajes de la farsa parodian algunos de los episodios representados en la pastoral. En fin, un caso extremo es el de fusión o encadenamiento de dos fábulas de distinto género, como ocurre en la farsa carnavalesca *Phantzart*, que ha terminado por absorber una antigua y conocida farsa charivárica, *Planta eta Eleonora* (conocida también en Gascuña y Bearn) en sus últimas escenas.

De esta forma, a pesar de las interdicciones oficiales, las farsas chariváricas siguieron representándose hasta fechas muy avanzadas de nuestro siglo: las representaciones "enmascaradas" que registra Hérelle se celebraron en Athérey (1892), Larrau (1894) Pagolle (1897), Chéraute (1898), Barcus (1899), Saint-Engrâce (1901), Abense-de-Hant (1903), Uhart-Mixe (1904), Garindein (1905), Lambare (1906) y Ordiarp (1909). La descripción detallada de la representación procede, sin embargo, de las noticias allegadas por Hérelle de la celebrada el 30 de abril de 1848 en Larribar (*Kaniko eta Belchitina*) y de las *Instructionia* escritas por J. B. Hardoy, en 1892, para la farsa de *Tuduk*.

Los personajes solían ser quince o dieciseis: entre ellos tres satanes y un gigante, vestidos más o menos como los de las pastorales, y únicamente dos o tres personajes femeninos. El vestuario (salvo, claro está, el de los satanes y gigantes) era realista: Los burgueses vestían pantalón blanco, paletón y sombrero de copa; los campesinos, pantalón negro, blusa negra y boina. Todos ellos llevaban bastón en la mano. Las mujeres llevaban asimismo la ropa propia de su estamento social, aunque incidía en su apariencia el motivo por el que se les sometía a la censura charivárica: si habían pegado al marido, se les presentaba como desgrefnadas y sucias; si habían conquistado a un viudo o a un viejo, ataviadas coquetamente y con un abanico. El cura llevaba pantalón negro y camisa blanca bajo la sotana, un cinturón de seda roja y un bonete cua-

drado; al cuello llevaba, a modo de estola, una banda de seda roja, y cintas de este color en las mangas. Los actores que representaban a los sujetos charivarizados debían parecerse lo más posible a éstos. Si el personaje masculino ha sido engañado por su mujer, lleva colgando del cuello o en bandolera unos cuernos de chivo o de buey.

Los gigantes de las farsas chariváricas llevan, como los de las pastorales, un traje abigarrado donde predominan los colores verde y amarillo. En 1909, en Ordiarp, vestía una casaca ajustada de tela verde a rayas amarillas, un peto amarillo, mangas verdes y calzones amarillos. De estos colores, así como de los cascabeles que llevan los satanes en el cinturón, bajos del pantalón y polainas, infiere Hérelle (1925: 174-5) que tanto uno como otros podían descender de los locos de las comedias medievales y de las fiestas de la *Mère Folle*.

La métrica de las farsas chariváricas es la misma utilizada en los textos de las pastorales. La lengua en que están escritas es la variedad suletina del euskara, más o menos mezclada de bajonavarro. El uso eventual de lenguas no vascas es más frecuente que en las pastorales: el latín (en realidad, latinajos indescifrables) en los parlamentos judiciales; el francés, utilizado a menudo por el juez, el secretario y el ujier; el bearnés, generalmente para bravuconadas y obscenidades; y el español, siempre en boca de personajes poco dignos de estima, como los satanes y el gigante, aunque en la farsa de *Saturno eta Venus* aparece también en labios de un eclesiástico, en un sermón indecente.

La representación iba precedida de una *mustra*. En la de Larribar, de 1848, el cortejo se dividía en tres partes: en la delantera, tras un postillón que portaba un estandarte (del que ignoramos el color), iban los personajes de la farsa: Canico y Belchitina, en un coche tirado por un asno; Sabat y Salhatan sobre sendos jumentos y, detrás de ellos, Juanes y Guilento, sobre asnos. Sin duda, la presencia de estos animales está relacionada con los *asto-lasterrak*, y nos lleva a sospechar que el cortejo puede constituir, en realidad, una procesión bufa en que los acusados son sometidos a la vergüenza pública.

El segundo grupo, precedido por un correo a caballo que lleva el estandarte tricolor, está formado por los representantes de la justicia (ujier, presidente del tribunal, abogado del rey) y por el barbero, todos ellos a caballo. El grupo final, al frente del cual iba uno de los satanes, Júpiter, con un estandarte rojo, incluía a los otros dos satanes (Bulgifer y Satán) y al gigante, que cerraba la marcha. Todos iban a caballo, pero el gigante Ferragús se sentaba mirando hacia atrás. Quizá la postura tenga relación con la que era habitual en las víctimas de las procesiones chariváricas medievales, pero nos inclinamos a creer que en este caso denota solamente la estupidez del gigante, personaje al que se atribuye un grado sumo de estulticia.

Cuando el cortejo llega ante el escenario, los personajes descabalgan y suben ordenadamente al escenario al son de la misma marcha que acompaña, en las pastorales, la entrada de los cristianos. Se alinean en el extremo derecho del tablado y, a una señal del portaestandarte, parten hacia el extremo opuesto. Allí, dan media vuelta y se detienen. Después, como a la llegada, siguen al portaestandarte hasta el extremo derecho. Una vez de nuevo allí, se vuelven hacia el público y luego, se retiran ordenadamente dejando al recitador del prólogo.

