

Anejos del *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»*, XXI
Corpus Pastoralium Vasconicarum, II

MARÍA ARENE GARAMENDI AZCORRA

EL TEATRO POPULAR VASCO
SEMIÓTICA DE LA REPRESENTACIÓN

Gipuzkoako Foru Aldundia Diputación Foral de Gipuzkoa
Donostia San Sebastián

1991

ASJU-REN GEHIGARRIAK
ANEJOS DEL ASJU
SUPPLEMENTS OF ASJU

- IV. LUIS MICHELENA, *Fonética histórica vasca*, 1961, 1977², 1985, 1990.
- V. NILS N. HOLMER, *El idioma vasco hablado. Un estudio de dialectología vasca*, 1964. (Segunda impresión en preparación).
- VI. LUIS VILLASANTE, *Fr. Pedro A. de Añibarro, Gramática vascongada*, 1970.
- VII. CÁNDIDO IZAGUIRRE, *El vocabulario vasco de Aránzazu-Oñate y zonas colindantes* [ed. L. Villasante], 1971. (Segunda impresión en preparación).
- VIII. *Papers from the Basque Linguistics Seminar*. University of Nevada. Summer 1972, 1974.
- IX. JULIEN VINSON, *Essai d'une bibliographie de la langue basque. Con las anotaciones del ejemplar de Julio de Urquijo*, 1984.
- X. LUIS MICHELENA, *Sobre historia de la lengua vasca* [ed. J. A. Lakarra con la colaboración de M.^a T. Echenique y B. Urgell], 1988.
- XI. LUIS MICHELENA - IBON SARASOLA, *Textos arcaicos vascos. Contribución al estudio y edición de textos antiguos vascos*, 1989.
- XII. HUGO SCHUCHARDT, *Introducción a las obras de Leizarraga. Sobre el modo de disponer la reimpresión, en particular sobre las erratas y variantes en el texto de Leizarraga* [traducción de I. Ruiz Arzalluz - J. M. Vélez Latorre], 1989.

**EL TEATRO POPULAR VASCO
SEMIÓTICA DE LA REPRESENTACIÓN**

Anejos del *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»*, XXI
Corpus Pastoralium Vasconicarum, II

MARÍA ARENE GARAMENDI AZCORRA

EL TEATRO POPULAR VASCO
SEMIÓTICA DE LA REPRESENTACIÓN

Gipuzkoako Foru Aldundia Diputación Foral de Gipuzkoa
Donostia San Sebastián

1991

- © María Arene Garamendi Azcorra
© Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»

I.S.B.N.: 84-7907-025-0
Depósito Legal: S.S. 453/91

IZARBERRI, S.A. - Polígono Industrial 36, s/n - 20.170 Usurbil

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	9
1. SEMIÓTICA Y TEATRO.....	15
1.1. Desarrollo histórico.....	15
1.2. Un modelo de análisis semiótico del teatro.....	32
2. LA PASTORAL.....	37
2.1. Geografía del teatro vasco.....	37
2.2. El repertorio de las pastorales suletinas: su antigüedad.....	38
2.3. Análisis semiótico de la pastoral.....	46
2.3.1. Introducción.....	46
2.3.2. Los s-códigos sintácticos.....	47
Color 47; indumentaria 48: traje 49, tocado 50, accesorios 51; lenguaje 51: dicción 51, lengua 52, lugares 54; música 55: música instrumental 56, música coreográfica 58; kinesia 58: coreografía 58, gestualidad 59.	
2.3.3. Los s-códigos semánticos. El código de la pastoral.....	61
Personajes 61. El universo semántico de los empleos 63: bases para una tipología estructural; Dios/Satán 66, ángeles 68, «cristianos» 69, «guerreros» 69, «rey» 69; mundo satánico 69: «satanes» 70, «turcos» 70, «rey turco» 70, «gigante» 70, «verdugo» 73; Acción 73: acción trágica/acción cómica 73, escenas-tipo 75; llegada de los «cristianos» 76, llegada de los «turcos» 77, llegada de los «satanes» y el «gigante» 77, salidas a escena 77, batallas 78, capturas 78, evasiones 78, elementos típicos de escena 78, combates 78, heridas 78, muertes 79, glorificaciones 79, condenas 79, victorias 79, derrotas 79, escenas hipocodificadas 79, notación 79; tiempo 80, tiempo de la representación y tiempo de la ficción 81, anacronismos 83, espacio 83, la teoría de las «mansiones latentes» (Hérelle) 84, tridimensionalidad y significación 86, longitud: /delante/vs. /detrás/ 87, altura: /arriba/ vs. /abajo/ 87, latitud: /derecha/ vs. /izquierda/ 88, las significaciones espaciales 88.	
2.4. Génesis de la pastoral.....	90
2.4.1. Del teatro medieval a los teatros rurales.....	90
Algunos problemas metodológicos 90; el teatro religioso 90; el teatro cómico 96; los teatros rurales 98.	
2.4.2. Teatro y literatura del colportage.....	99
3. TEATRO CARNAVALESCO.....	105
3.1. Teatro y carnaval.....	105
3.1.1. Teoría del carnaval.....	105
3.1.2. Carnaval y teatralidad.....	112
3.1.3. Rito y representación.....	117
3.2. La mascarada.....	118
3.2.1. Las mascaradas en Francia.....	118
3.2.2. Fuentes.....	119

3.2.3. Descripción de los personajes	120
Gorriak 120; txerrero 120, axuriak 121, artza 121, gathia 121, buhamesa 121, kantinierra 122, zamalzain 122, kherestuak 122, vendedoras de flores 122, kukulleroak 122, manitxalak 123, sapurrak 123, enñari 123, jauna 123, anderea 124, laboraria 124, etxekanderea 124; músicos 124; beltzak 124: txerrero beltza 124, enñari beltza 124, buhamesa 124, zamalzain beltza 124, buhameak 124, kauterak 125, txorrotzak 125, deshollinadores 125, barbero 125, médico y boticario 125, notario 125, obispo 125, española 126, eskeliak 126.	
3.2.4. El espectáculo	126
La acción guerrera 126; barricadas 126: ataque general 126, combates singulares 126, asalto final 126; toma de la plaza 126; visita a los notables del pueblo 127; Bralia 127: preámbulo 127; danza en honor de Jauna 127; quadrille 127, bralia-jaustia 127, kakollatoia, karakoltzia 129; danza en honor de Laboraria 129; episodio final 129; funciones 129: función de axuriak 129, artza y artzaina, función de zamalzain y godalet dantza 129, función de los manitxalak 130, función de los kherestuak 130, función de los txorrotzak 130, función de los buhameak 130, función de los kauterak 131, función de los eskaleak 131, función de zamalzain beltza y de txerrero beltza 131: baile final 131: jota vasca 131; contradanza 131, polka 132.	
3.2.5. Teorías de la mascarada	132
J. Badé 132; J. A. Chaho y F. X. Michel 132; G. Hérelle 132; V. Alford 132; J. Caro Baroja 132; J.-M. Guilcher 132.	
3.2.6. Análisis semiótico.....	134
Los s-código sintácticos 134: vestuario 134, códigos lingüísticos 135, topología 135, kinésica 136; los s-códigos semánticos 136: «naturaleza» versus «cultura» 137, «honor» versus «deshonor» 141, «honor» 143; artzain 143, kherestuak 143, manitxalak 144, sapurrak 145, jauna, anderea, laboraria, etxekanderea señores y campesino 145; «deshonor» 146; txerrero, enñari, zamalzain beltzak y buhamesa 147, buhameak 147, kauterak y txorrotzak 147, deshollinadores y española vendedora de carbón 147, barbero, médico y boticario 147, notario 147, eskaleak 148; nota sobre el espectáculo 148.	
3.3 Farsas carnavalescas	149
3.3.1. ¿Una tradición teatral ovidada?	149
3.3.2. Las tragicomedias de carnaval.....	153
4. EL TEATRO CHARIVÁRICO.....	163
4.1 Teoría del charivari	163
4.2. Las serenatas chariváricas	169
4.3. Las paradas chariváricas o tobera-mustrak	170
4.3.1. Descripción	170
4.3.2. Análisis semiótico.....	178
4.4. Las farsas chariváricas.....	183
4.4.1. Descripción.....	183
4.4.2. Análisis semiótico.....	186
5. Epílogo.....	189
6. Bibliografía	191
7. Apéndice gráfico (Jon Juaristi).....	201

0. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. SEMIÓTICA Y TEATRO

1.1. Desarrollo histórico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

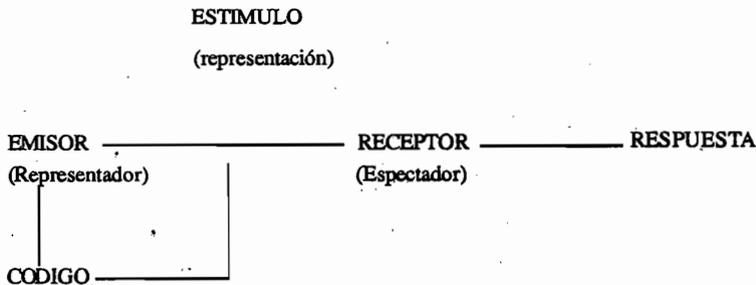
El circuito de la comunicación constituye una célula social mínima: dos seres que se comunican gracias al conocimiento de un mismo código, y otros seres (por el momento) extraños al circuito, los cuales pueden ser objeto de la misma comunicación. Adoptando las personas del verbo, el emisor es yo, el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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

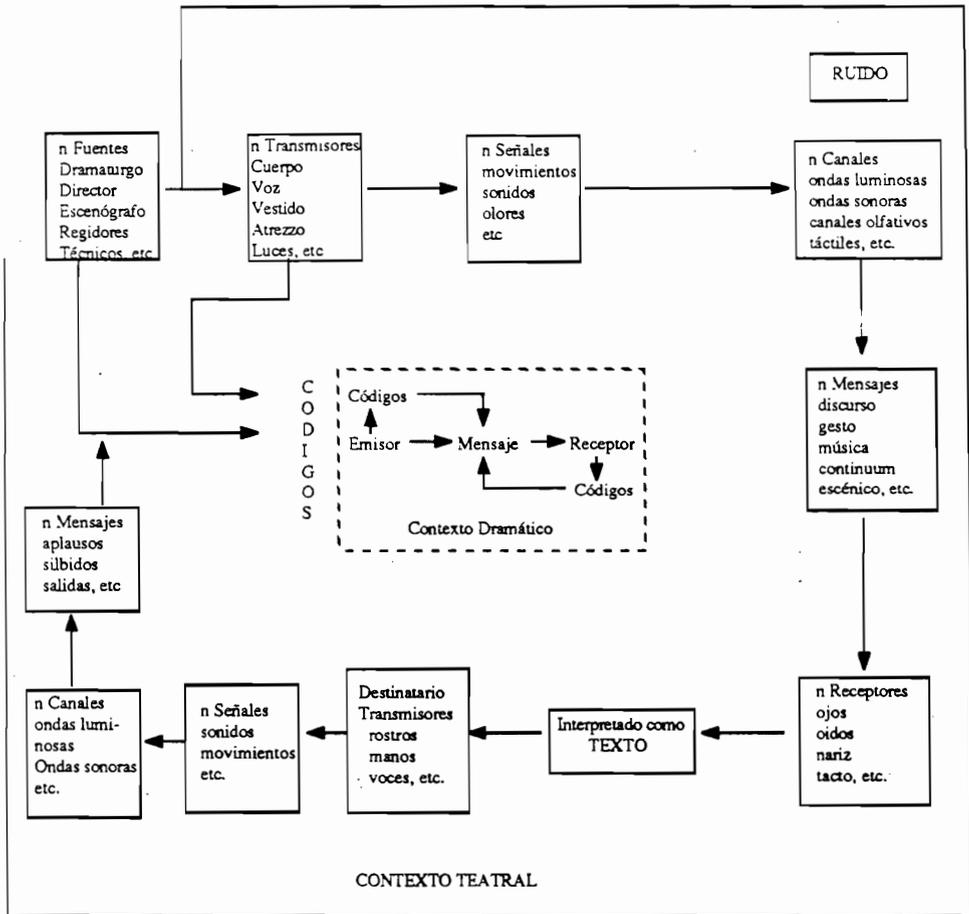
Pero el hecho de que nuestro interés en una obra o representación particular no se agote aunque hayamos adquirido el “conocimiento añadido” que nos proporciona el contexto dramático, sugiere que debe haber otros niveles informacionales en los mensajes teatrales. ¿Por qué vamos al teatro a ver *Hamlet*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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

	T ₁	T ₂	T ₃	T ₄	T ₅	T _{n...}
Canal 1	X		X	X	X	
Canal 2	X	X		X	X	X
Canal 3		X				X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2. Un modelo de análisis semiótico del teatro

