

El carnaval en el teatro vasco

IÑAKI MOZOS

IRALE

En el teatro tradicional de Euskalerría, las obras propiamente dramáticas y las manifestaciones parateatrales de Carnaval son un tema digno de consideración y estudio, tanto como reflejo de la cultura de una comunidad campesina, como por constituir un elemento fundamental del teatro cómico vasco.

Por otra parte, cosa que como se sabe es común a la mayoría de las sociedades de Europa occidental, el Carnaval aglutina, en cierta manera y a través de una larga época, las manifestaciones festivas de aquéllas.

En esta exposición intentaremos describir el teatro vasco de Carnaval según el siguiente esquema: observaciones generales, análisis de las manifestaciones dramáticas (teatro y parateatro) y un último apartado donde se tratará de explicar su contexto histórico y geográfico, los elementos teatrales que les son comunes y su relación con otros tipos de literatura oral.

1. CARNAVAL Y TEATRO POPULAR

La fiesta del Carnaval ha sido en gran medida la fiesta tradicional y popular más importante de las sociedades rurales de Europa occidental. Ha sido estudiada y analizada por muchos autores y ha dado lugar a diferentes explicaciones o teorías provenientes, por lo general, de la Antropología o de las tendencias que se han dado en esta disciplina. Podríamos recurrir, por lo tanto, a las alternativas asociacionistas o primitivistas (que ven en la fiesta restos de religiones animistas y de culturas incluso prehistóricas), a las funcionalistas o estructuralistas (que se centran en comunidades concretas haciendo estudios sincrónicos), etc.

No obstante, teniendo que echar mano de una interpretación concreta de dicha fiesta, mi elección a la hora de estudiar el teatro vasco de carnaval ha ido por otros derroteros. Se trata de la posición de Julio Caro, la cual resulta muy interesante si tenemos en cuenta que, además de conocer ampliamente el contexto rural europeo en general y vasco en particular, se aleja de dogmatismos estériles y constituye una visión antropológico-histórica¹.

Se podría resumir esa visión en la siguiente idea: las tradiciones, costumbres, o manifestaciones culturales populares están íntimamente ligadas a la evolución histórica de las comunidades en que se dan. En este sentido, y teniendo en cuenta que ciertas formas actuales pueden tener su origen en épocas anteriores, el establecimiento del rito de la Cuaresma es inherente a la concepción que tenemos desde hace bastante tiempo del Carnaval.

El origen de la Cuaresma parece estar en la instauración de una época de ayuno y recogimiento impuesta a los antiguos catecúmenos (paganos que se convertían) una vez bautizados. Estos nuevos cristianos celebraban, según se dice, una fiesta que habría sido la precursora del Carnaval. Por otra parte, es claro que el cristianismo adaptó o conculcó mitos o creencias antiguas, sustituyéndolas por elementos correspondientes al dogma (como habría sucedido con las celebraciones del solsticio de invierno, etc.). Además parece probable que favoreció la representación de elementos correspondientes a esos ritos que aparecerían en la celebración de las fiestas tradicionales.

En ese sentido se podría aceptar cierta presencia de religiones antiguas o animistas en el Carnaval; pero, aunque ciertos personajes y acciones que se dan en el carnaval rural sugieren explicaciones independientes al cristianismo, la cosa es difícil de demostrar y resulta, por lo tanto bastante discutible.

Así sucede con el desfile de los portadores de grandes cencerros (*joaldunak*) en el carnaval de los pueblos de Ituren y Zubieta (*Zanpantzar*) al norte de Navarra, e incluso con algunos personajes de la *Maskarada*, espectáculo carnavalesco de la provincia vascofrancesa de *Zuberoa* o *Pays de Soule*. De todas formas no ha de entenderse, en este aspecto, que el carnaval vasco sea original y totalmente diferente al de otros pueblos. Sino que, en gran medida y en lo que concierne al teatro popular, se corresponde con las manifestaciones o celebraciones que tuvieron como base la cultura cómica de las sociedades campesinas del occidente europeo durante una época relativamente larga: desde fines de la Edad Media hasta el siglo XVII.

Estas sociedades campesinas han sido estudiadas por varios historiadores, entre los que destaca, sobre todo en lo referente al estado francés, E. Le Roy

¹ "El Carnaval, análisis histórico-cultural" (Taurus. Madrid, 1979), es el libro en donde, basándose en su tesis de doctorado, desarrolla ampliamente su punto de vista. Las otras interpretaciones, desde VIOLET ALFORD ("Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa" *RIEV*, 1931) hasta Hornilla (*El Carnaval Vasco Interpretado*, Bilbao, 1990) siguen vigentes en cierta medida.

Ladurie². Según su opinión, hay tres rasgos fundamentales que caracterizan a dichas sociedades: eran comunidades bastante cerradas y autosuficientes en las que prevalecía el sincretismo religioso entre el cristianismo (de la mano de un clero no excesivamente preparado) y restos de creencias paganas; en segundo lugar, tenían una concepción propia de la fiestas en las que el carnaval destacaba sobre las demás y donde el teatro popular constituía una de las formas de diversión predominante; y por último, su vida cotidiana, limitada por una continua y muchas veces extrema pobreza, estaba jalonada de revueltas y levantamientos frente al poder debidos a los impuestos, las levas, etc.

Nos fijaremos en el segundo rasgo haciendo referencia a otro conocido autor, M. Bakhtin³, que lo desarrolla en su estudio sobre la cultura cómica popular. Esta cultura o forma de diversión de aquellas comunidades campesinas tiene tres elementos básicos que la caracterizan: en los espectáculos hay formas de proceder y ritos específicos en los que los mitos o creencias pierden su carácter sagrado y se transforman en parateatralidad; en las fiestas se representan obras propiamente teatrales enmarcadas en la literatura popular de tradición oral (la población es casi totalmente analfabeta); y por último, en estas manifestaciones cómicas predomina un lenguaje coloquial con recursos sencillos para provocar la risa, tanto en la forma (rimas fáciles o ripios, hipérboles, proposiciones absurdas y contrastes caricaturescos) como en los temas (excesos gastronómicos, sexuales y escatológicos, elementos de crítica social, etc.).

Por otra parte, Bakhtin define en el contexto de esta cultura lo que sería el *realismo grotesco*⁴, concepción estética de la vida que tenían aquellas comunidades campesinas y que se manifestaba de modo especial en la fiesta de carnaval. Esa concepción habría consistido en una toma de contacto con la parte baja del cuerpo, una identificación de la persona humana con su componente más natural o animal, una especie de degradación del individuo que se concretaba en la exageración de sus funciones corporales y que, por un lado, simbolizaba la muerte de lo viejo y, por otro, garantizaba la reaparición y la pervivencia de la vida en lo nuevo.