4.4.2. Análisis semiótico

Como puede fácilmente advertirse, el nivel de codificación de la farsa charivárica es muy inferior al de la pastoral. De hecho, toma de ésta un buen número de elementos (precisamente, los que conllevan un mayor grado de codificación: espacio, tiempo y ciertos personajes). Pero, por otra parte, al descontextualizarlos, éstos pierden gran parte de su significado. En efecto, el universo semántico de la pastoral, rígidamente dicotomizado por la oposición axiológica Bien vs. Mal no existe ya en las farsas chariváricas, con lo que las oposiciones espaciales se hacen irrelevantes. Asimismo, al no existir un mundo divino como término de oposición al mundo satánico, los “satanes” y el gigante se desacralizan: aunque todavía conservan cierto carácter de tentadores, su función exclusivamente cómica se hipertrofia, hasta el punto de asimilarse a la de los sots o “graciosos” de las comedias.

El esquematismo binario de la pastoral es sustituido en la farsa por un esquema triádico. En efecto, los tres grupos del cortejo parecen corresponder a una triple partición del universo semántico de la farsa charivárica: Sociedad civil, Estado y Mundo Numérico. O, si se prefiere, Comunidad, Autoridad y Alteridad. No se nos oculta que podrían hacerse aún corresponder estos trinomios a otros aún más abstractos como Sociedad, Ley y Transgresión, etc., etc. De momento nos atenderemos a la primera denominación propuesta. Es evidente, por otra parte, que esta organización del universo semántico supone un mayor grado de secularización cultural que el que subyace a la pastoral. De ahí que pueda afirmarse, con un escasísimo margen de duda, que la farsa charivárica es un género posterior a aquella.

Con todo, esta organización triádica podría reducirse a una oposición binaria: Mundo Humano (Sociedad civil + Estado) versus Mundo Numérico. La inclusión del barbero (cirujano) en el segundo grupo estaría justificada en virtud de la autoridad que sus conocimientos “científicos” le confieren sobre los cuerpos. De hecho, la Ciencia está íntimamente ligada a la Ley: Saber y Poder son, hasta cierto punto, sinónimos.

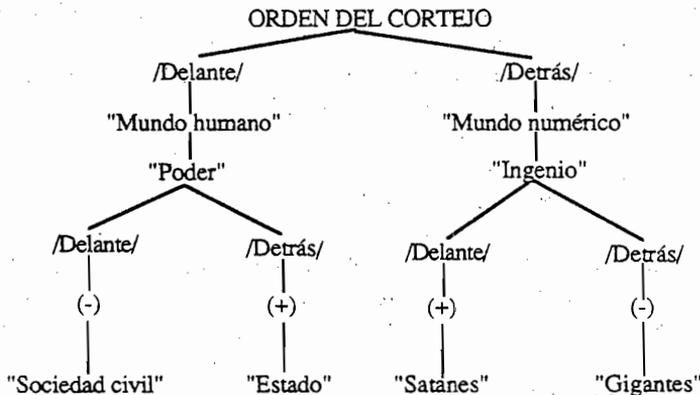
La triple división de los personajes corresponde por tanto a tres s-códigos semánticos (Sociedad civil, Estado, Mundo Numérico) que pueden a su vez dividirse en diferentes s-subcódigos. Así, la Sociedad civil se escinde en dos s-subcódigos siguiendo un doble criterio estamental (Burgueses/Campesinos) y sexual (Hombres/Mujeres). Por tanto, los signos resultantes pueden ser, como mínimo, cuatro (si no se añade un nuevo s-subcódigo de tipo profesional), por ejemplo: Burgueses, Burguesas, Campesinos, Campesinas). El mundo numérico comprende sólo dos signos: satanes y gigante. El estatuto de este último, como ya vimos en el análisis de las pastorales, es claramente fronterizo entre el mundo humano y el feral. Lo que explica su adscripción al mundo numérico, sin embargo, es la codificación que ha recibido ya en el género del que proviene, la pastoral.

Los s-códigos sintácticos pertinentes para la definición de los personajes son, a nuestro juicio, el vestido, los códigos lingüísticos, el orden en el cortejo y las monturas. En cuanto al primero, es muy clara la oposición entre una indumentaria realista (la de los personajes “humanos”) y una indumentaria simbólica (la de los satanes y el gigante). Hasta cierto punto, el “realismo” de los trajes humanos se encuentra mitigado por una estereotipación estamental y profesional, y por la posibilidad de añadir,

eventualmente, rasgos emblemáticos como los cuernos de los maridos engañados. Otros rasgos potestativos como los de elegancia/desaliño para caracterizar a las coquetas y a los viragos, respectivamente, cumplen también una función etopéyica.

Los códigos lingüísticos utilizados adquieren connotaciones diversas. El término no marcado, el grado cero o lengua transparente, sin connotación alguna, es, por supuesto, el idioma del endogrupo, el euskera suletino. El latín connota, indudablemente, un saber superior: es la lengua del Derecho y de la Ciencia, con su prestigio y sus arcanos. El francés, lengua oficial, es la lengua del Poder, de la Ley. El patois bernés y el español, lenguas "bárbaras" para la sociedad suletina, están investidas, de por sí, de una estridente comicidad. Son los idiomas de la grosería, de lo chabacano, y como tales, un registro accesible a cualquier personaje, aunque tienden a caracterizar a los personajes más cómicos de la farsa, es decir, a los satanes.

Si consideramos el orden del cortejo en términos estrictamente dicotómicos, la oposición delante/detrás corresponderá a la oposición semántica "mundo humano" versus "mundo numérico" (como en el bando del Mal, en el cortejo de las pastorales). Ahora bien, en el grupo delantero, la misma oposición delante/detrás apunta a una jerarquía política, a una distinción entre ciudadanos desprovistos y ciudadanos investidos de poder. El orden por estamentos de las pastorales —recordemos que los estamentos más altos ocupaban los lugares posteriores en la *mustra*— corresponde al orden político en el cortejo de las farsas. Por tanto, la oposición delante/detrás correspondería a la oposición no marcado/marcado o -/+ en el campo semántico del Poder. En el contexto del segundo grupo, del Mundo Numérico, la oposición axiológica se invertiría: si los satanes son la expresión del ingenio, el gigante representa la ausencia total del mismo, la estupidez.