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

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

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

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

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

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

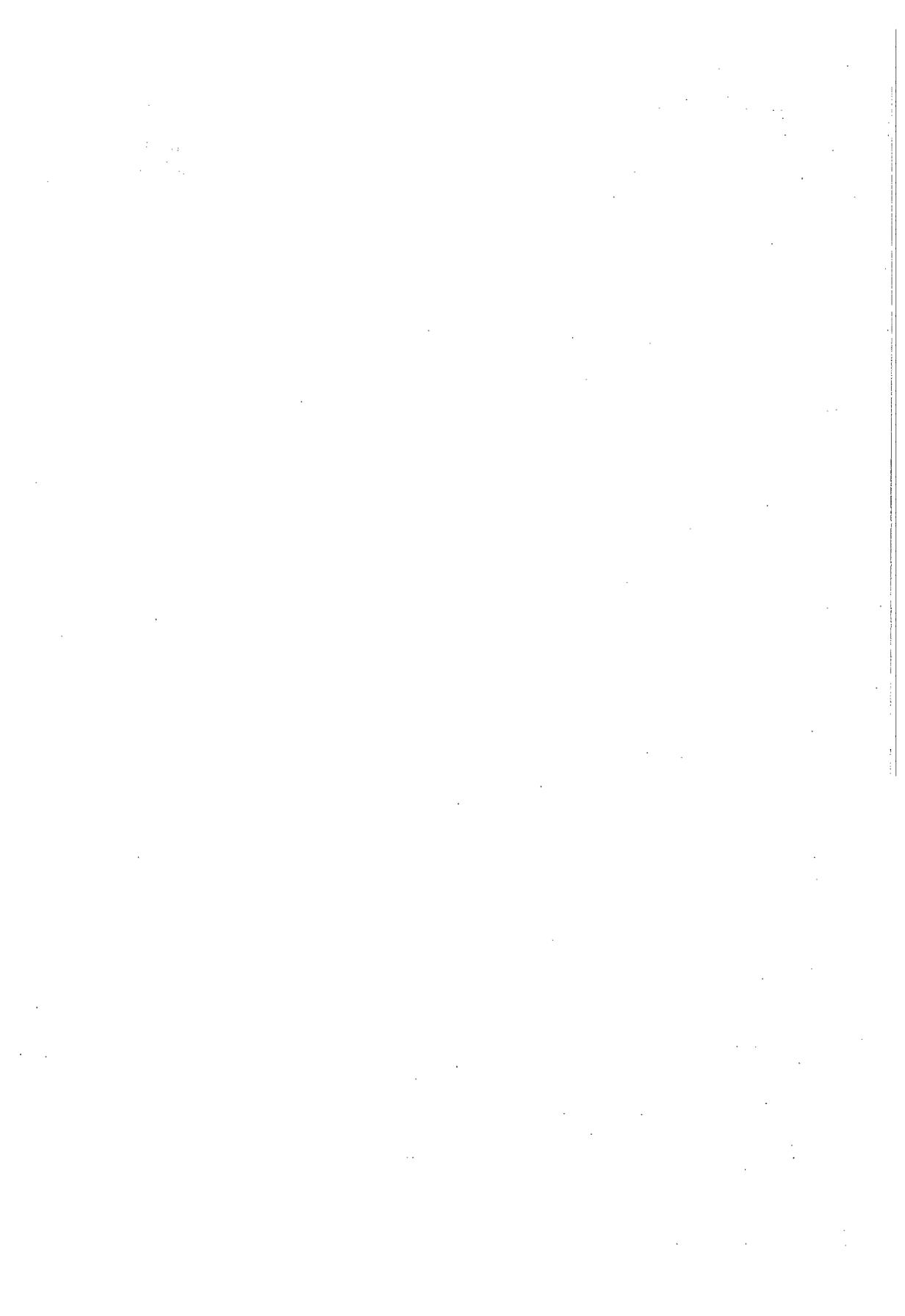
Bettetini propone dos formas de transcripción que pueden dar cuenta del acontecimiento escénico:

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

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

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

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



2. LA PASTORAL

2.1. Geografía del teatro vasco

El teatro rural vasco, en las formas que nos es conocido, se limita a un área geográfica reducida y marginal del país: el oriente de la Vasconia francesa o aquitana, que comprende el antiguo vizcondado de Soule y la comarca de la Baja Navarra bañada por la Bidouze. Es zona fundamentalmente agraria, región de formación muy antigua —paleozoica— que constituye parte del piedemonte septentrional del Pirineo. Intensamente erosionada, sus planicies y colinas suaves contrastan con el abrupto paisaje de otros territorios vascos. De clima húmedo y temperaturas no extremadas, nunca ha sido una región densamente poblada. En los 789 km² de Soule habita hoy una comunidad de cerca de 20.000 individuos (menos del 1% de la población total del País Vasco). Dos villas, Mauleón (Maule), en el norte, y Tardets (Atharrazte), más al sur, constituyen los centros comerciales y administrativos de un conjunto de pequeñas aldeas que viven principalmente de la agricultura y la ganadería.

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

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

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

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

2.2. El repertorio de las pastorales suletinas: Su antigüedad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Garaiko irakasle gehien eta oraingo batzuen iritzia jakitea aski da: frantses literatura bes-teen gaintik dago Frantzia zibilizazioaren goihen argia izan den bezala (...) hola Zuberoako kultura beregisakoa izan zuela ukatuz eta pastoralek kanpoan baizik ez zezaketela beren jatorri osoa izan baiez, iturri bakar eta bakoitz hori frantses mixterioak izaki (1983: 5).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3. Análisis semiótico de la pastoral

2.3.1. Introducción

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

s-código sintácticos

- Color
- Indumentaria
- Lenguaje
- Topología
- Música
- Kinésis

s-código semánticos

- Personajes
- Acción
- Espacio
- Tiempo

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

2.3.2. Los s-códigos sintácticos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

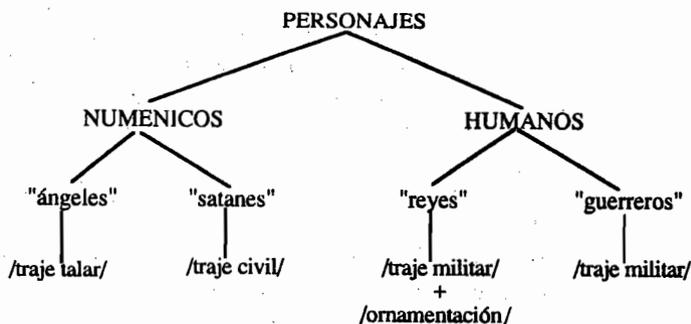
Au Moyen Age, le jaune était la couleur de la bassesse et de la flétrissure, celle des laquais, et plus particulièrement des valets employés aux exécutions de haute justice; c’était aussi celle de la prostitution et des traîtres... (1983: 57-58)

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

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

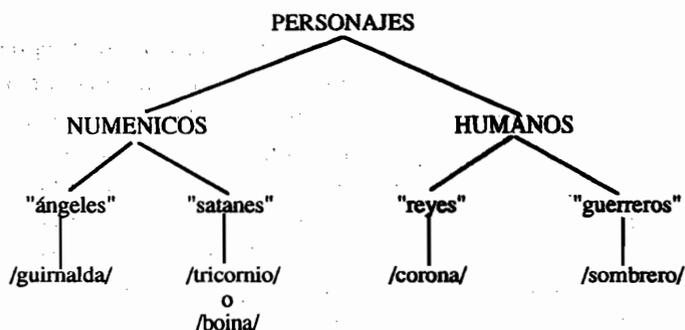
2.3.2.2.1. Traje. Una gran parte de las prendas utilizadas en la representación de la pastoral es el resultado de un compromiso entre lo que exige la obra a representar y las disponibilidades concretas de ese momento. Este vestuario, casi siempre potestativo, presenta, no obstante, algunos rasgos de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

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



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

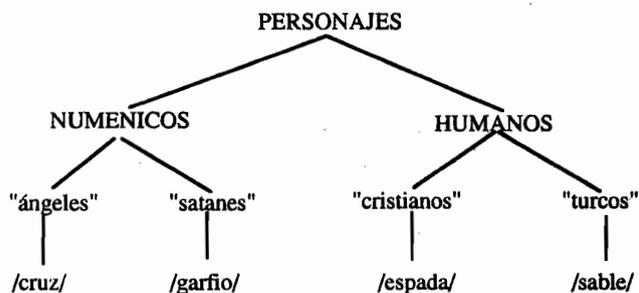
2.3.2.2.2. **Tocado.** Las oposiciones pueden representarse con el siguiente esquema:



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

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

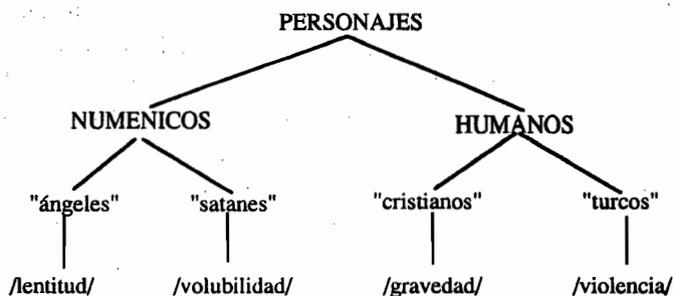
2.3.2.2.3. **Accesorios.** Sirven asimismo para reforzar las distinciones marcadas por el traje. Así, las pequeñas cruces de flores blancas que llevan los “ángeles” (según J. Vinson se trataba de grandes cruces de madera dorada (1923: 317) y los garfios de dos o tres dientes de los satanes. Enfatizan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



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

2.3.2.3. Lenguaje

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



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

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

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

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

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

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

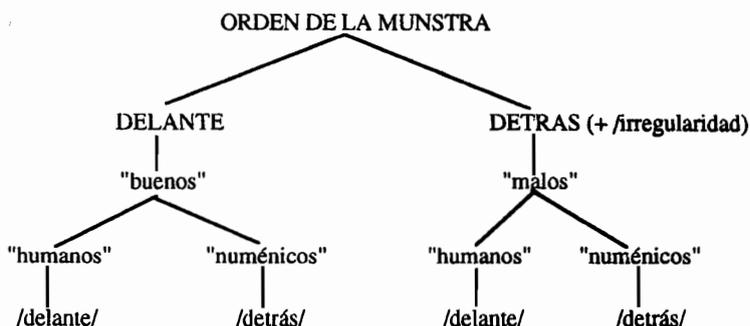
2.3.2.4. Topología

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

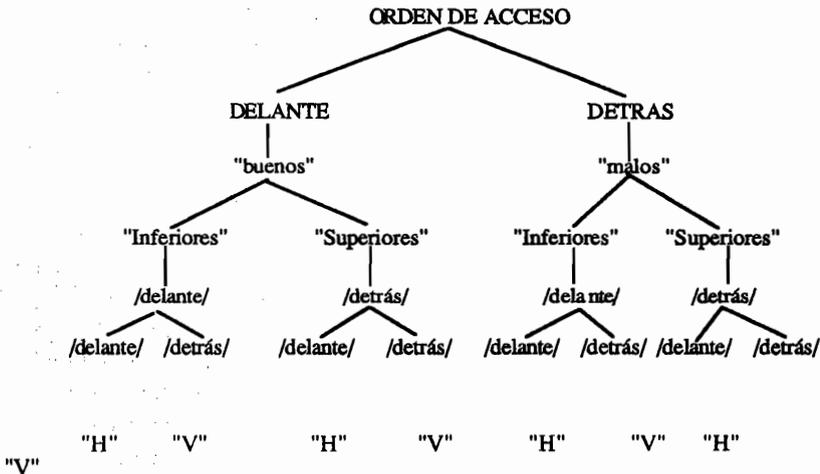
La *munstra* es un pasacalles que realiza el elenco de actores antes de dar comienzo la representación. Se inicia en un mesón o en una casa particular, donde los actores se visten, y montan a continuación sobre sus cabalgaduras, recorriendo después el pueblo y rindiendo visita de cortesía a las autoridades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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Marchas procesionales alrededor de la escena.

— Marchas militares a través de la escena.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1) Recitativos del prólogo y del epílogo.