Y resulta que lo que subyace en esta concepción estética es, a su vez, una concepción particular del tiempo correspondiente a aquellas comunidades campesinas. En oposición a lo que podríamos denominar una idea *lineal* que prevalece en la civilización occidental de nuestro tiempo, basada en la consecución de cierto éxito individual o colectivo y en la utilización agresiva de la naturaleza en función de él, aquellas comunidades, condicionadas por las circunstancias históricas en las que vivían, tenían una idea *cíclica* o *pendular* identificada en gran medida con la evolución de la naturaleza de la que dependían. Así, los hitos que

² *Le carnaval de Romans*, París, 1979 y *Les paysans du Languedoc*, París, 1969.

³ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*, Barcelona, 1974.

⁴ Definición que completa en los capítulos V y VI: la imagen grotesca del cuerpo y lo "inferior" material y corporal en la obra de Rabelais.

marcan esa evolución eran motivo de celebración y fiesta pero con un sentido que ahora, a pesar de que en alguna manera se siguen celebrando, se nos escapa.

En ese contexto, el Carnaval constituía la fiesta o el rito del paso del año viejo al nuevo en aquellas comunidades en las que, a mi parecer, podría haber tenido plena vigencia la caracterización de esa unidad fundamental del tiempo hecha por Julio Caro⁵: “El año, con sus estaciones, con sus fases marcadas por el Sol y la Luna, ha servido de modo fundamental para fijar ese orden, al que se somete el individuo dentro de su sociedad y al que parecen someterse también los elementos. Muerte y vida, alegría y tristeza, desolación y esplendor, frío y calor, todo queda dentro de este tiempo cargado de cualidades y de hechos concretos, que se mide también por medio de vivencias”.

De esta forma, el Carnaval marcaba el fin del ciclo vital en un momento límite, donde el individuo y la sociedad se asociaban de modo especial con los otros componentes de la naturaleza en el contexto de la fiesta. Por lo general, el desarrollo de esa fiesta se podría dividir en tres fases que estaban siempre presentes: una primera de *preparación* (cuestaciones, organización de banquetes, desfiles, etc.), una segunda de *celebración* (la representación del llamado “mundo al revés” con el banquete, el baile y, en definitiva, la degradación temporal de la persona, anteriormente explicada, que constituye el climax de la fiesta), y una tercera de *conclusión*, en la que se representaría la muerte del carnaval unida a su resurrección, anunciando su vuelta el siguiente año (sermones y testamentos burlescos, juicios, ejecuciones simuladas y entierros, etc.).

Estas tres fases y los tres elementos básicos de la cultura cómica popular estudiados por Bakhtin aparecen, de una forma o de otra, en las representaciones dramáticas vascas de carnaval.

2. LAS OBRAS VASCAS DE CARNAVAL

Estas obras, así como las que corresponden a otros subgéneros del teatro popular, se representaron sobre todo en el noroeste de Euskalerría o País Vasco; concretamente en una de sus siete provincias, Zuberoa o Pays de Soule, situada al sur del departamento francés de los Pirineos Atlánticos. Limita con Béarn al oeste y con la Baja Navarra al este, donde también hubo autores y representaciones. Es una zona principalmente agrícola y ganadera de 789 km² y de unos 17.000 habitantes, bilingües en un 40% y concentrados en su mayoría en las villas de Mauléon y Tardets. Aunque la situación de la lengua vasca no es

⁵ “El Carnaval”, p. 19.

buena, en gran parte a causa de la despoblación y de la pérdida de su uso sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, hay que destacar el arraigo que tienen tanto el folklore como la literatura de transmisión oral en esta provincia. Además el teatro popular sigue teniendo una relativa importancia, puesto que todavía se representan anualmente tanto la Mascarada en la época de carnaval, como la Pastoral en verano.

2.1. PARATEATRO

2.1.1. *La Mascarada*

Es el espectáculo más rico y completo que se da en el País Vasco durante el Carnaval, y ha sido estudiado por muchos investigadores desde principios del siglo XIX hasta hoy⁶. Aunque es de origen discutido, es claro que se representa desde hace mucho tiempo y ha tenido una evolución en la que destaca la supresión de personajes y partes del espectáculo. Para describirlo utilizaremos la información que nos dio Hérelle a principios de este siglo, concretando los elementos que en las representaciones actuales no aparecen.

A diferencia de las otras obras de carnaval, no es representada en una escena estática, sino que se utiliza como “lugar teatral” un pueblo diferente de la provincia durante todos los domingos, desde el siguiente al día del año nuevo hasta el anterior al martes de carnaval. Por lo general, los jóvenes de un pueblo concreto (hombres tradicionalmente, aunque últimamente también se han incorporado las mujeres) preparan el espectáculo comenzando los ensayos unos meses antes bajo la dirección de un “maestro” o persona especializada que lo conoce por propia experiencia.

2.1.1.1. El espectáculo era protagonizado por dos grupos de personajes formando un cortejo

Primeramente iban los rojos (*gorriak*), que eran *Txerrero* (cuidador de cerdos, con un bastón con crines de caballo con el que abría el camino al cortejo);

⁶ Los que han estudiado la mascarada serían: CHAHO (*Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos*, San Sebastián, 1979; *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan*); HÉRELLE (*Le Théâtre Comique des Basques*, París, 1927); SALLABERRY (*Les mascarades souletines*, en *La Tradition au Pays Basque*, París, 1879); GUILCHER (*L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*, París, 1970 y *La tradition de Danse en Béarn et Pays Basque Français*, París 1984); MAZÉRIS (*Maxkadak* en la revista *Gure Herria*, Bayonne, 1933); HORNILLA, anteriormente citado; GARAMENDI, con un interesante resumen de las teorías sobre la mascarada (*El Teatro Popular Vasco*, San Sebastián, 1990); FOURQUET (*La mascarade d'Ordiarp*, Bayonne, 1990) y FDEZ. DE LARRINOA (*Nekazal gizartea eta antzerki herrikoia Pirinioetako haran batean*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1993). A tener en cuenta el ensayo de J.A. URBELTZ, *Bailar el caos* (Pamiela, Iruñea, 1994), sobre todo el capítulo 11: Documentos suletinos; y también, a cargo de varios autores “Maxkaradak-Le théâtre populaire de la Soule” en *Les cahiers de Sü Azia*, Mauléon, 1993.

el pastor, los corderos y el oso, representados sólo hasta mediado el siglo XIX; *Gathüzain* (armado de un *pantógrafo* o tijera de bruja con la que provoca al público); *Kantiniërsa* o la cantinera, quien según algunos se incluyó cuando el príncipe Louis Lucien Bonaparte vino a presenciar el espectáculo, en sustitución de la procaz *Buhamesa gorria* o gitana roja, aunque Hérelle las describió como dos personajes diferentes⁷; *Zamaltzain* (el hombre-caballo, que es el mejor bailarín del cortejo); *Kherestuak* (los capadores, patrón y obrero); las vendedoras de flores, que no aparecen desde mediados del XIX; *Kükülleruak*, escoltas del hombre-caballo, los más jóvenes que se incorporan como aprendices de baile; *Marexalak*, tres o cuatro herreros; *Sapürrak* o zapadores, que hoy no aparecen y según Hérelle rara vez lo hacían en su época; *Entseñaria* o el abanderado, portador en tiempos de una enseña blanca con flores de lis, después de la bandera francesa y hoy día de la de Zuberoa; *Jauna eta Anderea* (el señor y la señora que simbolizan a los dueños o señores de la tierra); y, por último, *Laboraria eta Laborarisa*, los campesinos que como los anteriores presiden el espectáculo y participan en algunos bailes.