En cuanto a las monturas, los asnos implican una connotación de deshonor o vergüenza que está ausente en los caballos. Estos, de todas formas, no suponen un énfasis especial en el aspecto de honor o prevalencia social. Son términos no marcados.

Por supuesto, como también ocurría en el caso de la pastoral, todos estos s-códigos son redundantes unos respecto a los otros. En realidad, los actantes son ya perfectamente identificables por su vestuario.

5. EPÍLOGO

No queremos dar por concluido el presente trabajo sin añadir algunas reflexiones sobre el presente y el porvenir del teatro popular vasco. Es evidente que algunos de sus géneros han caducado definitivamente, y acaso no haya que lamentar mucho su muerte: lo que hacía posible el teatro charivarico, por ejemplo, era una rígida moral externa que hoy nos resultaría insufrible. No estamos ya dispuestos a admitir ninguna intromisión del vecindario en nuestras conductas privadas, aunque la contrapartida de nuestra autonomía ética sea la pérdida de costumbres tan pintorescas como las encerradas. Quizá sea más deplorable la desaparición del Carnaval, y, en general, del sentido festivo. Ya hace varios decenios que Roger Caillois llamaba la atención sobre la coincidencia histórica entre la decadencia de la Fiesta y la mundialización de los conflictos bélicos. Sea como fuere, todas las formas del teatro folklórico, como el folklore mismo, están ligadas a unos modos de vida tradicionales y sucumben irremediabilmente en las sociedades modernas.

La modernidad, con la nivelación cultural y económica que supone, la emergencia del individualismo que invalida las antiguas concepciones holísticas de la vida social, la implantación de las lenguas oficiales, normalizadas (incluyendo entre ellas el *emskera batua*), todo ello contribuye a la extinción del teatro folklórico. E. P. Thompson (1972: 309-310) ha observado que la supervivencia del charivari y de las formas parateatrales a él asociadas sólo es posible en áreas lingüísticas fuertemente dialectalizadas. Más recientemente, Christian Despalt, en un hermoso libro sobre el charivari gascón, ha explicado así las razones de la desaparición de las pastorales en la región suroccidental de Francia:

Toujours noblement inspirées par la fable antique, les Écritures ou l'histoire, ces pastorales populaires firent l'objet de multiples interdictions de la part des autorités civiles et religieuses. Mais la véritable origine de leur déclin tient peut-être davantage à leur inspiration même qu'à ces poursuites. Leurs thèmes étaient proches de ceux du théâtre classique au point de se confondre avec eux. Lorsque la francisation eut largement progressé, ces pastorales perdirent leur raison d'être. D'abord relais indispensable entre les sujets "classiques" et le public populaire, elles devinrent inutiles lorsque fut levé l'obstacle linguistique. En fin, le répertoire ne semble pas s'être sérieusement renouvelé au cours du XVIII^e siècle, encore moins au XIX^e siècle. (Despalt 1982: 188)

Efectivamente, las pastorales fueron durante mucho tiempo el único vínculo entre el pueblo campesino de Soule, Gascuña y Bearne con las grandes materias narrativas —hagiográficas, carolingias, caballerescas y mitológicas— de la literatura europea. En este sentido, la “resurrección” del género durante los últimos veinte años ha representado, en lo tocante al repertorio, un empobrecimiento antes que un verdadero renacer. El estrecho localismo de la pastoral moderna —localismo que tiene sus raíces en un ensimismamiento empobrecedor— es un síntoma más de la inviabilidad del género en nuestra época: ni *Txikito de Cambó*, ni *Bereterretche*, ni *Iparraguirre*, ni siquiera *Sancho el Fuerte* pueden parangonarse con los temas de las antiguas pastorales en cuanto a valores culturales y literarios. Poco podemos saber, por otra parte, del modo en que el pueblo llano recibió y adaptó a su propia cosmovisión la gran literatura europea, mientras los manuscritos de las pastorales permanezcan ignorados en los estantes de las bibliotecas de París, Burdeos o Bayona. Mucho más interés ofrece, para el desarrollo de la futura literatura vasca, la edición y difusión de estos manuscritos que las tentativas de dar nueva vida a un teatro cuya época ha pasado ya definitivamente.