2) Solos:

— Canto del “ángel”

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

3) Dios (raramente).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

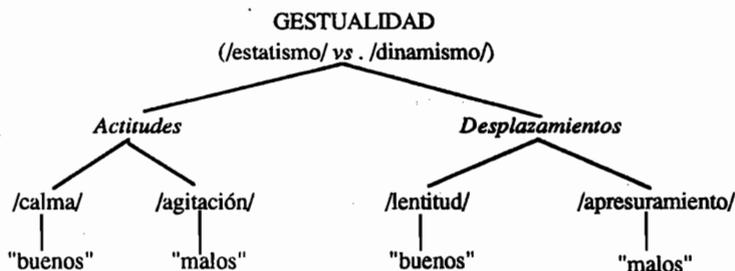
Otras evoluciones de los grupos de personajes tienen un carácter casi coreográfico. Hérelle observa que las batallas se representan como si fueran danzas guerreras y, efectivamente, existe una notable afinidad entre los movimientos de los guerreros y ciertas "danzas de espadas" (*ezpata-dantzak*, *sword-dances*,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

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

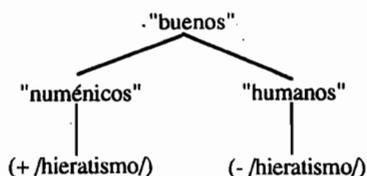
El recitado del prólogo está asimismo sometido a una rígida codificación de movimientos. El prologador es recibido en escena por el portaestandarte "cristiano" y dos "guerreros" del mismo bando que actúan como "guardias de corps". Avanza hacia el centro de la parte delantera del escenario, quedando el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

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

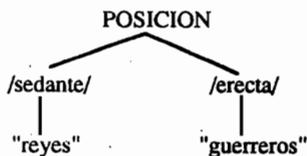
de los del bando del Mal ("turcos", "satanes", "gigante", "verdugo"). Esta oposición fundamental se manifiesta como /calma/ vs. /agitación/ en el plano de las actitudes, y como /lentitud/ vs. /apresuramiento/, en el de los desplazamientos.



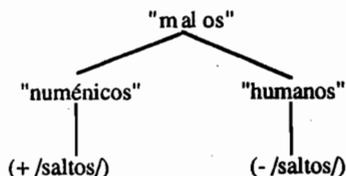
La /calma/ se expresa mediante la parsimonia y elegancia de ademanes. Existe, sin embargo, una gradación que permite establecer una nueva oposición entre el hieratismo rígido de los "ángeles", que permanecen erectos, con las manos juntas y la cabeza inclinada e inmóvil, en actitud orante, y la compostura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



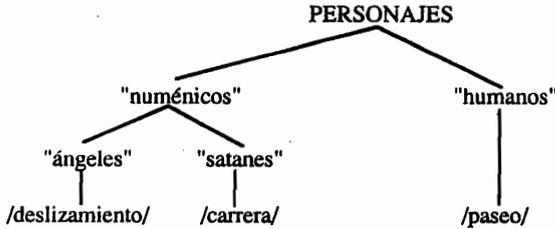
Las distinciones jerárquicas entre "reyes" y "guerreros", tanto en el bando cristiano como en el turco, se marcan por la posición /sedente/ de los "reyes", en los parlamentos de las ocasiones solemnes, frente a los guerreros, que permanecen de pie.



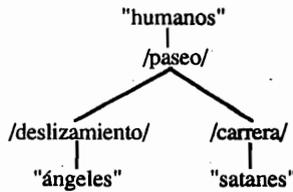
Un rasgo redundante instaura una distinción entre el rey "cristiano", que no cruza las piernas cuando habla en posición /sedente/, y el rey "turco", que las cruza. La /agitación/ se expresa mediante giros de la cabeza a izquierda y derecha, y movimientos bruscos de brazos y piernas. También aquí existe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



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



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



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

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

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

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

2.3.3.1. Personajes. Bases para una tipología estructural

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

mismo. Un "turco" no puede ser el héroe, ni un "cristiano" el villano de la pieza. El personaje de una obra concreta es, en realidad, la suma de dos caracteres: a) el personaje-signo preformado en el código de la representación, y b) el papel actancial que se encomienda al mismo en el relato representado. Aquí estudiaremos únicamente los caracteres del tipo (a); es decir, los personajes codificados a nivel de género, y no los de las obras dramáticas³.

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

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

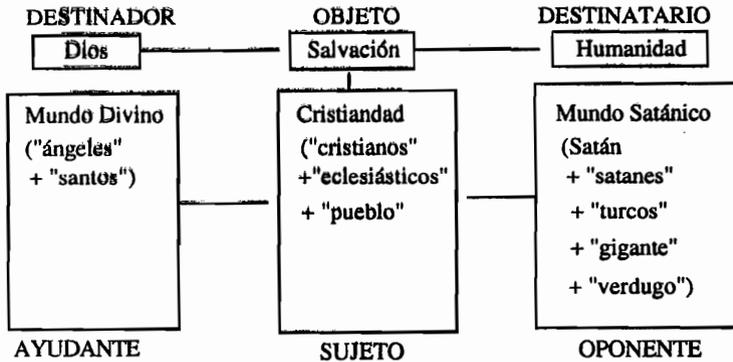
Toute pastorale tragique é quelque cycle qu'elle appartienne, est un épisode de la lutte éternelle du bien contre le mal, de la lutte de Satan et Dieu. Dans cette lutte, Dieu a pour champions les Chrétiens, Satan a pour champions les Turcs. Il est de règle que le conflit tourne é l'honneur de la vraie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

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



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

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



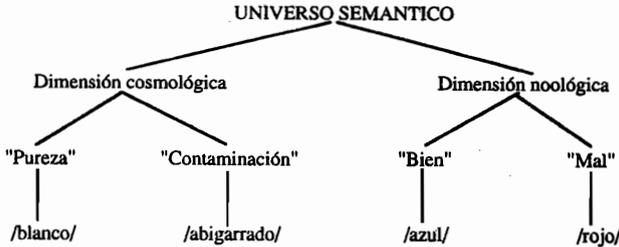
Los significantes emblemáticos de los empleos, los nombres de los empleos mismos, tomados como interpretantes, y las funciones actanciales que constituyen su significado nos permitirán construir una tipología actancial (Ducrot-Todorov 1972: 262) de los personajes de la pastoral, un repertorio de los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

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

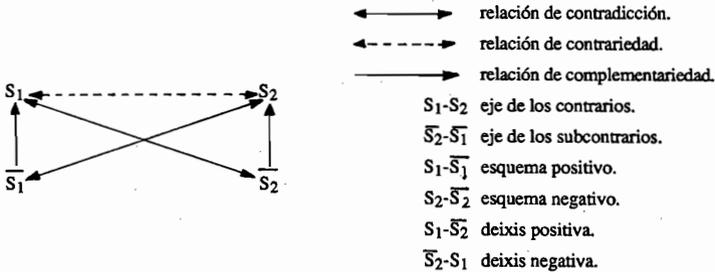
Las dimensiones cosmológica y noológica de la pastoral se ajustan, en líneas generales a la cosmología y a la ética cristianas o, más exactamente, a la percepción folklórica de las mismas; es decir, a la cosmología y a la ética cristianas tal como han sido admitidas y positivamente sancionadas por la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

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

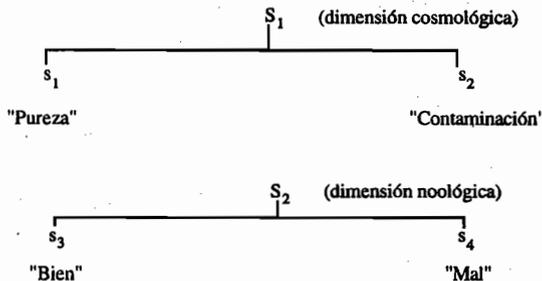
modo, de una connotación ética. El Cielo y sus moradores (Dios, ángeles, santos) son los representantes por excelencia del Bien. Los habitantes del mundo infralunar, hombres y demonios, se hallan sometidos al pecado, al imperio del Mal, aunque los cristianos (i.e., el endogrupo) representan en la Tierra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



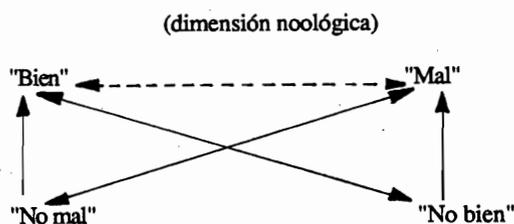
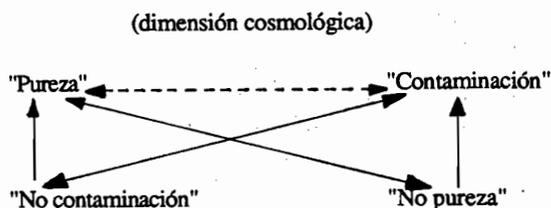
Para estructurar cada dimensión nos serviremos del modelo semiótico de A. J. Greimas y J. Courtés: el cuadrado o cuadro semiótico (1982: 96-99). La representación abstracta de este modelo ("la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera") es la siguiente:



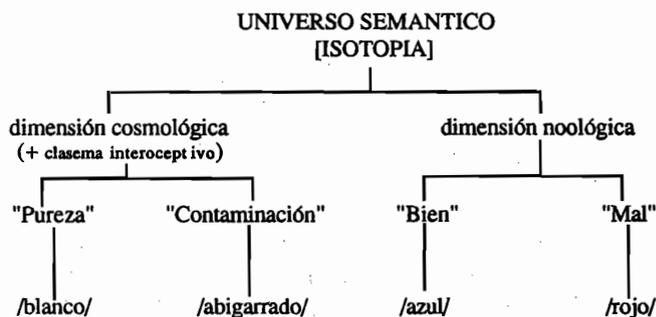
El eje de los contrarios o eje semántico consiste en una oposición de valores cualquiera (S₁-S₂), que se definen —axiomáticamente— como contrarios desde un punto de vista lógico, por su relación hipotáctica con una categoría que los subsume. Podemos articular en ejes de este tipo el universo semántico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



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



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



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

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

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

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

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

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

⁴ En contra de la opinión de Iñaki Mozos Mujika, quien afirma que, en el teatro suletino, "ongiaren eta gaizkiaren borroka maniketarra" azaltzen zaigu", (1986: 137).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Significado (Función actancial): Ayudante

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

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

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

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

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

Significado (Función actancial): Sujeto.

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

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

Significado (Función actancial): Sujeto.

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

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

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

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

Significado (Función actancial): Oponente.

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

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

Significado (Función actancial): Oponente.

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

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

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

Significado (Función actancial): Oponente.

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

Significado (Función actancial): Oponente.

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

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

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

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

Significado (Función acracional): Oponente.

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

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

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

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

2.3.3.2. Acción

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

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

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

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

Antzerti.- Eta Santa Jenebieba pastoralak izkribatzeko zertan oinarritu zara?
Héguiphah.- Beste batetan. *Jenebieba* zahar batetan, honek bazizun mila eta berrehun bertso eta nik hirurehunetara laburu dizut, ez dut istoria deusik kanbiatu. Ené kulet batzu ezarri dizut, bai, kantatzeko, eta jarri dizut dolorusago lehen baina, pena eta boskariak handiago (1984: 10).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gli elementi tipici di scena sono i seguenti:

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

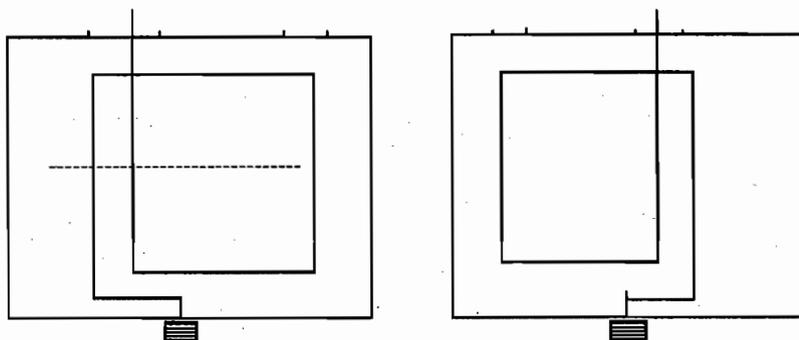
Lo que a continuación exponemos es un modelo, inspirado en el de Pasqualino, para la clasificación de las escenas-tipo y de los elementos típicos de escena en la pastoral. Sin duda, en la época de la pastoral tradicional existían más elementos codificados que los que damos aquí, pero carecemos de mayor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

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

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

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

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



Llegada de "cristianos" y "turcos"

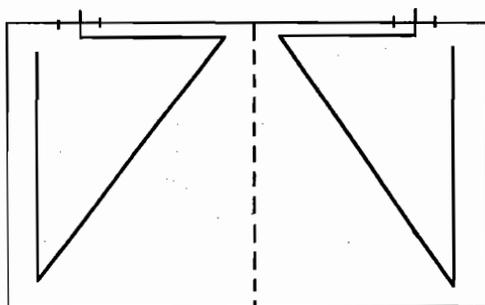
2.3.3.2.2.3. Llegada de los "Satanes" y el "Gigante". Una vez han desaparecido los "turcos" de escena, los "satanes" se aproximan a caballo hasta el proscenio. Ponen pie a tierra e inician la ascensión de la escalera, saltando y haciendo cabriolas en cada peldaño, pero sin conseguir acceder al tablado,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

2.3.3.2.2.4. Salidas a escena

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

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

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



Salida de los dos ejércitos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recitativos liminares	Prólogo-----[P]
	Epílogo-----[E]

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

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

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

2.3.3.3. Tiempo

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

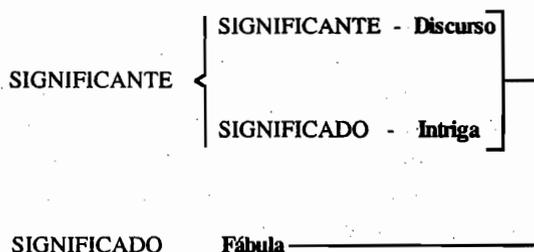
La inmutabilidad del carácter psicológico y moral de los personajes, se refleja también en la invariabilidad de sus presencias físicas. Aunque los personajes de la ficción envejezcan, en la representación no se recurre a manipulaciones cosméticas ni de otra índole para simular, en la fisonomía de los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

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

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

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

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



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

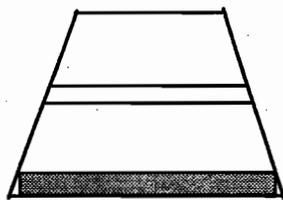
una coincidencia de orden lógico y cronológico. Por esta razón, creemos que la definición que Segre da de la fábula debe ser levemente alterada para reducirla a una significación temporal estricta: "los elementos cardinales del conjunto reordenado en orden cronológico".