Después iban los músicos: un tambor y un flautista que toca la *txirula* y el *tamburin*, la flauta y el arpa del país. Esta última no aparece, a veces, hoy día.

Tras los músicos venía el grupo negro o *maskarada beltza*, que era una réplica casi calcada del anterior, pero en clave grotesca. Varios de sus componentes no aparecen ya, e incluso en la época de Hérelle no participaban o lo hacían esporádicamente. Entre ellos estaban: el *Txerrero* negro armado con una escoba, el *Entseñari* con una bandera negra, el barbero, el notario, los mendigos, los deshollinadores, una procaz carbonera denominada *la española*, un obispo burlesco que confesaba sus pecados al público, un gendarme (*Sarjanta*) encargado del orden en el desfile y otros personajes que representaban diversos oficios. La razón de la desaparición de estos participantes estaría, por un lado, en la propia evolución del espectáculo que mantiene los personajes y partes de más entidad y, por otro, en la censura o presión social, provocada en gran medida por la influencia del clero.

Los componentes que permanecen en este grupo negro son los afiladores (*Txorrotxak*), patrón y obrero, que cantan o improvisan coplas a lo largo de la representación y que tienen una función exclusiva por la tarde; los gitanos (*Buhameak*), grupo bastante bruto y bárbaro, vestidos de forma peculiar y armados de espadas de madera y que tienen también una actuación especial; y los caldereros (*Kauterak*), con atuendos estrambóticos, que son por lo menos tres: *Kabanna*, el patrón; *Pupu*, el obrero y *Pitxu*, el aprendiz, que es una especie de comodín burlesco que actúa varias veces como contrapunto cómico en las intervenciones serias de los rojos, y que en la función propia de los caldereros tiene un protagonismo especial. Es el verdadero *loco* del Carnaval. Por fin, el médico y el boticario cierran el cortejo.

⁷ Ver. GARAMENDI, op. cit., II, pp. 911-912.

2.1.1.2. Desarrollo del espectáculo

Para describir la representación enumeraremos sus partes y transcribiremos algunas intervenciones de ciertos personajes en euskera con su traducción en nota. No obstante, hay que destacar que la música (que incluye melodías bastante antiguas) y la danza (que ha sido tradicionalmente uno de los instrumentos fundamentales para la integración social del individuo en el País Vasco) son elementos fundamentales de la Mascarada, pero no vamos a entrar en ellos pues se alejan, en cierta manera, del objetivo de este trabajo y alargarían bastante la exposición⁸.

El espectáculo dura toda la jornada, de diez de la mañana hasta el anocheecer, con una interrupción de unas dos o tres horas para comer. Comienza con la *acción guerrera*: el cortejo llega a las inmediaciones del pueblo donde va a tener lugar la representación y escenifica la conquista del lugar. El paso está cerrado por varias barricadas (carruajes, ramas o troncos anteriormente; cuerdas, vasos o botellas hoy día) defendidas por los habitantes. Ante cada una de ellas se enfrentan bailando los lugareños y los componentes del cortejo, hasta llegar a la toma de la plaza. Esta parte es *barrikada haustea* o la ruptura de las barricadas.

Seguidamente se realiza la visita a los notables del pueblo. El cortejo va danzando ante sus casas y algunos de sus personajes efectúan una cuestación recogiendo donativos. Después, de nuevo en la plaza, los rojos bailan el *Branle*, baile que parece tener su origen en Francia en el XVI, mientras los negros se mezclan entre los espectadores.

Por la tarde, cortejo y público se reúnen de nuevo en la plaza, y el espectáculo se reanuda con una serie de bailes presididos por los señores y los campesinos, que se sientan al lado de los músicos. Después viene lo que Hérelle describió como las funciones, en las que algunos personajes representan escenas relacionadas con sus oficios. Es la parte más propiamente teatral del espectáculo. Son las siguientes:

1. La función del oso, el cordero y el pastor: desapareció hace mucho tiempo, aunque a veces hoy día participa en el grupo negro un hombre disfrazado de oso guiado por otro por medio de una cadena. Consistía en la huida del oso que robaba el cordero y que posteriormente era capturado.

2. La función de *Zamaltzain*. Escena de danza en la que el hombre-caballo tiene especial protagonismo luciendo sus cualidades de gran bailarín y acompañado por otros personajes rojos. En ella destaca por su espectacularidad el baile del vaso: *godalet dantza*.

⁸ Sobre la música disponemos de los estudios de Ch. BORDES y de J. B. SALLABERRY. La danza ha sido estudiada con más profundidad actualmente (aunque hay referencias anteriores desde el punto de vista antropológico) por J. M. GUILCHER y J. A. URBELTZ.

3. La función de los herreros (*Marexalak*). Rodeados por los rojos que bailan, yerran al *Txerrero* pero *Zamaltzain* se les escapa. Al final consiguen atraparle con la ayuda de los gitanos, lo yerran y cobran por su trabajo.

4. La función de los capadores (*Kherestuak*). Entran precedidos de los bailarines rojos con paso exagerado y discuten entre ellos en bearnés. Después intentan capturar a *Zamaltzain*, pero no lo consiguen y solicitan la ayuda del calderero *Pitxu*. Este acude pero les sugiere castrar a la cantinera, intento obviamente infructuoso que provoca las risas del público. Después capturan a *Zamaltzain* y fingen su castración arrojando al aire dos corchos. El hombre-caballo parece desfallecer, pero ayudado por *Pitxu* y los *Kherestuak*, da un salto y reanuda el baile⁹.