En efecto, pese a los esfuerzos, todo lo encomiables que se quiera, de un Pierre Bordazaharre o de un J. Casenave por actualizar la pastoral, ésta no llegará a ser otra cosa que un pálido remedo de lo que fue cuando todavía cumplía una función necesaria en el seno de la comunidad campesina. No podrá vivir una segunda juventud. Hemos perdido definitivamente la facultad de percibir ingenuamente un tipo de teatro que, para el observador actual, no pasa de ser un espectáculo vistoso —aunque algo pesado— válido tan sólo como reclamo turístico. Si el nuevo teatro vasco debe beneficiarse aún de esta tradición periclitada, ello sólo será posible asumiendo la amplitud de miras y el universalismo de aquellos humildes *pastoraliers* semiletrados que se atrevieron a enfrentarse con la tarea de poner al alcance de sus paisanos el *Edipo Rey* de Sófocles o las gestas de los cruzados, pero tal empresa está llamada a fracasar si no se lleva a cabo de una vez la edición de sus viejos cuadernos, e incorporando —en la dirección marcada por dramaturgos como Pierre Larzabal y Bernardo Atxaga— ciertos recursos del teatro folklórico a un nuevo tipo de expresión escénica.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 1975, *Semiología del teatro* (textos seleccionados por J. M. Díaz Borque y L. García Lorenzo), Barcelona: Planeta.
- AA.VV., 1985, *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas del Teatro Clásico Español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983)*, coordinación de Luciano García Lorenzo, Madrid: Taurus.
- AA.VV., 1982, *Debats* no. 1, Institució Alfons el Magnanim, Diputació de Valencia, mayo.
- Aladro, C. L., 1976, *La tía Norica de Cádiz*, Madrid: Editora Nacional.
- Alford, V., 1931, "Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa", (trad. de Pedro Garmendia), *RIEV*, XXII, pp. 379-396.
- , 1959, "Rough music or charivari", *Folklore*.
- Anónimo, 1980, *Argumento de la obra para la "Danza"*, ms. descubierto en Bimeda (Asturias) por J. A. Cid y Jon Juaristi, 30 de junio.
- Aresti, G., 1973, *Lau teatro arestiar*, Donostia: Lur Editoriala.
- Aristóteles, 1977, *Poética*, Madrid: Editora Nacional.
- Atxaga, B., 1974a, "Euskal teatro berriaren bila (1)", *Anaitasuna*, no. 265, urtarrilak 31.
- , 1974b, "Euskal teatro berri baten bila (20)", *Anaitasuna*, no. 266, otsailak 16.
- Aubally, J.-C., 1975, *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris: Larousse.
- , 1977, *Deux Jeux de Carnaval de la fin du Moyen Age: La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme et le Testament de Carmentrant*, Gêneve: Droz.
- Azkue, R. M. de, 1959, *Euskalerrriaren Yakintza/Literatura popular del País Vasco*, Madrid, Espasa-Calpe, (2a. ed.).
- Badel, P.-Y., 1969, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris: Bordas.
- Bajtin, M., 1974, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, Barcelona: Barral.
- Barandiaran, J. M., 1973, *Obras Completas*, Zalla-Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, tomo II.
- Barañano, K. de, 1985-1986, *Ensayos sobre la danza*, Bilbao: edición del autor.
- Barea Monge, P., 1984, *Propaganda y teatro: la guerra de la Convención en una pieza popular asturiana*, Memoria de Licenciatura inédita. Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Barthes, R., 1971, *Elementos de semiología*, Madrid: Alberto Corazón, col. Comunicación.
- , 1977, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral.
- Ben-Amos, B., 1974, "Categories analytiques et genres populaires", *Poétique*, 19, pp. 265-293.
- Berraondo, R., 1921, "Las pastorales suletinas", *Euskalerrriaren Alde*, 1, XI, 281.
- Bettetini, G., 1977, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: Gustavo Gili, col. Punto y Línea.

- , 1987, "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en AA.VV., *La crisis de la literariedad*, Madrid: Taurus, pp. 155-169.
- Bogatyrev, P., 1982, "Zametki o narodnom teatre", *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XIX, 1970 (Citamos por la traducción italiana de Rita Bruzzese, "Note sul teatro popolare", en Pëtr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*, Verona: Bertani.
- , Jakobson, R., 1982, "Die Folklore als ééne besondere Form des Schaffens", *Domin Natalicium Schrijnen*, Niemegue-Utrecht, 1929, ["Il folclore come forma specifica di creazione", en Pëtr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*, edición al cuidado de María Solimini, Verona: Bertani.]
- , 1982, "Znaky divadelni", *Slovo a Slovesnost*, 4, 1938, ["Les signes du théâtre", *Poétique*, 8, 1971, traducción de Marguerite Derrida; "Segni teatrali", en Pëtr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*, edición al cuidado de María Solimini, Verona: Bertani, trad. de Rita Bruzzese.]
- Bolleme, G., 1971, *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVIIIe. au XIXe. siècle*, Paris: Julliard.
- , 1975, *La Bible Bleue. Anthologie d'une littérature "populaire"*, Paris: Flammarion.
- Bonnain-Moerdyk, R. et Moerdyk, D., 1977, "A propos du charivari: discours bourgeois et coutumes populaires", *Annales ESC*, 32e. année, no. 2, mars-avril, pp. 381-398.
- Bordaçarre, P., 1974, *Eixabun Koblakari*, Anglet, Imp. García.
- , 1975, *Zantxo Azkarra pastoralaz ziberotarrez*, s.l..
- , 1978, *Pette Beretter pastoralaz*, Pau, Imp. Moderne.
- Brook, P., 1986, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Nexos, Península.
- [Padre] Camoes, 1983, *Testamento de D. Burro pai dos asnos*, Lisboa: & etc..
- Cardini, F., 1984, *Días sagrados. Tradición popular en las culturas Euromediterráneas*, Barcelona: Argos Vergara.
- Carlson, M., 1983, "The semiotics of character names in the drama", *Semiotica*, 44-3/4, pp. 283-296.
- Caro Baroja, J., 1971, *Los vascos*, Madrid: Istmo.
- , 1974, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid: Istmo.
- , 1979, *El Carnaval (Análisis histórico cultural)*, Madrid: Taurus (2a. ed.).
- , 1979b, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid: Taurus.
- , 1980a, "El tiempo en antropología", *Revista de Occidente*, 2, pp. 25-38.
- , 1980b, "El charivari en España", *Historia* 16, año V. no. 47, marzo, pp. 54-70.
- , 1980c, *Sobre la religión antigua y el Calendario del pueblo vasco*, San Sebastián: Txertoa.
- , 1984, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid: Taurus.
- , 1985, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid: Sarpe.
- , 1985, *El laberinto vasco*, San Sebastián: Txertoa.
- Casenave-Harigile, J., 1976, *Santa Grazi*, Oñati: Jakin.
- , 1978, *Ibañeta*, Oñati: Jakin.
- , 1980, "Pette Basabürü", en *Euskal Antzerki 1980. Toribio Altxaga saria*, Bilbao: Bizkaiko Aurrezki Kutxa.
- , 1983 "Zuberotar Antzertiaren sortez eta iturriez", *Antzerti* no. 4, abuztua.
- Castellano, J., 1983, "Teatro y comunicación", *Arbor*, CXVI, no. 456, diciembre, pp. 93-108.
- Catalán, D., 1978, "Los modos de producción y reproducción del texto literario. La noción de 'apertura'", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: CIS, pp. 45-70.
- , 1979, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo 'Romancero'", en AA.VV.: *El Romancero hoy: Poética*, Madrid: Gredos/Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- Cid, J. A., 1985, "Peru gurea (EKZ, 115), *der Schwank vom alten Hildebrand*, y sus paralelos románicos", *ASJU*, XIX, 2, 289-353.
- Cohen, G., 1951, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français du Moyen Age*, Paris: Honoré Champion (nouvelle édition, revue et augmentée).