A partir de este modelo, debemos establecer ahora las relaciones de significación que se producen entre los tiempos del discurso, de la intriga y de la fábula en la pastoral. Es evidente que, a pesar de la considerable duración del discurso⁸, las acciones de intriga deben sufrir una reducción respecto a la duración real de sus referentes históricos o a la duración ficticia de sus referentes literarios. Esto se logra, mediante una estilización máxima de las acciones representadas, o bien mediante el recurso a la mención en el discurso de acciones no mimetizadas escénicamente. De igual modo, la intriga suele llevar aparejada una reducción de la duración de los acontecimientos de la fábula mediante el recurso a las elipsis o supresiones de episodios. Se da, por tanto, un fenómeno de sintetización del tiempo desde los niveles profundos del significado hacia el plano del discurso, fenómeno selectivo y estilizador que podemos representar así:

TIEMPO DEL DISCURSO

TIEMPO DE LA INTRIGA

TIEMPO DE LA FÁBULA

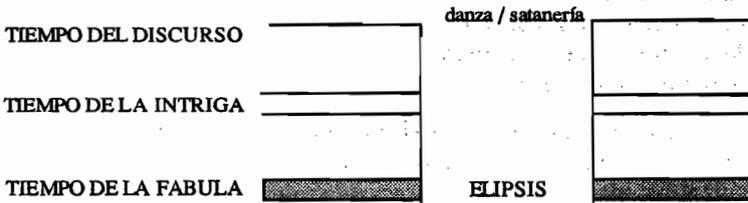


Ahora bien, es característico de la pastoral el hecho de que, a pesar de la reducción efectiva de la temporalidad de la fábula en la de la intriga, ésta tienda a ajustar su cronología a la de aquella, evitando las distaxias; es decir, conservando el orden secuencial de los elementos de la fábula, evitando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

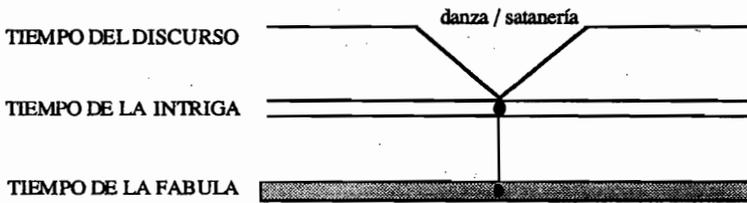
Las discontinuidades, las elipsis temporales, los momentos de transición son colmados en la pastoral —género que deja traslucir claramente un "horror vacui" escénico— por las danzas de los satanes y los intermedios cómicos o satanerías.

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

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



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



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

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

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

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

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

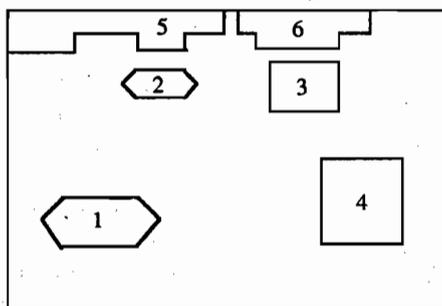
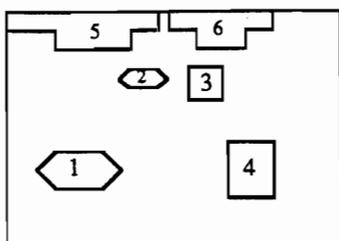
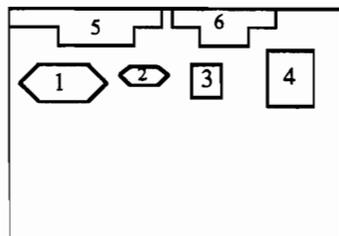


Fig. Planta del escenario de Valenciennes, según el grabado de Cailleau: 1. Paraíso. 2. Palacio. 3. Templo. 4. Infierno. 5 y 6. Mansiones secundarias.

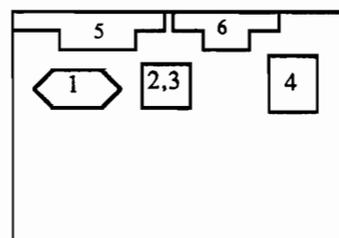
Henry Rey-Flaud pone en duda la posibilidad de un escenario de semejantes dimensiones y disposición, alegando dificultades insalvables para la recepción acústica del texto desde una estructura escénica como la representada en el grabado de Cailleau (Rey-Flaud 1973: 198-222). En realidad, esta objeción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



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



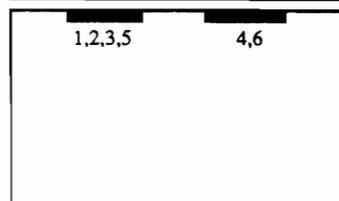
2. Retirada de las "mansiones" principales hacia el fondo de la escena.



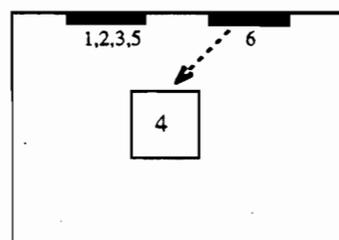
3. Fusión del Palacio y del Templo.



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



5. Desaparición de la puerta central.



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

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

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

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

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

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

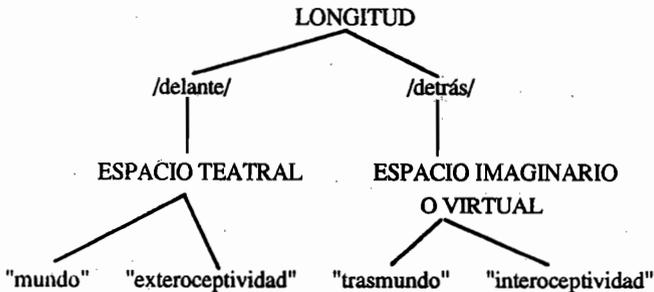
2.3.3.4.2. Tridimensionalidad y significación. El universo semántico de la pastoral, en sus dimensiones cosmológica y noológica, se organiza también espacialmente. Sobre el espacio de la pastoral se proyecta una red de dicotomías marcadas bien por barreras físicas, bien por líneas imaginarias: el telón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

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

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

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

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



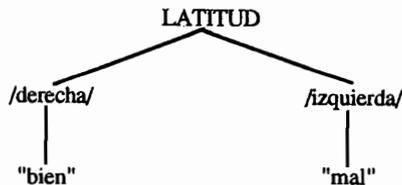
2.3.3.4.2.2. Altura: /arriba/ vs. /abajo/. La altura corresponde asimismo a la dimensión cosmológica. La oposición nocional asociada a la dicotomización /arriba/ vs. /abajo/ es la de "mundo superior (= de los vivos)" vs. "mundo inferior (= de los muertos)". En algunas pastorales se "entierra" a los "muertos"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

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

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

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

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



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

Universo semántico: nociones		Topología rasgos distintivos		LONGITUD		ALTURA		LATITUD	
		Delante	Detrás	Arriba	Abajo	Derecha	Izquierda		
Dimensión cosmológica	Mundo	+							
	Trasmundo		+						
	Mundo superior (vida)			+					
	Mundo inferior (muerte) (tierra)				+				
	Exterioridad	+							
	Interioridad		+						
Dimensión noológica	Bien							+	
	Mal								+

4. Espacialidad y significación.

Los signos espaciales son los siguientes:

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

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

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

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

2.4. Génesis de la pastoral

2.4.1. Del teatro medieval a los teatros rurales

2.4.1.1. Algunos problemas metodológicos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.1.3. El teatro cómico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De estos documentos puede extraerse una serie de rasgos comunes:

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

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

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

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

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

2.4.1.4. Los teatros rurales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.2. Teatro y literatura de colportage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. TEATRO CARNAVALESCO

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 centraban 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 folclorista, 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 contención 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 de 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 paradisíaca, 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 *Euskalerrriaren 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 grande 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 casullas 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 Láriz 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, confundiéndose 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 precedentes 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 carnalescas (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 Alice C. Warner (1977), define las mascaradas de invierno rusas, que presentan bastante semejanza con las mascaradas carnalescas.

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 carnavalesca 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 carnavalescas 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 *Tcho-rrotchak* ("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 *belizak*, y que se llegue incluso a hablar de dos mascaradas: *maskarada gorria*, y *maskarada beliza*. 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. *Buhamesa*. 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 carbunco, 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 *belzak*, 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 desgairre, 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. *Manitzalak*. 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 una 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 (¿caso 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 (*Barcoxe*). 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 limpiabotas, 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). Ultimamente, 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 *Etebekanderea*) 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 *quadrille* en que bailan por parejas, cara a cara, *Tcherrero* con *Gathia*, *Kantiniersa* con *Zamalzain*, *Jauna* con *Anderea* y *Laboraria* con *Etebekanderea* (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*, *kberestuak* 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 *kberestuak* y *bubameak* lo persiguen agitando los sables y dando alaridos (ibid., 47-48).

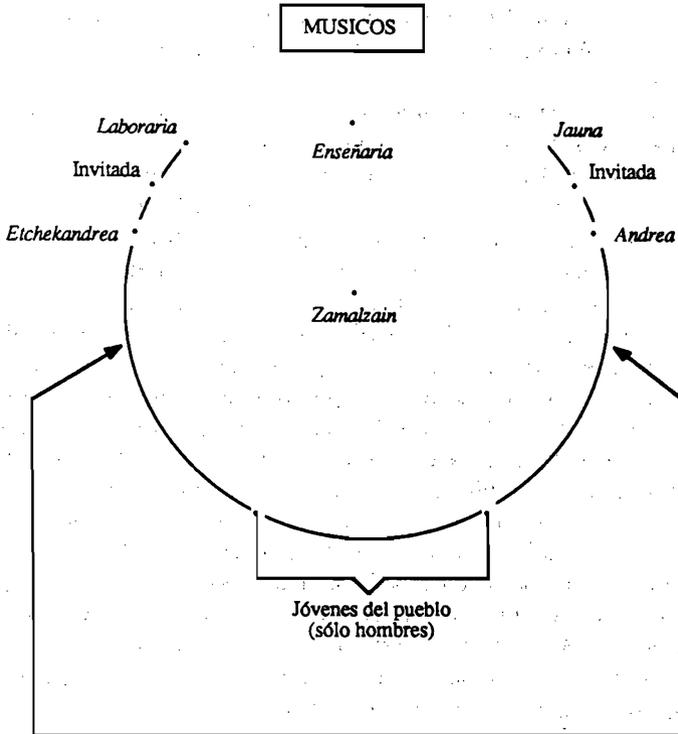
3.2.4.3. *Bralia*. Concluida la visita de los notables, se vuelve a la plaza y comienza el *bralia*, danza cuyo nombre procede del *branle*, un baile francés de los siglos XVI-XVII en que los danzantes seguían los movimientos de una pareja principal.

