

TEATRO POPULAR SULETINO: LAS PASTORALES

PATRICIO URQUIZU

UNED

Para iniciar una aproximación al tema de las pastorales vascas vamos a hacer algunas consideraciones sobre los diversos nombres que recibe, ya que como dice un viejo refrán: lo nombrado es la sombra de lo que se nombra.

Según el profesor Haritschelhar¹ ya la palabra *Pastoralak* «Las pastorales» son un enigma, pues no tiene el mismo sentido en la literatura vasca que el que tiene en la francesa de donde procede. En Béarn se denominaba *Pastourade* el misterio gascón de la Natividad, y también se llamaban *Pastorales* los dramas navideños que Margarita de Navarra hacia representar en el castillo de Pau. En Soule el término ha sufrido una evolución semántica pasando a significar el teatro serio, que también recibe el nombre de *Tragediak* «Las tragedias», en oposición al teatro cómico denominado *Astolas-terrak*, es decir, *las farsas chariváricas*.

El término aparece citado ya en 1665 por el historiador y poeta Arnaud d'Oyhenart, que en su *Art Poétique* de 1665 refiriéndose a la obra representada en diversas ocasiones en San Juan de Pie del Puerto en la Baja Navarra, escrita por Jean d'Etchegaray, cien años antes, dice exactamente:

«Un autre prestre, natif de St Jean de Pied de Port, nommé Mr. Jean d'Etchegaray qui s'adonna aussy à la poésie basque cest lautheur de la pastorale intitulée *arzain gorria* qui a esté jouée plusieurs fois en cette ville. Il escrivoit il a cent ans»².

¹ Jean HARISTCHELHAR, «La pastorale», *La pastorale. Théâtre populaire basque en Soule*, Lauburu, Bayonne 1987, 1-53.

² Pierre LAFITTE, *L'Art poétique basque d'Arnaud d'Oyhenart (1665)*. Gure Herria, Bayonne 1967, 33.

Nos encontramos, pues, ante un testimonio que habla de una obra y un autor de hacia 1565, por desgracia perdidos. El hispanista Hérelle, gran estudioso del teatro vasco, nos habla también de cómo en el Colegio de Bayona se representaron tragedias o pastorales por los años de 1593, 1597 y 1598, lo que hace pensar que no se trataría de un fenómeno exclusivamente suletino o bajonavarro sino también laburdino, o sea, que durante el siglo XVI se extendía por las provincias vascas de la Soule, Baja-Navarra y Labourd.

Aunque ha habido autores que hayan negado, dado que las copias de los primeros manuscritos datan de mediados del dieciocho, la existencia de las pastorales vascas anteriores a estas fechas, pienso que estos testimonios así como el que autores del teatro francés como Hugues de Picou, abogado del Parlamento de París que publica *Le Poète basque. Le Déluge Universel* (1663), tratando en clave cómica a un autor de pastorales vascas, así como la obra homónima de Poisson, *Le poète Basque. Comedie en un acte* (1668), representada en el teatro del Hôtel de Bourgogne, donde se ríe del poeta vasco el bachiller André-Dominique Jouanchaye que le ofrece al barón trece de sus obras, algunos de cuyos títulos coinciden con los del ciclo del Antiguo Testamento, tales como *La Création du Monde*, o *L'Arche de Noé*, estos testimonios, repito, me reafirman en la idea de una existencia teatral vasca tanto en el siglo XVI como en el XVII, cuyos textos, por desgracia, nos son desconocidos.