- Cox, H., 1983, *Las fiestas de los locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Madrid: Taurus (1a. reimpr.).
- Curtius, E. R., 1976, *Literatura europea y Edad Media latina*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Chaho, J.-A., 1836, *Voyage en Navarre pendant l'Insurrection des Basques (1835)*, Paris: Dondez-Dupré.
- , 1855, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque*, Bayonne: Andreossy.
- Chambers, E. K., 1951, *The Medieval Stage*, Oxford University Press.
- Chevalier, C.-A. (ed.), 1982, *Théâtre comique du Moyen Age*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- Chevalier, M., 1983, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- Chéruel, A., 1865, *Dictionnaire Historique des Institutions, moeurs et coutumes de la France*, Paris.
- Crespo Allue, M. J., 1985, "Génesis del teatro religioso medieval en Inglaterra: del drama litúrgico a los Misterios y Moralidades", en AA.VV., *Estudios literarios ingleses. Edad Media*, Madrid: Cátedra.
- Darmon, J.-J., 1972, *Le colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Paris: Plon.
- Decrept, E., 1926, [Sept articles de polemique sur le théâtre basque, publiés dans la revue illustrée *Pyreneas*, année 1912, no. 1, 2, 3, 4, 19, 20, et année 1913, no. 3] cit. por Georges Hérelle, *Les Pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*, Paris: Honoré Champion, pp. 108-110.
- , 1914-1917, "Amatchi. Pastoral kantatua. Hitz neurtuz eta barriz egina, bi zathitan", *RIEV*, VIII, pp. 84-133.
- Desai, M., 1983, "Metaphysical theater or metaphysics of theater?", *Semiotica*, 44, 1/2, pp. 149-169.
- Despalt, C., 1982, *Charivaris en Gascogne. La morale des peuples du XVIIe. au XXIe. siècle*, Paris: Berger-Levrault.
- Dichy, A., 1981, "Objets, acteurs, personnages dans le discours scénique", *Littérature*, octobre, pp. 89-99.
- Diez Borque, J. M. (ed.), 1985, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Madrid: Ediciones del Serbal.
- Dortoli, G., 1981, "La scrittura parlante della 'Bibliothèque bleue'", en AA.VV., *La "Bibliothèque bleue" nel Seicento o della Letteratura per il popolo*, Bari: Adriatica/Paris: Nizet.
- Ducrot, O. y Todorov, T., 1972, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI.
- Durand, R., 1978, "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral", en *Semiología de la representación (teatro, televisión, comic)*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Duvignaud, J., 1973, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris: P.U.F.
- , 1977, *Le don du rien*, Paris: Stock.
- , 1979, *El Sacrificio Inútil*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U., 1972, "Semiología de los mensajes visuales", *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, col. Communications/Comunicaciones.
- , 1972, *La struttura assente*, Milán: Bompiani, 1968. [*La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, traducción de Francisco Serra Cantarell].
- , 1977, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Lumen, traducción de Carlos Manzano.
- , 1986, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen.
- Elam, K., 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen.
- Eliade, M., 1974, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Ertel, E., 1979, "Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale", *Travail théâtral*, Paris: La Cité (no. 32-33), pp. 164-172.
- Fabre, D., 1976, "Le monde du Carnaval", *Annales ESC*, 31e. année, no. 2, mars-avril, pp. 389-406.
- Fernández Albaladejo, P., 1975, *La crisis del Antiguo Régimen en Guipúzcoa (1766-1833)*, Madrid: Akal.
- Foucault, M., 1964, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Plon.
- Frazer, J., 1974, *La rama dorada. Magia y religión*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, (5a. reimpresión).