5. Función de los afiladores (*Txorrotxak*). Entran precedidos del abanderado y el *Gathüzain* les toma el pelo quitándoles sus peculiares gorras adornadas con una ardilla disecada. Se destacan por su voz que lucen cantando coplas que pregonan su habilidad en el oficio. Afilan la espada del señor, pero éste no queda satisfecho, cosa que provoca el enfado del patrón. Tras un segundo intento que da resultado se sientan a comer en medio de la plaza. Algunas veces intervenían el barbero (para afeitar y, de paso, cortar el cuello al patrón), y el médico y el boticario que lo curaban. Este último rociaba de agua al público con su gran jeringa o lavativa.

El primer texto publicado que conozco sobre la intervención de los afiladores tiene estas cuatro estrofas¹⁰:

1. *Txorrotxak erran dizü egia handia:*
nekez bizi dela laboraria.
Bai eta nekezago txorrotxeria:
ez die irabazten pintuaren saria.

Zorroztera doazela:

2. *Orai ene mithila aigü lanila!*
Zorroztü behar diagü jaunaren ezpata.
Zorrozten baldin badügü behar den bezala,
harek emanen deikü guri soldata.

⁹ El diálogo de los capadores ha sido transcrito por FOURQUET y FERNANDEZ DE LARRINOA en sus obras antes citadas.

¹⁰ Estas cuatro son un resumen de la intervención publicado por el sacerdote JEAN BAPTISTE MAZÉRIS para ilustrar su artículo sobre la Mascarada "Maxkadak". La traducción sería la siguiente: 1. "El afilador ha dicho una gran verdad: es muy dura la vida del labrador. Mucho más difícil es la de los afiladores, pues no ganan ni el precio de una pinta de vino. *Cuando van a afilar la espada:* 2. Vamos a trabajar, criado mío! Hemos de afilar la espada del señor. Si la afilamos como debe ser, él nos pagará nuestro trabajo. *Para ablandar los corazones de los del pueblo:* 3. Desde hace mucho tiempo vamos de pueblo en pueblo. En ningún sitio hemos visto hasta ahora un pueblo como éste, un pueblo que amara a las gentes sencillas. *Por último, piden que les inviten a cenar:* 4. Escuchadme ahora, querido público. Vosotros estáis invitados a cenar. Si es que nos queréis premiar, recibidnos cada uno en vuestra casa.

Herritarren bihotzaren gillikatzeko:

3. *Herriz herri baguatz aaspaldi handian.
Ihunere orano gük ezkünian
ediren mündü huntan holako herri bat,
jende xehia untsa karesatzen zin bat*

Azkenik afari-gonbite eskea:

4. *Orai jende maitiak beha zitadie.
Aihaitara zihaurek khümit ziradie.
Gü sariztatü nahi bagütützie,
nurk zien etxerat har gitzazie.*

6. Función de los gitanos (*Buhameak*). Entran con gran estruendo, se pelean, se tiran al suelo, etc. En un momento dado, su jefe recita el sermón tradicional, donde tras un saludo a la concurrencia, narra un viaje exótico, explica cómo ha sido elegido por sus compañeros y el menú del banquete con el que han celebrado esa elección: una sucesión de orines, excrementos de animales y otras exquisiteces. Después resume los artículos de la ley de los gitanos, breve reflejo del mundo al revés muy celebrado por el público. En tiempos el jefe caía muerto en una de las peleas y era “resucitado” por el médico.

El texto que ofrecemos son dos pequeños trozos del sermón, con fecha de 1864, que se encontró a principios de los ochenta en el desván de un caserío de Arboti, valle de Amikuze en la Baja Navarra, lindante con Zuberoa. Seguramente lo escribió la persona que debía representar ese papel para memorizarlo más fácilmente, y hay que subrayar el hecho de que los textos empleados actualmente son idénticos en su forma y casi iguales en su contenido, aunque varían, como es obvio, las referencias a la época de la representación.

Al principio del sermón después de saludar, el jefe de los gitanos se presenta de esta manera¹¹:

*Kurritu dut mundu guzia:
Inglaterra, Espainia eta Italia,
Xina, Konxinxina eta Australia,
Alemania, Autrixa eta Tunizia;
bazter hanitx kurritia,
gaiza hanitx ikusia,
apur ikasia,
bena hanitx ebatsia.*

¹¹ “He recorrido todo el mundo: Inglaterra, España e Italia, China, Conchinchina y Australia, Alemania, Austria y Túnez; he visitado muchos lugares y visto muchas cosas, pero he aprendido poco y he robado mucho. Me han distinguido con la medalla a la vagancia y a la glotonería, y con la cruz al robo y al libertinaje. Yo soy BARATXUGAITZ, rey de los gitanos!”.

*Uken dut auherkeriako eta asekako medaila,
 ohoinguako eta andrekaako kurutxia;
 ni niz horien erregia,
 Baratxugaitz buhamia!*

Al final del sermón, la ley de los gitanos es como sigue¹²:

*Arrunt emaiten dut lege berria,
 buhame orok ikasia:
 libre dugu iseiatzia,
 borda hutsetan deusen ez hartzia;
 lanian eskien ez tehurtzia;
 atzamanen oroen harrapatzia;
 presuntegian denboraren erdia;
 sosa dugunian asetzia;
 eztugunian zor uztia...
 holaz dugu uneski bizia!*

7. Función de los caldereros (*Kauterak*). Entran precedidos del *Gathüzain* y de la cantinera. Su trabajo es arreglar el caldero del señor, cosa que da mucho que hacer, pues entre discusiones, intentos fallidos y peleas la escena se alarga y resulta, hoy día, el divertimento más importante del espectáculo. Y es así porque el sermón del jefe del grupo (que es interrumpido varias veces por sus subordinados), aparte de los saludos y presentaciones de rigor, contiene un resumen crítico de los acontecimientos sociales del año, tanto en lo que se refiere al pueblo en el que se da la representación, como sobre asuntos que traspasan ese límite geográfico. Hérelle, sin embargo, no nos dice nada de esto, aunque habla del parto que protagonizaba la mujer del jefe asistida por una bohemía. El fin de la función consiste en la muerte de *Pitxu* como consecuencia de una pelea, la lectura de su testamento y su posterior resurrección, que tiene lugar tras la intervención del médico y el boticario, durante la cual arrojan al público una serie de objetos poco decorosos (patas de gallina, vísceras de animales, etc.).

Los textos de que disponemos son recientes. Hemos elegido dos muestras. Primero un trozo del sermón del calderero-jefe (*Kabanna*), tomado de la representación hecha en el pueblo de Urdiñarbe en 1982¹³:

¹² "Expongo brevemente la ley aprendida por todos los gitanos: podemos probar de todo, no debemos robar nada de las bordas vacías ni ensuciarnos las manos trabajando; debemos apropiarnos de todo lo que cojamos y pasar la mitad de nuestro tiempo en prisión; debemos atiborrarnos cuando tengamos dinero y cuando no lo tengamos nos llenaremos de deudas... Así llevaremos una vida honesta!". Esta primera transcripción que conocemos del sermón del jefe gitano fue publicada en el n° 65 de la revista *Herri: herri*, Mauléon, 11-2-1982. Para versiones actuales se pueden consultar las obras ya citadas de FOURQUET y FDEZ. DE LARRINOA.