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 *Etbekanderea*, 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. Concluida ésta, *Anderea* y *Etbekanderea* 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 *bubameak*, 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 *Iliada* (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 *Etbekanderea* permanecen sentados, presidiéndola, en un extremo del círculo formado por los asistentes. Como este círculo tiende a estrecharse, el *Tcherrero* y los *bubameak* 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 *bubameak* 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*, *Kantinierra* 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 *bubameak*, 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 *bubameak*, 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. *Gathbia* 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, *Gathbia* 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 Héguiaphal (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*, *Gathbia*, *Kantiniersa* y *Zamalzain* (Hérelle 1925: 64-65).

3.2.4.5.2. *Contradanza*. Participan *Jauna*, *Anderea*, *Laboraria* y *Etbekanderea*. 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 *Etxekanderea* 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* (*Tcherrero*, *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 pendejiosos, 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. *Kantinierra* 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 XVII^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 répondeurs dans des représentations anciennes de cour et de ville. A commencer par le cheval-jupon, qui a continué à 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, médians, 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 cortéges 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

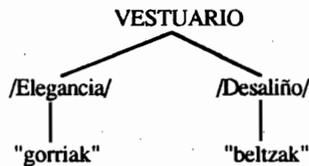
3.2.6.1 Los s-códigos sintácticos

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 des acertado 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 boras, 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*.

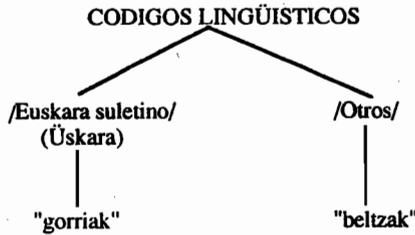


Una observación final: los adjetivos *gorri* y *beltza* utilizados para denominar a las dos mascaradas (que son una), pueden introducir una cierta confusión en el plano de la descripción semiótica. El color, las diferentes cromáticas, no crean en la mascarada (al contrario de lo que sucede en la *pastoral*) 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.

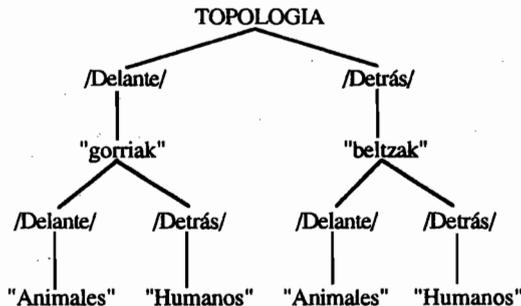


3.2.6.1.2. *Códigos lingüísticos.* La dicotomización semiótica se basa, en este caso, en un *glosocentrismo* radical. Los *gorriak* hablan, cuando lo hacen, en euskera suletino (con la excepción de los *kberestuak*, que hablan en bearnés, aunque, como veremos, el *status* de estos personajes es muy especial: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

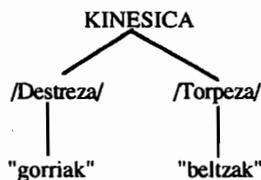


Topología. La oposición *Delante* versus *Detrás* establece en el cortejo la distinción semiótica entre los *gorriak*, que desfilan delante de los músicos, y los *beltzak* que marchan detrás de aquéllos. Esto es un hecho tan evidente que no requiere más comentarios. Sin embargo, una dicotomización semejante, 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 (*Tcherverro*, *Axuriak*, *Artza*, *Gathia*), y en la trasera, los humanos. Del *status* ambiguo de *Zamalzain*, *Kukulleroak*, e incluso de *Kantiniersa* y *Bubamesa*, 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 sulétinos, 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 *avrezzo* 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.

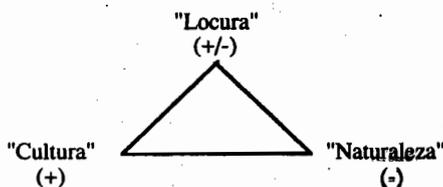
Los locos dijoneses marchan detrás de la *Mère Folle*. Heers describe así la cabeza del cortejo:

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 *Kantiniërsa*, *Zamalzain* y los *Kukulleroak* una simplificación del cortejo urbano de los locos, tal como se desarrollaba en Dijon y en otras ciudades? La *Kantiniërsa* —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 *Kantiniërsa* revelaría su carácter de caudillo militar de una com-

pañía de soldados locos. La *Bubamesa*, a quien *Kantiniërsa* sustituyó, 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 "anima 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 *Kantiniërsa*.

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 fuele, que aparece asociado a la figura del Loco o a la *Mère Folle* ("Madre Locura", pero también "Madre Fuele").



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



3. Viñeta de Alberto Durero 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 deshonorosos, 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 deshonor 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", "vilis 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 deshonorables 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. *Kherestuak*. 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 atribuído 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 desconfiamos 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.

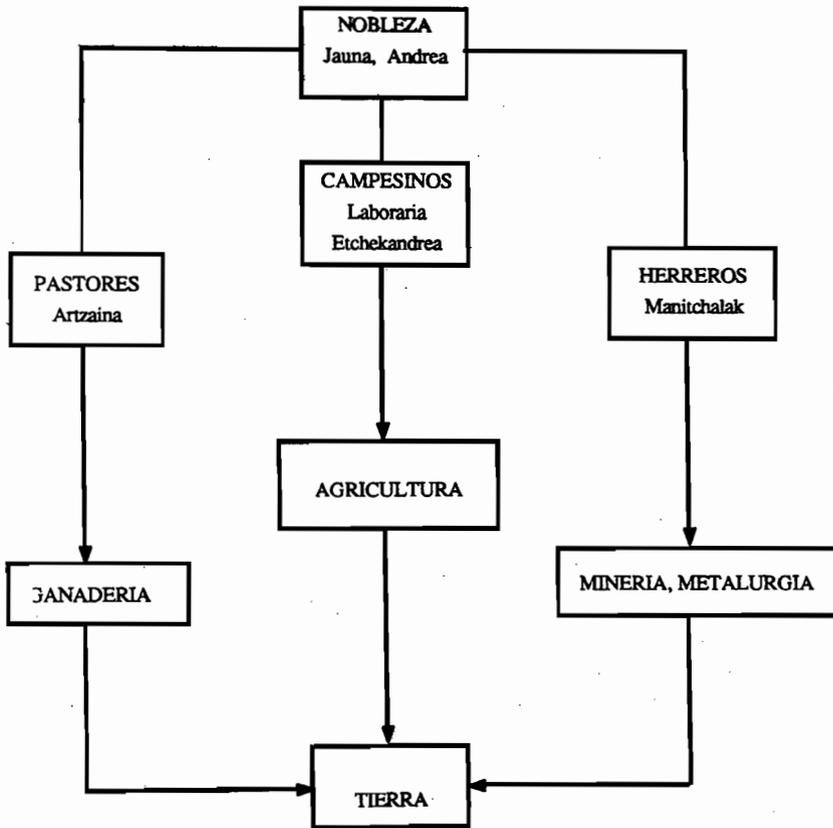
De lo que no cabe duda es que la abundante presencia de los personajes del ferrón y del herrero en los Mércen y leyendas vascas de tradición oral acredita su condición arcaica de “agente de difusión de mitologías, ritos y misterios metalúrgicos” (Eliade 1974: 29). Actividad, la del herrero, honrosa y 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 zavar, 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*, *Etxekanderea*: 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 *Etxekanderea* 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 esquilmación 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 Buhamesa*. Pueden considerarse una mera inversión de los *gorriak* correspondientes (la *Buhamesa* correspondería a *Kantiniersa*). 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. *Buhameak*. 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 *buhameak* 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 *buhameak* 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).

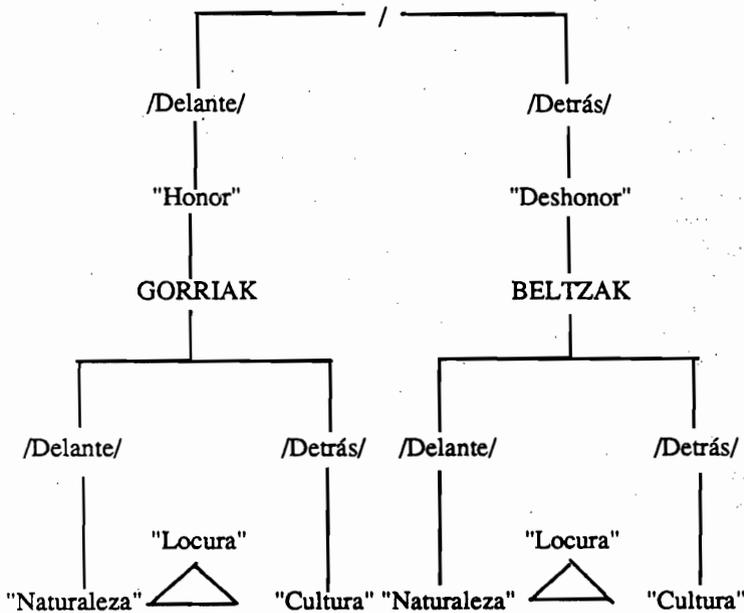
3.2.6.3. Nota sobre el espectáculo

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. Riquer 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 contadísimas 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 Baltén, "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 Baltén, 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. Martiesens, 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 Baltén (en la colección del Nederlands Theater Instituut, 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 farendi 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 Peñaforida, 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:

Eziñ 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. Badakigu, gainera, Hérelle-ren estudioen bitartez, Zuberoko fartsa txaribarikoek beste jenerozko teatro lanak kutsa edo kontamina ditzaketela (...). Zilegi bekit suposatzea, analogia bati jarraikiz, Peñaforida 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 facécias, 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 Oiheek 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 *Malkus 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 üsté 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 enemistarse 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.

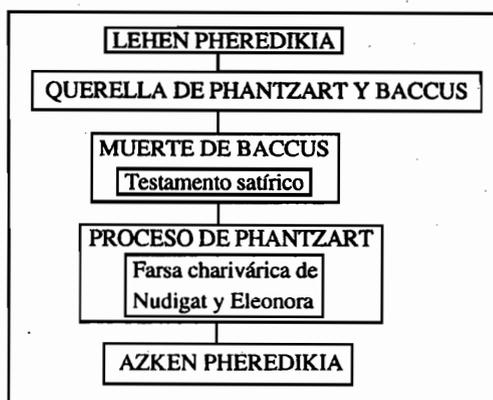
Carmentrant sería el nombre de otro de los avatares de Carnaval: el del Carnaval agonizante (*Caresme-entrant*). Según Gaignebet (1972: 323), una de las variantes de este nombre —*Caramantrán*— se aplicaba en Valdaine a la última persona que recibía la ceniza el primer día de Cuaresma.

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 Hérrelle 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 pheredikia*— 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 apresuramiento 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).

Baküs, 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 re-nunciar 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 *Baküs* 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 es-te 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 *Baküs*) y a veces como "comedias" (en *Phantzart*). Para Hérelle, estas "tragicome-dias" 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; *scampañata*, 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

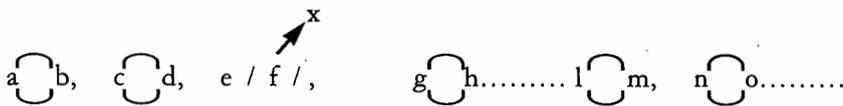
Tierra, sino en una conjunción del Sol y de la Luna. En el pensamiento mítico, tal conjunción se contempla en términos de una canibalización (la Luna, ogresa o lobo, “devora” al Sol) o de un incesto entre hermanos (el Sol y la Luna pueden ser indistintamente el hermano o la hermana). Si tenemos en cuenta 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 antiprocesionales 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 tribaus 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 toscos instrumentos:

Il y vavoit un gran jaiant
Qui alloit trop forment braiant,
Vest u vert bon broissequin;
Je çroi 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", interesantes, 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 *galarroitsa* (ruido de cencerros) en Labourd y Baja Navarra, y *tzintzarroitsa* 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 repentizadas 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 lugares, 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 charivéricas, 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 charivéricas a ellas asociadas. Según J. B. Hardoy, las *asto-lasterrak* consistían en conciertos charivéricos 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 charivéricas 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 charivéricas 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 charivéricas, 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 charivéricas 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 charivéricas 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 bajonavarraes en las que se basa Hérelle son: 1) la del capitán Duvoin, 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 charivérica 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 estrafalarias, 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 Urdo (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. *Cantinerero 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 sirven 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 mirlitón.

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 charivárico 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 Urds iban dentro de una carreta tirada por un asno; en Irissarry, en un simón.