- Froldi, R., 1973, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope* [2a. edición revisada y ampliada de *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa], Madrid: Anaya.
- Gaignebet, C., 1972, "Le combat de Carnaval et de Carême de P. Brueghel (1559)", *Annales ESC*, 27e. année, mars-avril, no. 2, pp. 331-345.
- , y Florentin, M.-C., 1984, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla.
- Galaty, J. G., 1983, "Ceremony and Society. The poetics of the Massai Ritual", *Man, The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 18, no. 2, june, pp. 361-381.
- Gallop, R., 1930, *A book of the Basques*, Reimpresión, Nevada University Press, Reno, 1970.
- Garamendi, M. A., 1974, "Pastorala": *Análisis estructural*, Memoria de licenciatura presentada en la Universidad de Deusto, junio (inéd.).
- García Templado, J., 1978, "La simbolización en el lenguaje escénico", *Revista de Bachillerato*, sup. no. 8, oct.-dic., pp. 3-10.
- Garmendia, J., 1973, *Iñauteria (El Carnaval Vasco)*, San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Gauvard, C. et Gokalp, A., 1974, "Les conduits de bruit et leur signification à la fin du Moyen Age", *Annales ESC*, 29e. année, no. 3, mai-juin, pp. 693-704.
- Gavel, H., 1911, "A propos du chant du prologue dans les pastorales basques", *RIEV*, V, pp. 533-537.
- Gennep, A. van, 1937-1958, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris.
- , 1986, *Ritos de paso*, Madrid: Taurus.
- Ginzburg, C., 1981, "Unidad y variedad de la cultura popular", *Debats* 1, mayo, pp. 84-92.
- , 1982, "Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia", *Quaderni Storici* 49, XII, no. 1, aprile, pp. 164-177.
- , 1986, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik Editores.
- Girard, R., 1982, *El misterio de nuestro mundo*, Madrid: Sígueme.
- , 1984a, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
- , 1984b, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona: Gedisa.
- Guilcher, J.-M., 1969, "Danses et cortéges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd", *BMB*, no. 46 (3e. période no. 24) 4e. trimestre, pp. 157-189.
- , 1984, *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Greimas, A. J., 1976, *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- , 1982, Courtes, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Grinberg, M. y Kinser, S., 1983, "Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore", *Annales ESC*, 38e. année, no. 1, janvier-février, pp. 65-97.
- Gustavino Gallent, G., 1969, *Las fiestas de Moros y Cristianos y su problemática*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos, CSIC.
- Hall, E. T., 1968, "Proxemics" (con comentarios de R. Birdwhistell, R. Diebold, Dell Hymes, Weston La Barre, G.L. Trager y otros), *Current Anthropology*, 9-2/3.
- Hardison, O. B., 1965, *Christian rite and christian drama in the Middle Ages*, Baltimore: The John Hopkins Press.
- Haritschelar, J., 1983, "Xiberuko pastorala", *Antzerti* no. 3, maiatza, pp. 6-9.
- Hawkes, C. P., 1926, *Mauresques. With some Basque and Spanish cameos*, London: Methuen & Co. Ltd..
- Heers, J., 1983, *Fêtes des fous et Carnaval*, Paris: Fayard.
- Heguiaphal, M.-A., 1984, "Marzelin Heguiaphalekin Solasean", en Marzelin Heguiaphal, *Santa Jenebieba (Pastorala)*, Antzerti Zabalkunderako Aldizkaria, martxoa, 65. aea.
- Helbo, A. et al., 1978, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona: Gustavo Gili, col. Comunicación Visual.

- , 1931, "Comprendre le théâtre?", *Semiotica*, 39-1/2, 1982, Amsterdam, Mouton, pp. 125-129.
- Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Halle.
- , 1971, "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8.
- Heers, J., 1983, *Fêtes des fous et Carnaval*, Paris: Fayard.
- Hérelle, G., 1910, "Les représentations de pastorales basques dans la Soule pendant la période révolutionnaire", *RIEV*, IV, pp. 5-17.
- , 1911, "Noticias curiosas acerca de las Pastorales", *Euskalerriaren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 199-204.
- , 1923, (ed.) J.B. Hardoy, "Instruccionia ou Instruction pour la mise en scène des farses charivariques", *GH*.
- , 1923, "Les mascarades souletines", *RIEV*, VIII, 1914-1917 (aparecido en 1922), pp. 368-385, y *RIEV*, pp. 159-190.
- , 1923, *Etudes sur le théâtre basque. La représentation des pastorales à sujets tragiques*, Paris: Honoré Champion.
- , 1925, *Etudes sur le théâtre basque. Le théâtre comique*, Paris: Honoré Champion.
- , 1926, *Etudes sur le théâtre basque. Les pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*, Paris: Honoré Champion.
- , 1928, *Etudes sur le théâtre basque. Le répertoire du théâtre tragique*, Paris: Honoré Champion.
- , 1930, *Les théâtres ruraux en France depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris: Honoré Champion.
- Hess, R., 1976, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos.
- Hornilla, T., 1987, *Sobre el carnaval vasco. Ritos, mitos y símbolos. Mascaradas y totemismo (Las mascaradas de Zuberoa)*, San Sebastián: Txertoa.
- Humboldt, W. F., 1975, *Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*, San Sebastián: Auñamendi.
- Idiart, R., 1982, "Apez humil eta herriko militante" (entrevista realizada por M. Idirin, J. Apalategi), *Punto y Hora de Euskalerría*, no. 274, 30 de julio al 2 de septiembre.
- Ingram, M., 1984, "Riding, Rough Music and the 'Reform of Popular Culture' in Early Modern England", *Past & Present*, no. 105, november, pp. 79-113.
- Jacquot, J. (éd.), 1968, *La lieu théâtral à la Renaissance (Royaumont, 22-27 mars 1963)*, Paris: Editions du CNRS.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris: Editions de Minuit.
- , 1977, *Ensayos de Poética*, México D.F.-Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- James, M., 1983, "Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval English Town", *Past & Present*, no. 98, february, pp. 3-29.
- Juaristi, J., 1986, "El Borracho Burlado: Transizozko komedia bat", *Euskera*, XXXI, (2. aldia), 1 zb.
- , 1987a, *Literatura Vasca (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 29)*, Madrid: Taurus.
- , 1987b, "La balada vasca de la muchacha ciervo", Comunicación presentada al IV Coloquio Internacional del Romancero, Puerto de Santa María, Cádiz, junio de 1987 [ahora en ASJU XXI-3, 917-926].
- Kohn, H., 1944, *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, New York: Macmillan.
- Konigson, E., 1975, *L'espace théâtral médiéval*, Paris: CNRS.
- Kowzan, T., 1969, "Le signe au théâtre", *Diogène*, 61, 1968. [Traducción de María Raquel Bengolea, "El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Theodor Adorno et al., *El Teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Avila Editores, C.A.].
- , 1983, "Le spectacle théâtral, lieu de rencontre privilégié entre la littérature, les arts plastiques et la musique", *Semiotica*, 44-3/4, pp. 297-305.
- Laborde, J. B., 1916, *Noël et noëls béarnais*, Pau.