¹³ Este texto y el siguiente están tomados de la transcripción hecha por FOURQUET en la obra citada. La traducción sería como sigue: "(Dirigiéndose a los caldereros): vais a trabajar! Si no lo hacéis os hago trizas! Dónde estábamos en esos últimos tiempos? Ahora os lo diré: en Mauléon, donde teníamos un gran trabajo. Allí nos hemos ocupado de arreglar los váteres públicos. Primeramente los hemos

... (Kauterer): *lanin ariko zideia?*
Xehekatzen zütiet ezbazide lanin ari!
Azken denbora horietan nun ginen? Erranen deiziet:
Maulen ginden, xantier animal bat bagünin.
Han erauntsi dügü komoditate arrenjatzzen.
Lehenik xahatü düütügü, kaka elkhi eta bürdüña erreüperratü.
Bena kauter pito horiek ezte bate erauntsi lanin.
Brigant horiek ezteia greba bat egin?
Langile horiek ezte greba baizik pentsatüko
eta greba xikhin horiek ene intresak oro galeraziko! (Sosa eta azotea).
Phürü arrajin gitin komoditate horietara.
Badakizie zer egin dügün komoditate horietan? Badakizieia?
Labadot zaharrak khanbiatü düütügü parce qu'ils ne marchaient plus.
(Alde batera) Hortxek ene kauter mithilek xotilki desegiten dütie!
Lan hori ixtantin plegatü dügü
zeren eta jainkilot zunbaitek behar beitzien jin Maule txar hortara:
Defferre, bere suitarekin
eta Thatcher, Anglaterrako lehen ministrua.
Ikhusten düzien bezala, je compose en vers:
L'homme de fer courtise la dame de fer
il passeront leur lune de miel
dans notre département si cher.

Seguidamente el testamento del calderero *Pitxu*, de otra representación del mismo año, pero en Pagola¹⁴:

Üzten dü bere haurrak bere emaziari,
emaztia hartü nahi dianari (suhetatzen deio apetitü hun!),

destrozado, hemos sacado la mierda y recuperado el hierro. Pero esos *pitos* (alusión grosera) de caldereros no se han esforzado nada trabajando. Esos bribones se han declarado en huelga! Ellos no pensarán más que en la huelga, pero esas sucias huelgas me harán perder mis intereses! (Toma el dinero, entregado por sus criados que han cobrado por arreglar el caldero del señor, y al comprobar que le engañan les azota). Al menos, volvimos a trabajar a esos váteres. Ya sabéis lo que hemos hecho en ellos? Hemos cambiado los viejos lavabos porque no funcionaban. (Aparte): mis criados los deshacen hábilmente. Ese trabajo lo hemos acabado enseguida, porque algunos señoritingos iban a venir a nuestro viejo Mauléon: Defferre con su séquito y Thatcher, primera ministra de Inglaterra. Como veís, compongo un verso: el hombre de hierro corteja a la dama de hierro, ellos pasarán su luna de miel en nuestro querido departamento”.

¹⁴ “Deja sus hijos a su mujer, su mujer a quien la quiera tomar (le desea un gran apetito!), su sombrilla al alcalde de Tardets —a quien la gente llamaba *Pasoil*—, la vieja sartén al hospital. Deja a Pedro el pastor: cinco brotes, un par de tenazas, tres alpargatas, un zueco roto y una bota de vino de dos litros. A Juanito *Pelos en el bolsillo* su primo: un cuchillo, un tenedor de dos dientes, dos platos de sopa y un orinal con agujero. A Juana la de *Turrit*, la última cría del gato. Los carros a los concejales, para que acarreen los votos que pierdan en las próximas elecciones. Las carretillas al cura para que recoja las limosnas. Los tocinos de los últimos tres años al maestro. La chamarra al señor alcalde. Las deudas de la taberna al Credit Agricole. El orinal de debajo de la cama a los gendarmes, pues hace mucho tiempo que no lo vaciaba. Sus ganas de trabajar a los peones camineros. Los troncos del bosque a Idiart para hacer dientes de mielga —Idiart, un guardabosques que parece que se tomaba ese trabajo—. A la Iglesia un gran bostezo y su último pedo al pueblo”.

*bere parasola Atharratzeko merari,
zartagin zaharra ospitaliari.*

*Üzten dü Pettiri bortükariari:
bost hottu, triükesa pare bat, hiru espartña,
eskalampu erdiratü bat eta bi butilletako xahakua.*

*Johañe Xakolan-Bilho bere kusiari:
ganibet bat, arrastelü bi hortzekua,
zopako bi azita eta piza untzi begiduna.*

*Juhana Turrutenekuari, gatiaren azken humea.
Orgak kunseilariet, geroko bozken paltoen karreatzeko.
Eskorgak aphezari, keta sariaren biltzeko.
Hiru urthe huntako xinkhorrak errejentari,
kasabeta jaun merari,
ostatüko zorrak Credit Agricol-ari,
ohapeko piza untzia jendarmer, aspaldin hüsteko beitzen.
Bere laneko inbea kantonier,
oihaneko zurrak Idiarti arrastelüxi egiteko,
aharrausi bat Elizari
eta azken putza herriari!*

Actualmente las funciones de la Mascarada terminan aquí, pero habría que decir que antiguamente había, por lo menos, otras dos: la de los mendigos (*eskaleak*), que bailaban, jugaban a cartas, bebían y se peleaban hablando en bearnés como los castradores, y la del hombre-caballo y el *Txertero* del grupo negro, que consistía en una parodia de la función del hombre-caballo rojo.

Para acabar el espectáculo se bailan una serie de danzas, entre las que destacan el *Branle* y otras propias de la Mascarada, y después danzas tradicionales. En ellas toman parte los espectadores. Al anochecer termina el espectáculo y el cortejo vuelve a su pueblo.

2.2.2. *Otros espectáculos parateatrales*

En otras zonas del País Vasco-francés se ha solido celebrar el Carnaval integrando en la fiesta diálogos y pequeñas representaciones, principalmente peleas, banquetes, juicios, sermones y testamentos burlescos, y la muerte del Carnaval. El mismo Hérelle nos da cuenta de la relativa extensión de esa costumbre en su época¹⁵.

¹⁵ "...usage autrefois répandu partout, et qui subsiste dans certaines régions des Basses-Pyrénées... Il y a encore aujourd'hui quelques villages où, le matin du Mercredi de Cendres, on fusille le mannequin de Mardi Gras et où, le soir, on le brûle sur un bûcher. A Bayonne même, cela se fait au bord de l'Adour, près de la porte de Mouguerre" (Notice sur quelques pastorales basques. *RIEV*, V).