— Luego, el juez y los abogados, en diligencia (Urds), 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 entrecochar 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-Larrosa, 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-muestra* 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 *zirtzitzak* 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 Baigorry 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 BALLE	Bolantak		+			
	Kaskarotak	+				
	Basa-andreak					
	Amazonas					
COMPANIAS	Ciudadanos ricos	+		+		
	Andere Tchuriak					
	Gigantes (maniqués)		+			
ZIRTITZAK (BUFONES)	Gendarmes					
	Guardia campestre					
	Tambor mayor					
	Cantínero					
	Cantínera					
	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	+				
	Cantíneros			+		

10. Personajes del teatro folklórico.

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): - Chalanés, - 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 Pirineos 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 acríticamente 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 charivárigo 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 semonce 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'acribes facéties pour leur reprocher leur vilaine conduite (Hérelle 1925: 147).

Otro elemento común con las pastorales es la introducción de una o varias “saterías”, 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 importante. 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 Bearne (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-Engrace, 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 pberedikia* 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 Bearne) 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 desgrefñadas 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 charivarica 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 charivaricas, 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 charivarica: 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 atendremos 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 charivarica 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.

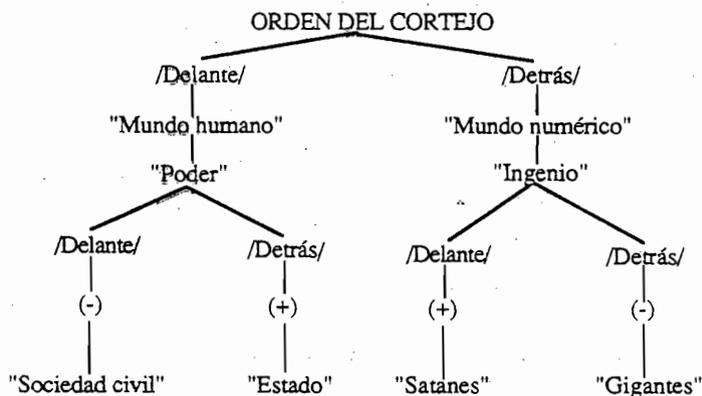
La triple división de los personajes corresponde por tanto a tres s-códigos semánticos (Sociedad civil, Estado, Mundo Numérico) que pueden a su vez dividirse en diferentes s-subcódigos. Así, la Sociedad civil se escinde en dos s-subcódigos siguiendo un doble criterio estamental (Burgueses/Campesinos) 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.

		S-Código Sintácticos		VESTUARIO		Códigos Lingüísticos					Orden en cortejo				Montura			
				Masculino	Femenino	Profesional	Rojo	Abigarrado	Euskera (Uskara)	Francés	Latín	Bearnés	Español	Delante	Detrás	Delante	Detrás	Asno
MUNDO HUMANO	SOCIEDAD CIVIL	BURGUESES	+				+			(+)		+				+		
		BURGUESAS		+			+			(+)		+				+		
		CAMPESINOS	+				+			(+)		+				+		
		CAMPESINAS		+			+			(+)		+				+		
	ESTADO	LETRADOS			+		+						+				+	
		BARBERO			+		+						+				+	
MUNDO NUMÉRICO	SATANES				+		+			+	+			+			+	
	GIGANTE					+				+	+				+		+	

11. S-Código sintácticos y semánticos en las farsas charivéricas.

5. EPÍLOGO

No queremos dar por concluído 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 *euskera 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*, Gêve: 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", *Domun 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 XVIIe. 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, *Etxahun 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 Altzaga saria*, Bilbao: Bizkaiko Aurrezki Kutxa.
- _____, 1983 "Zuberotar Antzertiaren sortez era 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, publiées dans la revue illustrée *Pyreneae*, année 1912, no. 1, 2, 3, 4, 19, 20, et année 1913, no. 3] cit. por Georges Hérelle, *Les Pastorales à sujets tragiques considerées 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 XXe. 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.
- Dottoli, 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. Comunicaciones/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 barroca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa], Madrid: Anaya.
- Gaignebeb, 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, *Manresques. 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", *Euskalerraren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 199-204.
- _____, 1923, (ed.) J.B. Hardoy, "Instruccions 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 XIVe. 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 Euskalerrria*, 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: Transiziozko 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", *Diogéne*, 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. Ores Nuevos.
- Leach, E., 1954, *Political systems of bigland 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 Pathelin à Melité*, Paris, Hatier.
- Lefebvre, J., 1968, *Les Fols et la Folie. Etude sur les genres du comique et de la creation 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", *Antzerki* no. 7, maiatza, pp. 7-10.
- , 1984, "Paralelo entre la Pastoral suletina y el Teatro Griego", *Antzerki*, no. 8, abuztua.
- Léon, A., 1911, "Cómo visten los intérpretes de las Pastorales", *Euskalerriaren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 207-213.
- , 1911, "Las pastorales vascas. Cómo se representan. Cómo se visten los intérpretes", *Euskalerriaren 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, *Ibauria Euskal Literaturan*, San Sebastián: Editorial Eusko-Itaskuntza, 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*, nº. 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 Teatroa*, Donostia: Haranburu Editorea.
- Oihenarte, J., 1971, *Kaniko eta Beltxitina (Ibauteriako Pastoral zuberotarra)*, ed. de Gabriel Aresti, Donostia: Lur Editoriala.
- , 1982, *Phantzart (Ibautetako Trajikomedia)*, ed. de Iñaki Mozos, Iruinea: Karrasi.
- Olea Simo, J., 1984, *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valencia: Institutió 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*, Prefazione 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.), "Chiverona et Marcelline (Astolasterre 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 folklore*, 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*, 49-1/2, 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 ppiele / 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'", *Fragments. 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, *Tradición, 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, "Pastoral-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, "Chiverona 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", *Euskalerraren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 194-198.

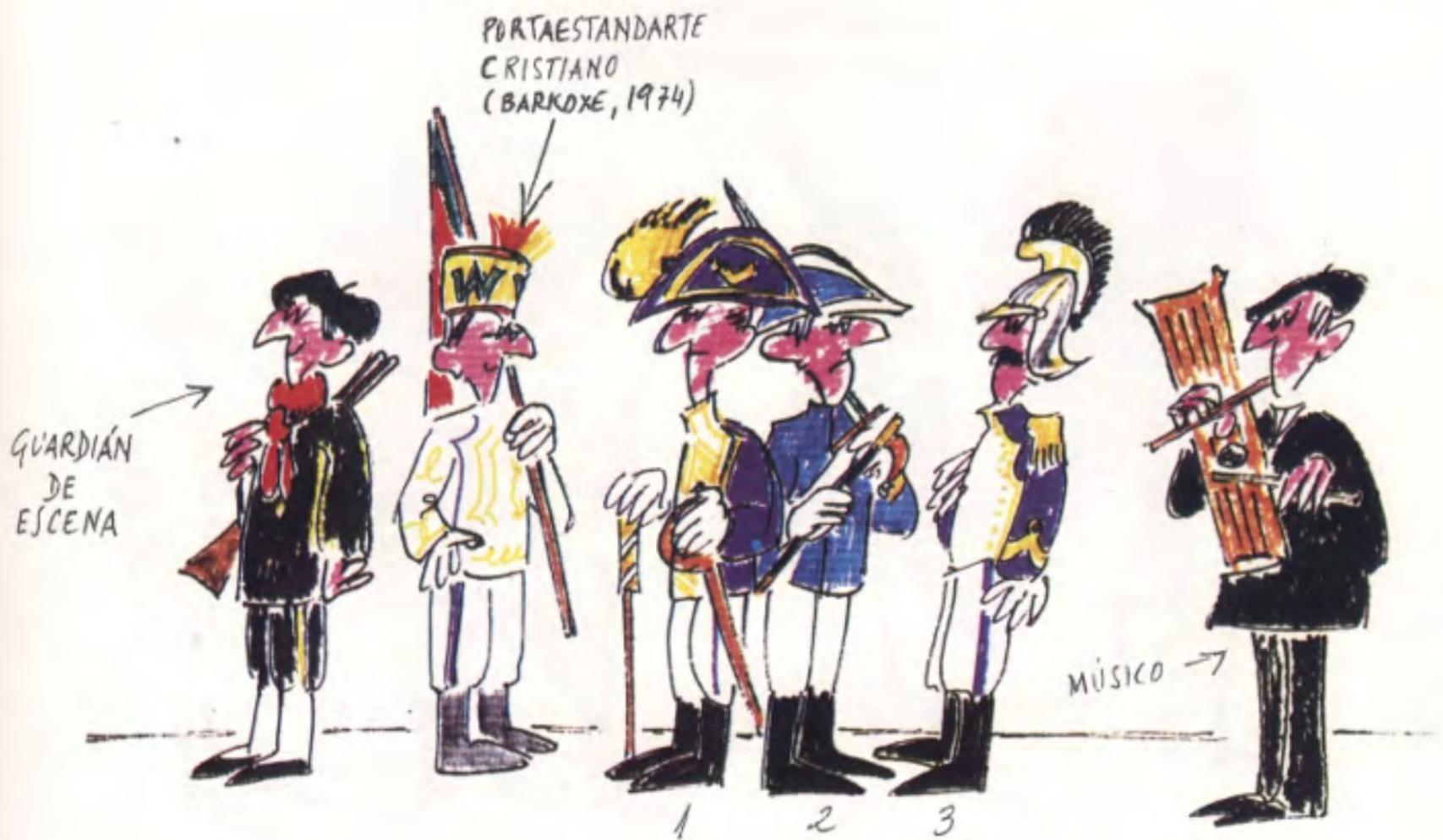
———, 1911, "Detalles de la representación de Pastorales", *Euskalerraren Alde*, año I, no. 7 y 8, pp. 205-206.

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*.