- Lafitte, P., 1964, "Un essai de pastorale labourdine: Orreaga", *BMB* no. 24 (3e. période no. 2), 2o. trimestre, pp. 77-86.
- Lakarra, J. A., Urgell, B., Biguri, K., 1984, *Euskal Baladak. Antologia eta Azterketa*, Donostia: Hordago, (2 vols.).
- Latz, D., 1981, "L'expression corporelle dans quelques mystères", en AA.VV., *Le Théâtre au Moyen Age*, Montréal: L'Aurore/Univers.
- Lazaro Carreter, F., 1976, *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, col. Odras Nuevos.
- Leach, E., 1954, *Political systems of highland Burma*, Boston: Beacon Press.
- , 1978, *Cultura y Comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI.
- Lebeque, R., 1972, *Le théâtre comique en France de Patbelin à Melité*, Paris, Hatier.
- Lefebvre, J., 1968, *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et de la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck.
- Le Goff, J., 1982, *La civilisation de l'Occident Médiéval*, Paris: Flammarion.
- , 1983, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid: Taurus.
- , et Schmitt, J.-C., 1981, *Charivari*, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Lekuona, M., 1984, "Antzerkia Euskal Herrian", *Antzerti* no. 7, maiatza, pp. 7-10.
- , 1984, "Paralelo entre la Pastoral suletina y el Teatro Griego", *Antzerti*, no. 8, abuztua.
- Léon, A., 1911, "Cómo visten los intérpretes de las Pastorales", *Euskalerrriaren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 207-213.
- , 1911, "Las pastorales vascas. Cómo se representan. Cómo se visten los intérpretes", *Euskalerrriaren Alde*, pp. 174 ss. y 207 ss.
- Le Roy Ladurie, E., 1981, *Carnival in Romans. A People's Uprising at Romans, 1579-1580*, Middlesex-London: Penguin Books.
- Lever, M., 1983, *Le Sceptre et la Marotte. Histoire des Fous de Cour*, Paris: Fayard.
- Levi-Strauss, C., 1963, *El pensamiento salvaje*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- , 1978, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica (2a. reimpresión).
- , 1979, "La estructura y la forma" en *Antropología estructural II*, Madrid: Siglo XXI.
- Li Gotti, E., 1956, "Roncisvalle nell'Opera dei puppi" e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia", *Coloquios de Roncesvalles*. Agosto 1955, Diputación Foral de Navarra, pp. 277-300.
- Lima, M., 1983, *Antropología do simbólico o simbólico da Antropología*, Lisboa: Editorial Presenêa.
- Lison Tolosana, C., 1983, *Antropología social y hermenéutica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Mandrou, R., 1964, *De la culture populaire au 17e. et 18e. siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris: Stock.
- , *Introduction à la France moderne, 1500-1640*, Paris: Albin Michel, 1974.
- Maravall, J. A., 1976, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid: Siglo XXI.
- , 1977, "Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros", *Ideologies & Literature* I, 4, sept.-oct..
- Mary, A., 1973, *Anthologie poétique française*, Paris: Garnier-Flammarion.
- Mayer, Arno J., 1984, *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Madrid: Alianza Editorial.
- Mazéris, J. Bte., 1833, "Maskaradak", *GH*, XIII, pp. 289-310.
- Michel, F., 1981, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs*, Bayonne [facsimil de la edición de 1857].
- , 1858, *Le romancero du Pays Basque*, Paris/London.
- Mounin, G., 1984, "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Anagrama, 1972. Pavis.
- Mozos Mujika, I., 1986, *Ibaunteria Euskal Literaturan*, San Sebastián: Editorial Eusko-Ikaskuntza, S.A..

- Mujica, G., 1911, "La juppe-culotté en el teatro vasco. La falda pantalón en los intérpretes de las pastorales", *Euskalerrriaren Alde*, I, p. 298.
- Muller, Gari R. (ed.), 1981, *Le théâtre au Moyen Age. Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977*, Montreal: L'Aurore/Univers.
- Muñoz Renedo, C., 1972, *La representación de "moros y cristianos" de Zújar, Cautiverio y rescate de Nuestra Señora de la Cabeza de Zújar*, Madrid: CSIC.
- Niccoli, O., 1982, "I re dei morti sul campo di Agnadello", *Quaderni Storici* 51/a. XVII, no. 3, diciembre, pp. 929-958.
- Nisard, C., 1968, *Histoire des livres populaires au de la littérature de colportage*, Paris: Maissonueve et Larose (reedición de la obra de 1864).
- Nogaret, J., 1926, "Une parade charivarique à Esterencuby", *BMB*, n.º 1-2.
- Oihartzabal, B., 1982, *La pastorale souletine: édition critique de Charlemagne* [Tesis de 3er. ciclo], Université de Bordeaux III, Section d'Etudes Basques, (inéed.). [Ahora en *ASJU* XXII-3 (1988)-XXIV-1 (1990) = Anejos de *ASJU* n.º 16 Donostia 1991].
- , 1985, *Zuberoako herri Teatroat*, Donostia: Haranburu Editorea.
- Oihenarte, J., 1971, *Kaniko eta Beltxitina (Ibauteriako Pastoral zuberotarra)*, ed. de Gabriel Aresti, Donostia: Lur Editoriala.
- , 1982, *Phantazart (Ibauteetako Trajikomedia)*, ed. de Iñaki Mozos, Iruinea: Karrasi.
- Oleza Simo, J., 1984, *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnénim.
- Olrik, A., en Dundes, A., 1965, *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, n.7..
- Olson, Elder, 1978, *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel.
- Ong, W. J., 1982, *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, London: Methuen.
- Ozouf, M., 1974, "La fête sous la Révolution française", en *Faire de l'histoire*, Paris: Gallimard, pp. 257-277.
- Padoan, G., 1973, "Il senso del teatro nei secoli senza teatro", en *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Firenze: Sansoni, pp. 325-337.
- Pasqualino, A., 1977, *L'opera dei puppi*, Prefazioni di Antonino Buttista, Palermo: Sellerio Editore.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Peilhen, T., 1981-1982, "Euskal Antzerti Zaharrenak", *Euskera* XXXVI (2. aldia), 26, pp. 837-844.
- , 1982, (ed.), "Chiveroua et Marcelline (Astolasterra edo Charivari)", *ASJU*, XVI, pp. 265-326.
- , 1985, "Komiko baliapideak Zuberoako Herri Literaturan", *Antzerti*, no. 11, pp. 2-5.
- Porras, F., 1981, *Titelles. Teatro popular*, Madrid: Editora Nacional.
- Portillo, R., 1987, "Espacio escénico y representación en el teatro isabelino y el teatro de su época", en AA.VV., *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, Madrid: Cátedra.
- Propp, V., 1979, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- , 1980, *Edipo a la luz del folklora*, Madrid: Fundamentos.
- Rey-Flaud, H., 1973, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris: Gallimard.
- Riquer, M. de, 1967, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Adrados, F., 1983, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Roma Rius, J., 1980, *Aragón y el Carnaval*, Zaragoza: Guara Editorial.
- Rozik, E., 1983, "Theatre as a language: A semiotic approach", *Semiotica*, 45-1/2, pp. 65-87.
- Ruiz Lugo, M., y Contreras, A., 1983, *Glosario de términos del arte teatral*, México D.F.: Editorial Trillas.
- Sachs, H., 1982, *Elf Fastnachts ppieler / Once farsas de Carnaval*, Barcelona: Bosch.
- Sallaberry, J. D. J., 1897, "Les mascarades souletines", *La Tradition au Pays Basque*, Paris, pp. 263-280.
- Sánchez Amores, J., 1987, "Psicomaquia medieval: 'El hombre salvaje'", *Fragmentos. Revista de Arte*, no. 10, marzo.
- Saussure, F. de, 1945, *Curso de Lingüística General* (traducción de Amado Alonso), Buenos Aires: Losada.