Disponemos de dos textos dignos de destacar que nos dan una idea del lenguaje y los temas empleados en ellas. Uno bastante extenso, publicado en forma de libro en Bayona en 1936 por Sauveur Harruguet y titulado *Oraisons funèbres de Carnaval - Ihautiri Solas*. Es una especie de antología burlesca de los textos empleados en las fiestas de la provincia de *Lapurdi* o *Labort*. El otro contiene el juicio de San Pansart, que se representaba en Larresoro, pequeño pueblo de la misma provincia, y fue publicado por Pierre Laffite quien lo definió no como parte de una obra teatral, sino como una versión de la pequeña representación protagonizada por los jóvenes de ese lugar el miércoles de Ceniza¹⁶.

Son dos muestras de una tradición bastante extendida pero ya olvidada, que reflejan una concepción de la fiesta asociada al realismo grotesco de las sociedades campesinas y, por otra parte, tanto los personajes, como los mismos textos utilizados son muy parecidos, e incluso a veces casi iguales, a los de la Mascarada y a los de las pastorales cómicas de carnaval.

2.2. TEATRO: PANSART, BACCHUS Y LE JUGEMENT ET LA CONDAMNATION DE CARNAVAL

Estas tres son obras o representaciones propiamente teatrales, pues su puesta en escena corresponde a un código dramático utilizado tradicionalmente en las Pastorales (también llamadas en euskera *trageriak*). Hérelle las denominó *tragicomedias*, dado que el tema cómico-carnavalesco aparecía en un soporte escénico serio, tanto por la organización de los personajes (estructura binaria basada en el conflicto Carnaval-Cuaresma) como por sus intervenciones (movimientos de escena codificados y recitado melódico en cuartetos asonantados sin medida fija).

Además, la identificación del teatro de tema serio y el de Carnaval se extiende a otro aspecto importante a tener en cuenta: la tradición oral en el proceso de gestación de las representaciones, la transmisión oral o a medio camino entre oral y escrita, de los códigos escénicos y de los textos manuscritos.

El proceso era el siguiente: el director escribía un libreto de la obra (con exiguas acotaciones de escena) basándose en un texto normalmente editado en los libros de *colportage* u otras fuentes anteriores. Pero lo hacía siguiendo las reglas, transmitidas oralmente, del peculiar modo de representación del teatro del Pays de Soule. Ese texto permanecía abierto y era la fuente directa de

¹⁶ El texto editado de HARRUGUET ha sido estudiado y comentado por AINGERU IRIGARAY ("Esbozo bio-bibliográfico de la literatura éuskara profana". *Príncipe de Viana*, 1965), JUAN GARMENDIA (*Iñauteria-El Carnaval Vasco*. San Sebastián, 1973) y el autor de estas líneas (*Ihauteria Euskal Literaturan*. Sociedad de Estudios Vascos. Donostia, 1986). El de PIERRE LAFFITE está en la revista vasco-francesa *Gure Almanaka*, Bayonne, 1972, pp. 52-55. Las circunstancias de este texto me las comunicó por carta que transcribí en la obra antes citada, p. 154.

sucesivas copias que servían para posteriores representaciones. Es decir, estaba sujeto a una continua reinterpretación y transformación a cargo de una cadena de transmisores que se ajustaban a una vieja tradición dramática. Y en ese aspecto, la literatura dramática suletina se puede identificar a la literatura popular de la Edad Media, tal y como sucede, por ejemplo, con las baladas o cantares antiguos.

Además, hay que decir que los procedimientos de adaptación teatral utilizados por los directores de escena suletinos son, sorprendentemente, parecidos a los utilizados en la prosificación de los Cantares de Gesta medievales franceses en los ss. XVI y XVII¹⁷.

2.2.1. *Pansart*

Ese proceso tradicional de transmisión está atestiguado sobre todo por los datos que tenemos sobre la primera de las obras citadas. La primera representación conocida de *Pansart* es de 1787, en el pueblo de Olhaiby, y le siguieron otras cinco documentadas hasta el año 1851, fecha que aparece en el manuscrito que editamos en su día¹⁸. El autor de ese manuscrito fue Jakes Oihenarte, prolífico *pastoralier* nacido en Uhart (Baja Navarra), que organizó y dirigió representaciones tanto de temas serios como cómicos. Aunque no conocemos la fuente directa que utilizó, sabemos que había versiones anteriores: en el año 1802, cuando él habría sido un bebé, *La tragédie de Mardi Gras* fue traducida del euskera suletino al gascón-bearnés para ser representada por Cazaurang de Lanne. Comparando los dos manuscritos llegamos a la conclusión de que se trata de la misma obra, aunque la versión de Oihenarte es más larga y añade otros personajes. Pero dejemos ese tema para más adelante y pasemos a describir la obra.

Esta pastoral cómica consta de 1050 estrofas o cuartetas, lo que conllevaría una duración de unas ocho horas. Disponemos de dos manuscritos, uno debido a Jakes Oihenarte y otro, copia del anterior, de Léopold Irigaray, ayudante de G. Hérelle. Julien Vinson utilizó un tercero ya perdido en su estudio sobre esta obra¹⁹. Un cuarto sería la versión de Cazaurang, que demuestra la extensión de este tipo de espectáculos en el Pirineo.

Los personajes eran veinticuatro, divididos en los siguientes grupos: el grupo de *Pansart* (con su mujer *Phantzartina* su hijo *Flori* y *Baküs* con *Poloni* y *Koral*), el del médico (con el boticario, el barbero y el criado), el de la justicia

¹⁷ Así lo he comprobado al hacer mi tesis: formas de adaptación teatral de la fuente narrativa en una pastoral de tema serio, Jean de París. La prosificación de los Cantares de Gesta la estudió Doutrépoint: *La mise en prose des épopées...* Bruxelles, 1939.

¹⁸ *Ihauteria euskal literaturan* (el Carnaval en la literatura vasca), en euskera. Sociedad de Estudios Vascos. Donostia, 1986.

¹⁹ Ver *Le folklore du Pays Basque*, Burdeos, 1888.

(juez, abogados, fiscales, etc.), el de la policía (un preboste y dos gendarmes), el de los satanes (*Satan* y *Aztarot*) y, por último, *Planta* y *Eleonore*, que protagonizan una farsa charivárica insertada en la obra.

La representación del tema era una sucesión de escenas, que resumiendo, serían: tras el *primer sermón* y la llegada de los actores, la preparación del banquete. Luego, las mujeres provocan la lucha entre Baküs y Phantzart, prendimiento de éste, un largo juicio, sentencia, huida y último sermón con invitación al baile. Estas escenas estaban codificadas, como sucede con las pastorales de tema serio.