APÉNDICE GRÁFICO

PASTORALA

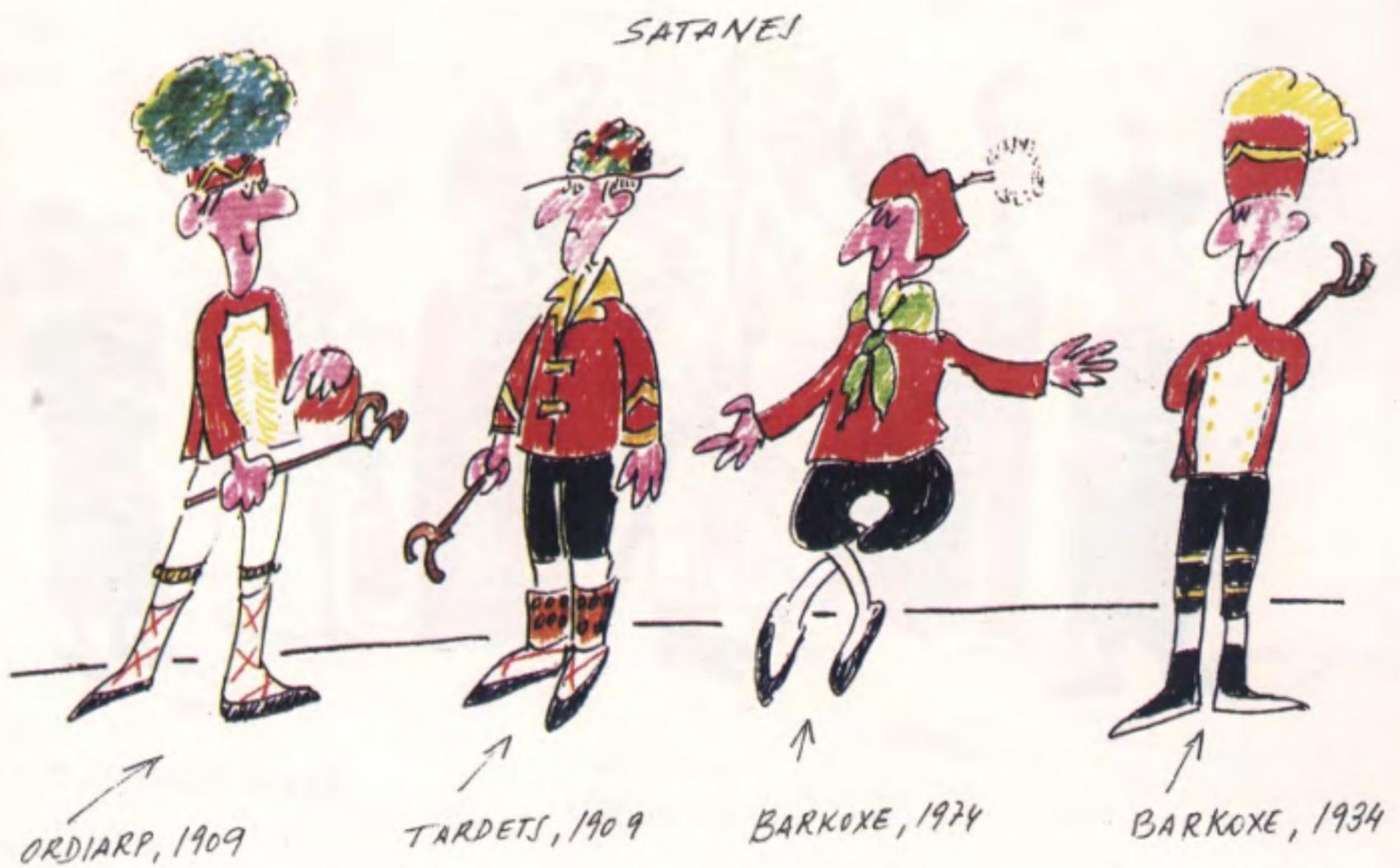
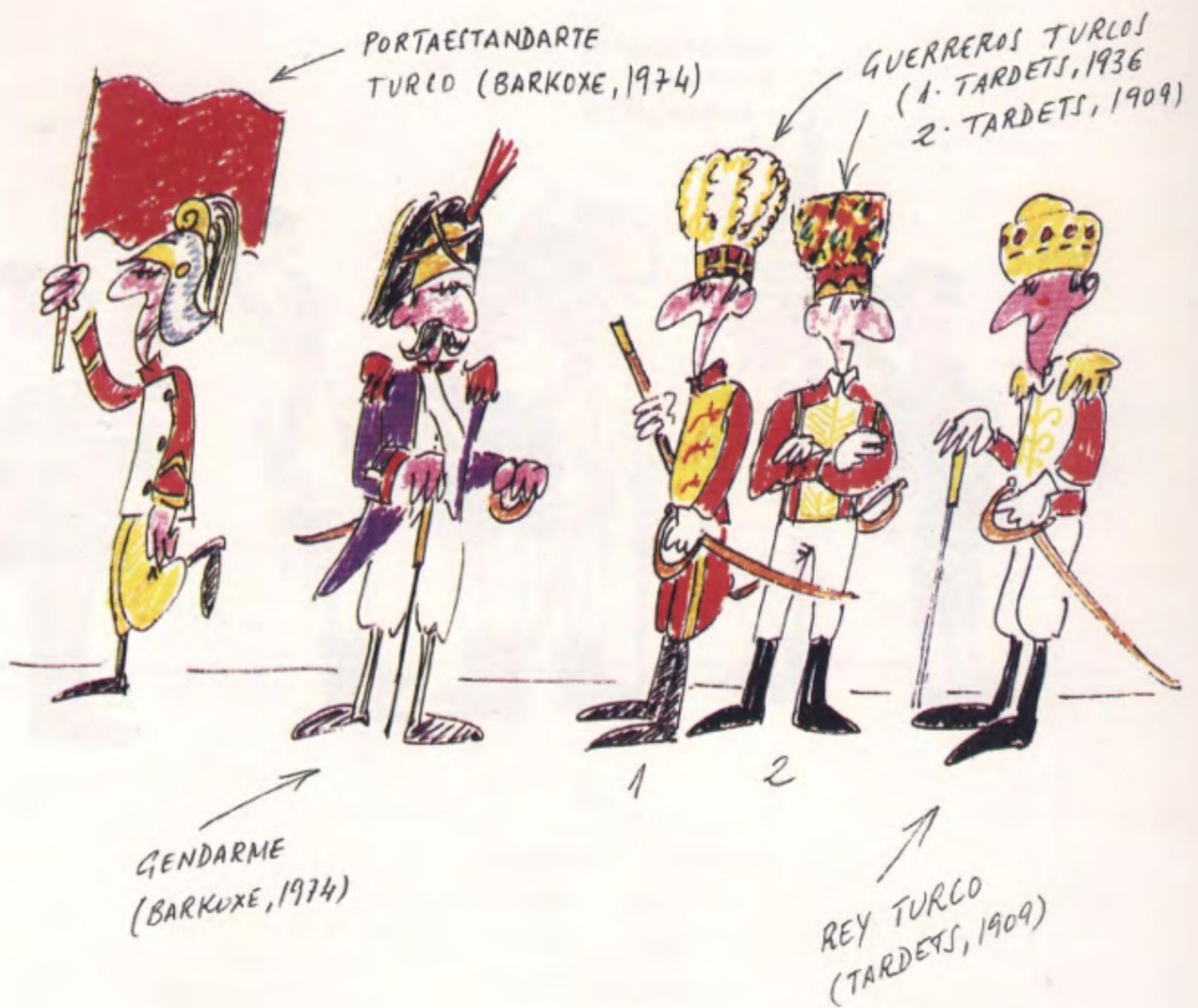


GUERREROS CRISTIANOS

- 1. TARDETS, 1936
- 2. LARRAU, 1922
- 3. BARKOXE, 1974



PASTORALA



PASTORALA



↑
KOROA
(BARKOYE, 1974)



↑
KOROA
(ORDIARP, 1909)



↑
TARDETS, 1936



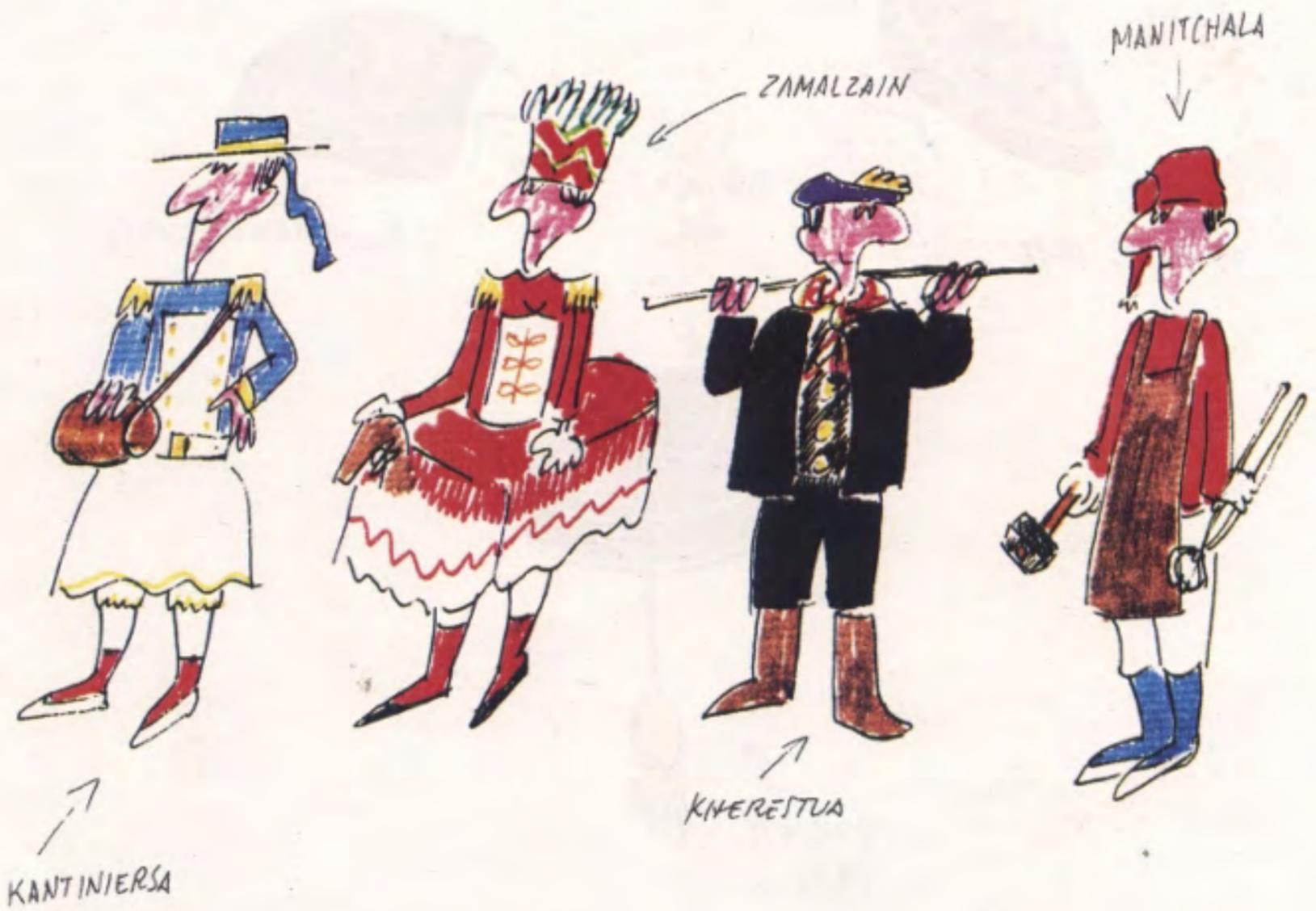
↑
TARDETS, 1936

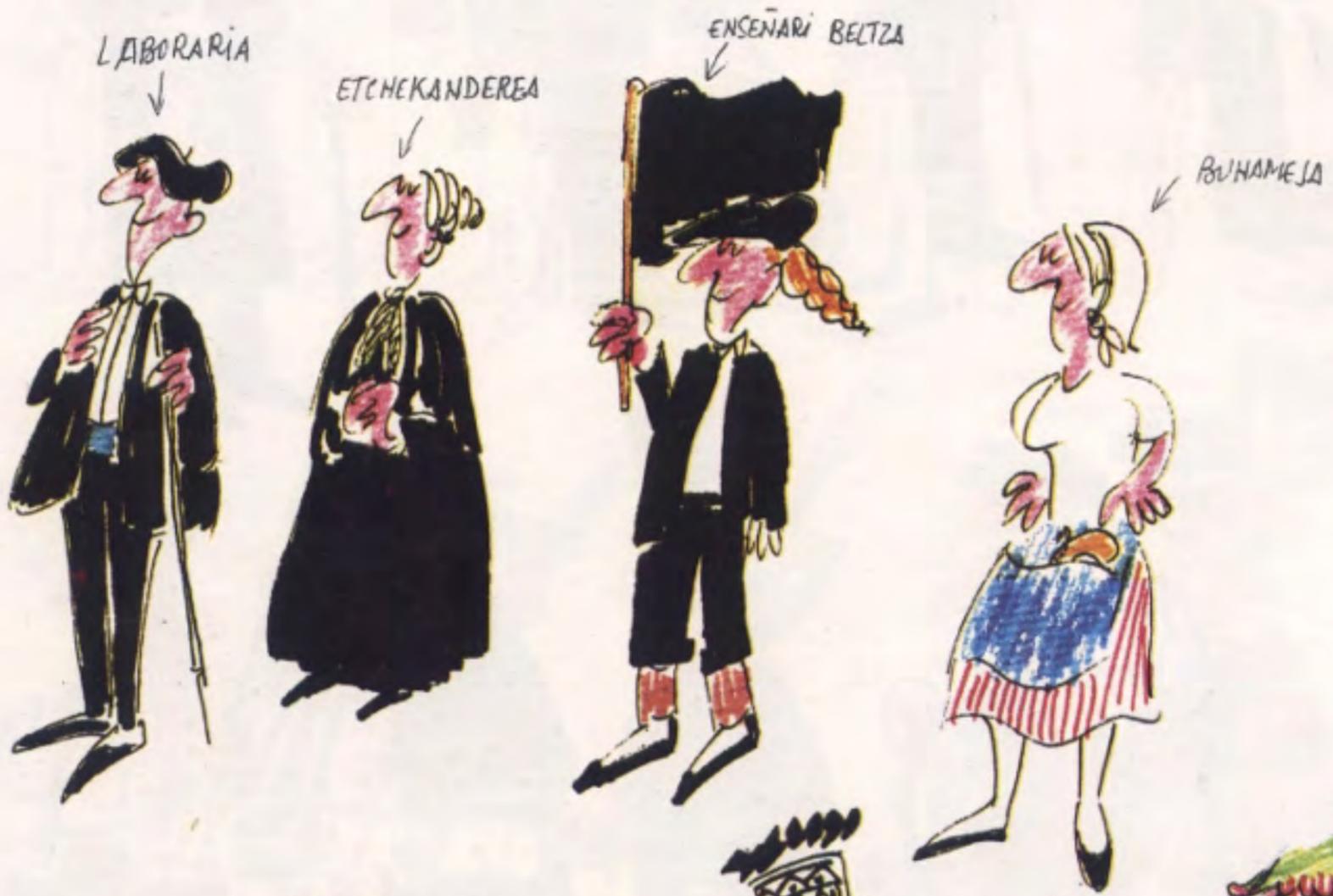
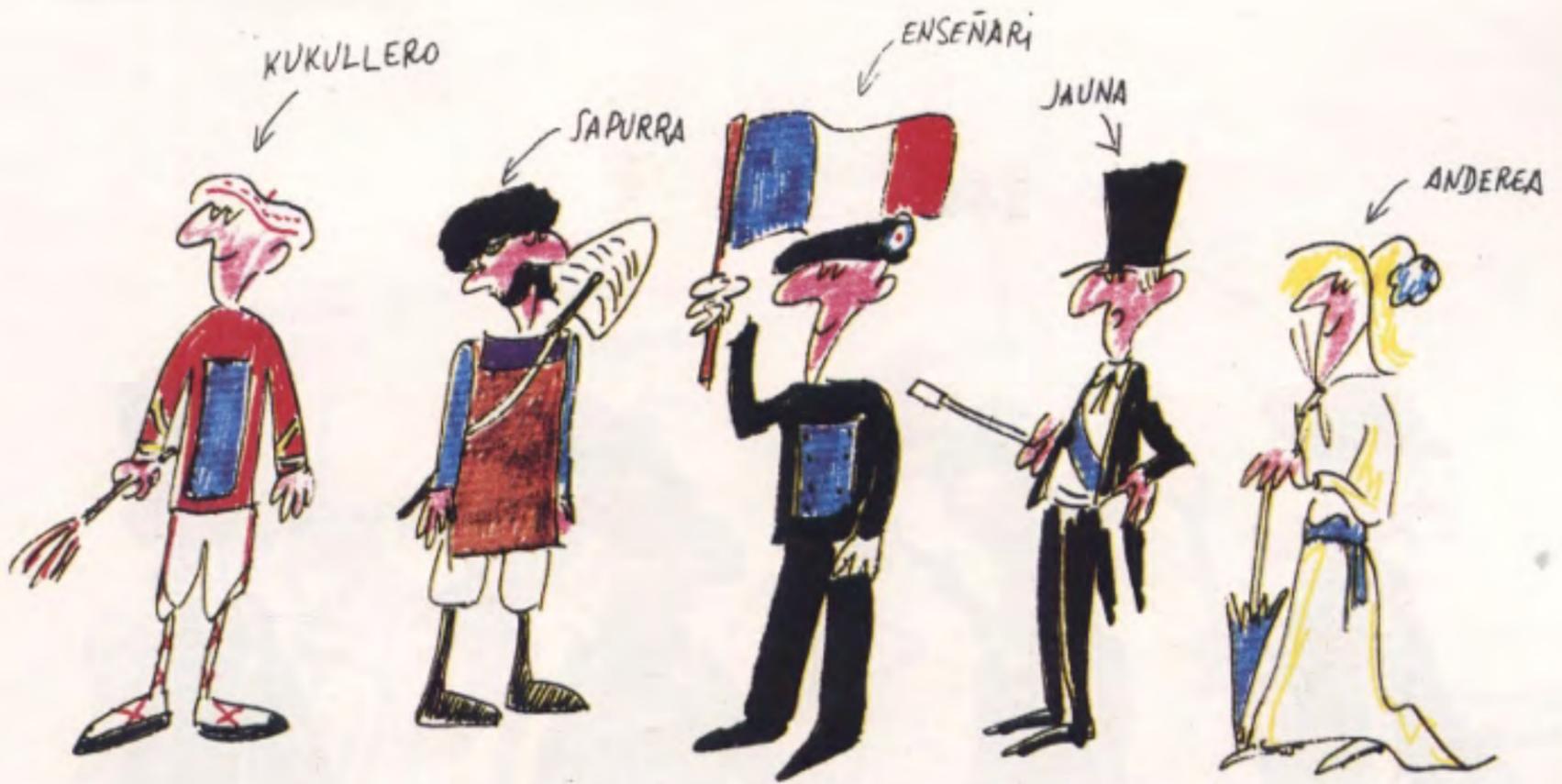
BOINAS
DE
SATANES