- Schlanger, J. E., 1975, "Théâtre révolutionnaire et représentation du bien". *Poétique* 22, pp. 268-283.
- Schmitt, J.-C., 1976, "Religion populaire" et culture folklorique", *Annales ESC*, 31e. année, no. 5, septembre-octobre, pp. 941-953.
- Schneider, M., 1948, *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología.
- Sebeok, T. et al., 1965, *Myth. A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press.
- Segre, C., 1976, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta.
- , 1985, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Serrano, S., 1981, *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona: Montesinos, col. Biblioteca de Divulgación Temática no. 10.
- Simón, A., 1976, *Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, Paris: Seuil.
- Slovski, V., 1971, *Cine y Lenguaje*, Madrid: Fundamentos.
- Southern, R., 1975, *The Medieval Theatre in Round*, London: Faber and Faber.
- Spitzer, L., 1955, "The folkloric pre-stage of Conde Arnaldos", *Hispanic Review*, XXIII, pp. 173-187.
- Talens, J. et al., 1978, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Teixeira, A. (éd.), 1980, "Trois testaments satiriques", *Eidolon* no. 13, Université de Bordeaux III, oct., pp. 197-223.
- Thompson, E. P., 1972, "'Rough music': Le Charivari anglais", *Annales ESC*, 27e. année, mars-avril, pp. 265-312.
- , 1979, *Tradicón, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona: Crítica.
- Todorov, T., 1976, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (textos seleccionados y presentados por T. Todorov), Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tolstoj, N. I. y S. M., 1979, "Para una semántica de los lados izquierdo y derecho en sus relaciones con otros elementos simbólicos", en Jurij M. Lotman, *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra.
- Tomachevski, B., 1931, "Temática", en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Turner, V., 1974, *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press.
- Urbeltz, J. A., 1984, "Pastorala-Koreografía", *Antzerti*, no. 9, azaroa, pp. 2-3.
- , 1978, *Dantzak. Notas sobre las danzas tradicionales de los vascos*, Bilbao: Jakin-Lankide Aurrezkiea.
- Uribe, M. de la Luz, 1983, *La comedia del arte*, Barcelona: Destino.
- Urkizu, P., 1973, "Chiveroua eta Marceline", *ASJU*, VII, pp. 117-224.
- , 1984, *Euskal Antzertia*, Donostia: Euskadiko Antzerti Zerbitzua.
- , 1984, "P. Salaber, pastoral errejenta", *Antzerti* no. 6, otsaila, pp. 6-7.
- , 1984, "Teatro popular vasco en la Edad Media y el Renacimiento: las Pastorales, los charivaris y las tragicomedias de Carnaval", *Antzerti* no. 6, otsaila 1984, pp. 2-5, y no. 7, maiatza, pp. 2-6.
- Valenciano Gaya, L., 1981, *Las mascaradas murcianas del siglo XIX. Bando, Testamento y Entierro de la Sardina*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Velasco, H. M. (ed.), 1982, *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, Madrid: Tres, catorce, diecisiete.
- Vinson, J., 1883, "Le Folk-lore du Pays Basque", en *Littératures Populaires de toutes les Nations*, T. XV, Paris: G. P. Maisonneuve et Larose.
- Vossler, K., 1960, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires: Losada.
- Warman, A., 1972, *La danza de moros y cristianos*, México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Warner, A., 1975, "Pushkin in the Russian Folk-Plays", en *Oral literature. Seven Essays*, ed. J. J. Dugan, Edimburgh/London: Scottish Academic Press.
- , 1977, *The Russian Folk Theatre*, The Hague: Mouton.

Webster, W., 1899, "Les Pastorales Basques", en *La Tradition au Pays Basque*, Paris.

———, 1911, "El Teatro popular de los Bascos", *Euskalerrriaren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 194-198.

———, 1911, "Detalles de la representación de Pastorales", *Euskalerrriaren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 205-206.

Zemon Davis, N., 1979, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16e. siècle*, Paris: Aubier Montaigne.

Zich, O., *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*.