Para dar una idea del lenguaje y del tono de la representación, transcribimos cinco estrofas (vv. 188-192)²⁰, el comienzo de la escena de la enfermedad de *Baküs*, cuando su mujer le da a beber agua en vez de vino:

*Aiei! Zer da haur!
Kharrointatü dü ene sabela!
Oh, zapartatü bahintz
nik ikhusi gabe seküla!*

*Vino de carnela
erreka hortan hartürrik,
atzeman ahal bahentzat
ezar hindirok erhaustürrik!*

*Infame vilaine que tu est
la plus grande ivrogne,
tu as empoisonné ton mari
sorciére de carroigne!*

*Ah! Ase zitie, ase
ene erxetako xixariak!
Borogatzzen düüt jan huillen
diztadatziela erdiak!*

*Ardu pür edaten nienu eneki
etzünien egitekorik!
Xerkhatzen zünien bai,
ordian beste ostatürrik!*²¹

²⁰ Este y los textos siguientes están tomados de la edición aparecida en *Ihaureria euskal literaturan*. Los microfilms de los manuscritos originales se pueden consultar en la biblioteca Koldo Mitxelena, UPV, Gasteiz.

²¹ "Ay! Pero qué es esto! Me ha helado el vientre! Ojalá hubieras reventado antes de conocerme! Si te hubiera atrapado en el río cogiendo este vino de carnela, te hubiera podido hacer trizas! Infame, villana la más gran borracha! Has envenenado a tu marido, bruja carroñera! Ah! Satisfacéos, lombrices de mis intestinos! Me doy cuenta de que me habéis devorado la mitad de ellos! No me queríais nada cuando bebía vino puro, pues entonces buscabais otra posada".

2.2.2. *Baccus*

Sobre la segunda obra, *Baccus*, tenemos menos datos. Se representó dos veces en la misma época, y es casi seguro que el director de escena fue el mismo Oihenarte, pues la letra es casi idéntica y el argumento y desarrollo semejantes.

Se conserva un manuscrito que contiene 1089 estrofas y toman parte veintitrés personajes, agrupados de la forma siguiente: los amigos del Carnaval (*Baküs* es ahora el personaje principal) son seis; un barbero y cuatro representantes de la justicia; otros seis que participan en la farsa *Pierrot eta Xarrot*, intercalada en la obra; los diablos *Satan* y *Beltzebüt* y el grupo de la Cuaresma: *Hauste* (el miércoles de ceniza), *Goixüma* (la Cuaresma) y *Phetiri Sants* (que encarna la miseria y hambruna²²) ante cuya amenaza, los representantes de la justicia deciden traicionar a *Baküs* y a aceptar la autoridad de *Goixüma*, pues más vale magro que nada. Sobre este personaje habría que destacar que aparece en canciones de fiestas populares e incluso en canciones de guerra a lo largo del siglo XIX, estaba pues arraigado en la tradición²³.

Si en la obra anterior la escena del juicio es la más extensa, aquí, al haber un grupo directamente opuesto al Carnaval, la batalla, escena codificada y siempre presente en las pastorales, es la que prevalece, aunque también en esta obra habría que destacar las escenas de boda y situaciones cómicas posteriores.

Al escoger una muestra de la obra, me inclinaría por algún texto correspondiente a los personajes y otros elementos nuevos u originales que nos presenta. Es, por ejemplo, sorprendente una única acotación de escena en la que especifica el color de los dos bandos (v. 557): *gorriak eta beltzak*, exactamente igual a como se hace en la Mascarada, y diferente al azul de los buenos y el rojo de los malos que aparecen en las pastorales de tema serio. Al cobrar cierta importancia (sobre todo al comienzo) la escena de preparación de la boda, *Baküs* y *Venus* nos dan una pequeña iniciación de astrología para andar por casa, caracterizando de forma muy simple a las jóvenes. Esto resulta novedoso, sobre todo en un teatro tan pobre en lo que respecta a la caracterización psicológica de los personajes.

Entresacamos once estrofas de esa última parte (vv.182-192):

*Neskatilak gizunak beno
hanitx kiiriusago beikira,
haien karateraren bi hitzez
banua esplikatzer.*

²² HÉRELLE, al dar noticia de que este personaje está presente en las canciones populares, explica su nombre: "Santz n'est peut-être qu'une forme alterée de Sancho; et alors le nom de la Misère serait un nom espagnol" (Notice sur quelques pastorales basques: *RIEV*, V, p. 81).

²³ Ver *Le Pays Basque* de FRANÇOIS MICHEL, pp. 414-417.

*Astelehenian sortzen direnak
memorioz flakü dirate,
inkonstant bai eta lohi
eta hareki bariabile.*

*Astehartekuak aldiz,
oro dirade koleros,
inganius eta gezurti,
bihotza malezius bethi.*

*Astezkenekuak aldiz
elhestari abil dütüzü,
haien gogoko berri jakitia
untsa difizil dükezü.*

*Ostegünekuak dirade
kontseillü hun emaile,
diskretzione handireki
promes emanen konplizale.*

*Ostiralien sorthiak
jeneralki amoros,
bena xühür denak
haietarik ez beza eros.*

*Huak dirade odol bero
eta konplasentzia harzale.
Huak gizun gazteki
familier dirade.*

*Plaza huntako haboruak
ostiralian sorthiak dira,
gogo hunez engaia leizte
balin balie thira.*

*Ber gisan nesken egünekuak
malenkonian dirade,
haiek eztükie ihureki
gonbersarik batere.*

*Igandetan sortzen direnak
orotarik diferent dirade,
familier eta alegera,
bena andere handi ere.*

*Ni eniz andere handi,
ni kuntez niz Baküsez,*

*zeren ezpeitüt profetitirik
agradatirik bestez*²⁴.

2.2.3. *Le Jugement et la Condamnation de Carnaval*

La tercera, Juicio y Condena del Carnaval, la conocemos porque conservamos un resumen de dieciséis estrofas del primer prólogo en el manuscrito de la farsa *Malkus eta Malkulina* (principios del siglo XIX), pues, como las dos anteriores, contenía también una farsa charivárica. Sabemos que era muy extensa, probablemente de dos jornadas de duración, y que la acción teatral era muy parecida a la de las anteriores, si bien predominaba la escena del juicio. Badé, que vio la representación y nos la cuenta en 1840 la describe así: “drame immense où figure une foule de personnages, et dont le burlesque héros, attaqué et poursuivi par Carême, est obligé a se confesser humblement, puis jugé, et enfin condamné au feu d l’enfer”²⁵.