↑
TARDETS,
1936

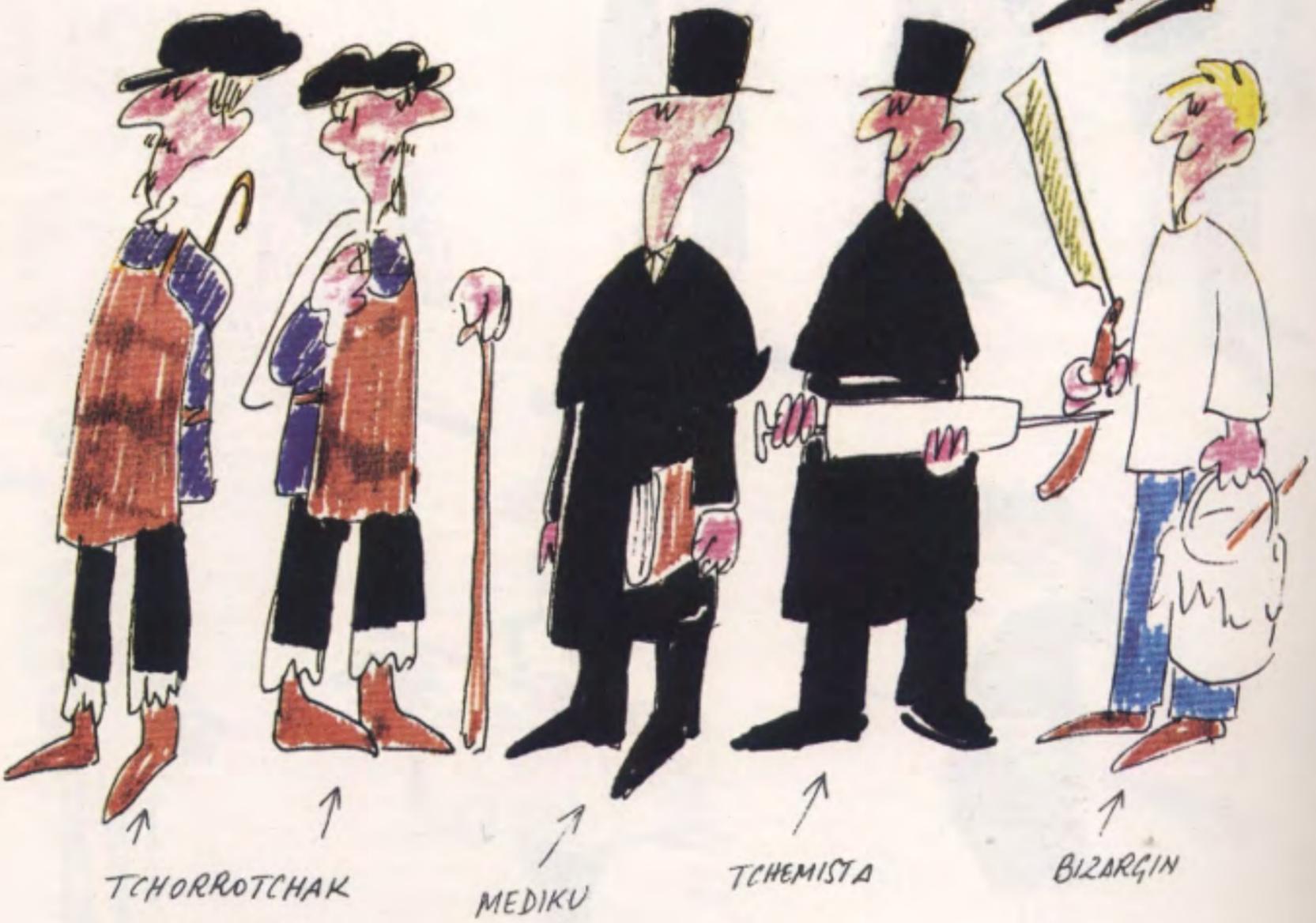
MASKARADA

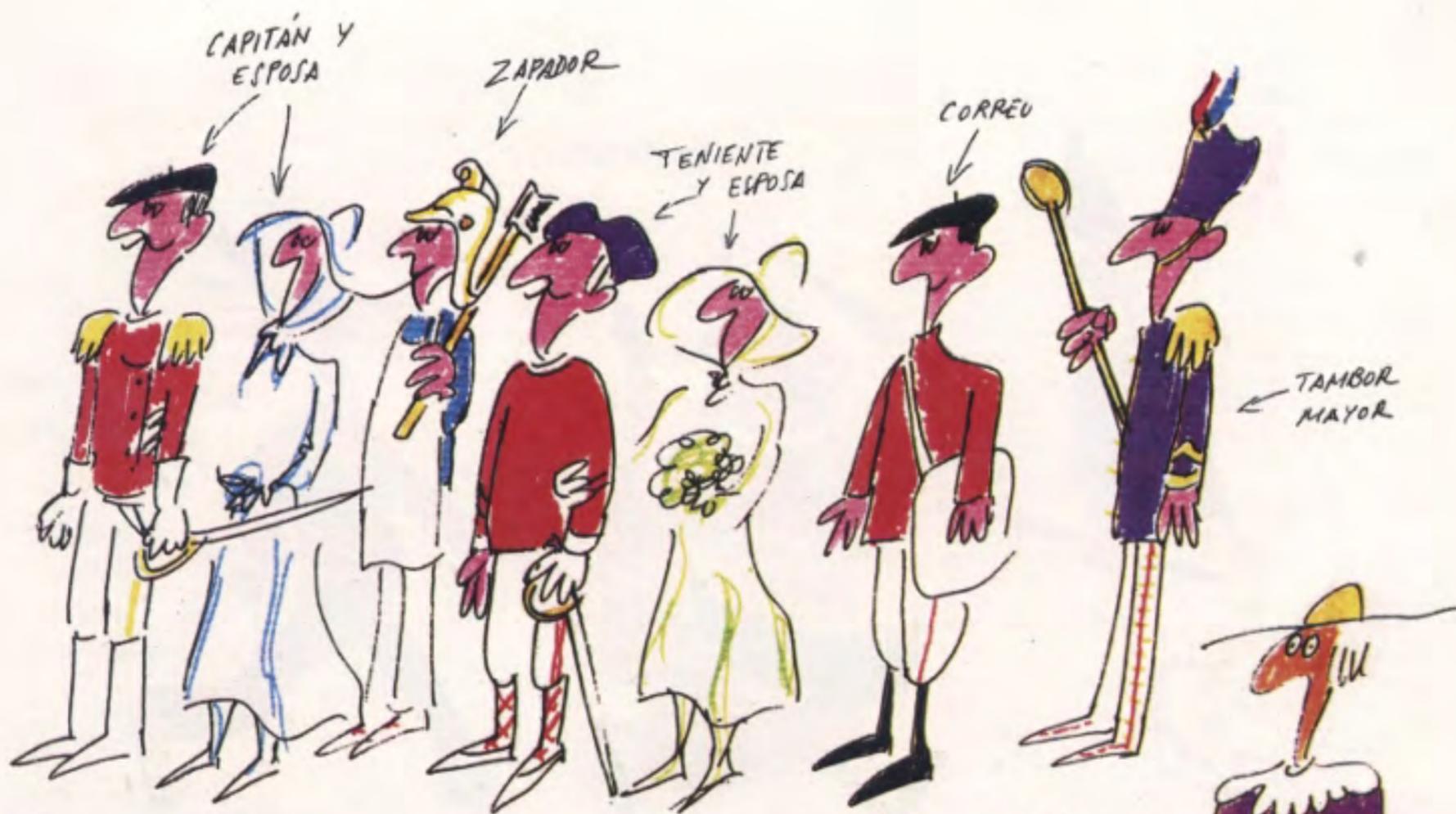




MASKARADA

MASKARADA





TOBERA MUSTRA



- XIII. MANUEL AGUD - ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco. I. A-Ardui*, 1989.
- XIV. JOSEBA A. LAKARRA (ed.), *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*, 1991.
- XV. BEÑAT OYHARÇABAL, *La pastorale souletine: édition critique de «Charles magne»*, 1990.
- XVI. RICARDO GÓMEZ-JOSEBA A. LAKARRA (arg.), *Euskalaritzaren historiaz I: XVI-XIX* 1991.
- XVII. JOSEBA A. LAKARRA (arg.), *Euskalaritzaren historiaz II: XIX-XX*. 1991.
- XVIII. JOSEBA A. LAKARRA, *Martin Harrieten hiztegia (1741)*. Prestatzen.
- XIX. MANUEL AGUD - ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, II. Ardu-Benden*, 1990.
- XX. LUIS MICHELENA, *Lenguas y Protolenguas*, 1990.
- XXI. ARENE GARAMENDI, *El teatro popular vasco, (Semiótica de la representación)*, 1991.
- XXII. LASZLÓ K. MARÁCZ, *Asymmetries in Hungarian*, 1991
- XXIII. N. G. H. DEEN, *Glossaria duo vasco islandica*. GIDOR BILBAO-ren itzulpen, ohar eta hitz aurkibide berria eta JOSE I. HUALDE-ren azterketa batekin, 1991.
- XXIV. MANUEL AGUD - ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco. III. Beule-Egileor, Babarraso-Bazur*, 1991.

Seminario de Filología Vasca
 "Julio de Urquijo"
 1.792 Apartadua.
 20080 Donostia.