He elegido unas estrofas del Juicio y Condena del Carnaval por dar una pequeña muestra de esta obra, como ejemplo característico de lenguaje grotesco, con proposiciones absurdas. En el prólogo de la obra, el presentador enumera los delitos cometidos por el Carnaval para condenarlo:

*Akusatzen dute jaun hura
hurez horditurik
eta borda hutsetarik
ahariak ebatsirik.*

Acusan a ese señor
de emborracharse con agua
y de robar carneros
en rediles vacíos.

*Neskatilak izorraturik
fraidan komentian
eta presunera libratu-
herri huntako gaztelian.*

También de burlar a las jóvenes
en el convento de los frailes
y de liberar al prisionero
del palacio de este pueblo.

*Mendi horietako duhuriak
oro ebatsi du
gure elizetako graner-
iak ere oro bihiz gabetu.*

Robó todas las monedas
que había en esos montes
y además, vació
los graneros de nuestras iglesias.

²⁴ “Como las chicas somos más curiosas que los hombres, voy a explicar en dos palabras sus caracteres./Las nacidas en lunes son de flaca memoria, inconstantes, sucias y también variables./Las del martes en cambio coléricas, engañosas, mentirosas y con el corazón siempre lleno de malicia./Las del miércoles son hábiles conversadoras, es difícil saber algo sobre su vida./Las del jueves son buenas consejeras y cumplen sus promesas con gran discreción./Las del viernes son, por lo general, cariñosas, pero que nadie compre este fruto!/Son de sangre caliente, les gustan las complacencias y tienen confianza con hombres jóvenes./Entre las de esta plaza, la mayoría son nacidas en viernes, se comprometerían gustosas si alguien se lo propusiera./Las del sábado son melancólicas y no hablan con nadie./Las nacidas en domingo son diferentes a todas, alegres y familiares, pero también grandes señoras./Yo no soy gran señora pero estoy contenta con Bakús pues no encuentro provecho cuando otros me halagan.”

²⁵ “Le Carnaval dans la Soule”. *Observateur des Pyrénées*, 13 de marzo.

Plaza huntan sarthu da
kuntregiltzak eginik
eta merkatia ereman
bizkarrian harturik.

Ha entrado en esta plaza
con llaves cruzadas
y se ha llevado el mercado
atado a su espalda.

3. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE ESTAS OBRAS

Georges Hérelle²⁶, que indica expresamente en su repertorio del teatro cómico obras de teatro rural del mismo tipo en Bearne, Cataluña, Alemania, Italia, etc., sitúa la fuente de estas obras en la tradición popular del Carnaval de Europa occidental. Más concretamente en las Moraldades y Debates de la Edad Media. En efecto, los personajes principales y el hilo argumental están ya presentes, por ejemplo, en *La Bataille de Saint Pansart à l'encontre de Caresme* y en *Le Testament de Carmentrant*, editados por el malogrado Jean-Claude Aubally²⁷, o en el «Processo» del autor italiano Giambattista Croce. El mismo Rabelais atestigua la popularidad de *Saint Pansart* (Pantagruel, I). Los ejemplos son muchos.

En el País Vasco no tenemos obras de épocas tan lejanas, pues hasta mediados del XVI no se conoce ninguna obra escrita. Pero sí tenemos la certeza de que la tradición popular dramática de Carnaval está arraigada desde hace mucho tiempo: Saint Pansart, el santo y bufonesco personaje central del Carnaval se folclorizó en fechas relativamente tempranas, pues ya en 1571, Joana de Albret, reina de Navarra, prohibió los ritos carnavalescos “attendu que ce sont des superstitions et idolatries romaines établies pour honorer un saint nommé Pansart”²⁸. Esta reina, descendiente de Margarita de Navarra, tuvo una postura contradictoria con la cultura popular de sus súbditos, pues aunque patrocinó la primera traducción de la Biblia protestante al euskera, censuró divertimentos populares, cosa que, por otra parte, iba en consonancia con su profesión religiosa. En este hecho se refleja ya la influencia que tuvo a lo largo de varios siglos la lucha Reforma-Contrarreforma en la tradición dramática suletina. Además, esa prohibición, sitúa la introducción de la celebración del Carnaval allá por el Renacimiento, y nos hace saber que la fiesta de las sociedades campesinas de Europa de los siglos XVI y XVII ya estaba extendida en el País Vasco.

No obstante, ese dato no es óbice para que Hérelle concluya que la tradición teatral de carnaval no cuajó lo suficiente en el País Vasco: según él, el que

²⁶ *Le Théâtre comique des basques*, París, 1925.

²⁷ *Deux jeux de carnaval*. Droze, Genève, 1977.

²⁸ HÉRELLE, op. cit., p. 215:

haya pocos manuscritos y el que sólo tengamos noticia de pocas representaciones lo atestiguan.

Lo que sí se podría afirmar es, a mi parecer, que la fiesta y el nombre están relativamente extendidos, y que en las manifestaciones dramáticas se notan fuentes o influencias de la propia tradición (danza, personajes y textos de canciones, música, etc.) por una parte, pero por otra tópicos, argumentos y formas comunes a las utilizadas en las fiestas de las comunidades campesinas en Europa occidental. Así, la Mascarada, espectáculo en el que no toma parte la Cuaresma, puede tener un ascendente pagano, pero presenta, sobre todo en el grupo negro, una jerarquización social correspondiente a dichas comunidades. En este sentido habría que entender la coincidencia de ciertos personajes de oficio que se repiten en las obras vascas.

De todas formas habría que aclarar porqué se dan estas representaciones en una época tan tardía y ya desligada de la mentalidad reflejada en ellas. La respuesta estaría en una serie de factores como: la existencia de una comunidad cerrada en el Pirineo, hábitat rural y montaños que constituye una unidad en la cultura festiva; la tradición oral, su evolución y el surgimiento de la literatura popular escrita²⁹; la influencia indudable que ciertos hechos históricos tuvieron en las costumbres festivas de la zona, desde fines del XV hasta el XVIII, tanto en la evolución de los espectáculos como en la censura y prohibición de ellos; el proceso de alfabetización en el estado francés y la aparición de libros baratos de *colportage*, que traían historias para los textos representados según un código tradicional, tanto en el País Vasco como en otras zonas de Europa... , etc.

En definitiva, el teatro vasco de carnaval, que aunque parezca paradójico se ha empezado a editar recientemente, nos plantea todavía algunos interrogantes que se podrían tener en cuenta.

²⁹ En este sentido es recomendable el pequeño estudio de JUAN MARI LEKUONA "Erdi Ahozkotasunaren literatur estiloaz" (De la transmisión oral a la escrita), en *Euskera* revista de la Academia de la lengua *Euskaltzaindia*, 1989, 1, pp. 17-44.