Tras la cita breve de Oyhenart, el testimonio del teatro francés y la mención del filósofo suletino Josef Eguiategui (1785), aparte de los propios manuscritos no encontramos una descripción detallada de cómo se representaban las pastorales hasta 1801, fecha en la que Guillermo de Humboldt en su diario *Los Vascos. Apuntes sobre un viaje en primavera del año 1801*, describe así el fenómeno:

«La Soule es el único sitio donde todavía se representan de continuo piezas de teatro vascas. Se les llama aquí Pastorales, pero no son siempre églogas, sino mucho más propiamente pretendidas acciones de Estado, en que entran en escena reyes y emperadores. Hechos de Roldán desempeñan a menudo especialmente un gran papel en ellas. Los actores son jóvenes de ambos sexos, que en su mayoría no saben leer; les instruyen personas, que llaman *Instituteurs des acteurs des pastorales*, pero que de ordinario son también aldeanos. El instructor es también, según genuina costumbre clásica, la mayoría de las veces el autor de la pieza. La representación se verifica a cielo abierto, en Mauléon, la cabeza del distrito, de ordinario en la plaza de paseo de la ciudad, una avenida sombreada de altos tilos, la dicción es en parte

cantada, en parte recitada, la entrada es gratis, los forasteros, hacia los que los suletanos son en general muy atentos toman los primeros puestos»³.

Descripción que después de casi dos siglos se mantiene en lo fundamental. Tras Humboldt, Joseph Augustin Chaho, suletino que conocía desde dentro todo el fenómeno de la pastoral, le consagrará varios capítulos en varias de sus obras⁴.

Menciona Chaho los títulos de las diversas pastorales que son los siguientes: *Abraham, Moysé, Nabucodonosor, Bacus, Alexandre, Saint Pierre, Saint Jacques, Saint Alexis, Saint Roch, Sainte Agnès, Sainte Catherine, Sainte Hélène, Sainte Geneviève, Sainte Engrâce, Jean de Calais, Jean de Paris, Clovis, Les quatres fils d'Aymon, Thibaut, Godefroy de Bouillon, Richard duc de Normandie, Mustapha, Les douze Pairs de France, Charlemagne y Napoleón*.

Un repertorio de veinticinco pastorales que coincide plenamente con el inventariado por Hérelle. Nos habla Chaho del famoso director de pastorales, el *errejenta* Saffores copaisano de Tardets. De cómo los clérigos no asistían a estas representaciones, dada la proliferación de escenas escabrosas y el lenguaje procaz de los satanes. Y de cómo considera que si en un principio había escrito que tenían dichas obras un milenio de antigüedad, analizando el prólogo, ve que se halla declamado en un tono y un gusto idénticos a los de la melopea griega, lo que le hace suponer que los suletinos tuvieron la primera idea de sus tragedias al contemplar representaciones análogas, griegas y latinas en Roma.

Francisque Michel en su famosa obra *Le Pays Basque, sa population sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*⁵, también analiza el teatro popular suletino, y al tratar de las pastorales, considera que el origen hay que buscarlo en los misterios y los cantares de gesta, así como en la famosa *Bibliothèque Bleue* de literatura popular. Cree que no se pueden datar con exactitud las primeras representaciones, y que por ciertos detalles, que no especifica, parecen ser más que puras imitaciones de los misterios, una creación indígena.

Otro gran estudioso de la lengua vasca, el profesor en lenguas orientales en París, Julien Vinson, también dedica un capítulo a la pastoral en un

³ Guillermo de HUMBOLDT, *Los Vascos...*, Auñamendi, San Sebastián 1975, 186.

⁴ Joseph Augustin CHAHO, *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des basques*, Paris 1836, 333-335; *Biarritz entre les Pyrénées et L'Océan, Itinéraire pittoresque*, Bayonne 1856, 122-132.

⁵ Francisque MICHEL, *Le Pays Basque...*, Paris 1857, 43-93.

estudio sobre literatura popular⁶, considerando que dicho teatro surge en la Edad Media, y que si los manuscritos han sido rehechos y recopiados múltiples veces, en el fondo no son sino imitaciones, traducciones y remodelaciones de los misterios franceses. Añade también, que no se trata de una particularidad vasca, sino que se trata de un fenómeno folklórico análogo al que han tenido también los catalanes, gascones, bearneses y bretones.

Un vascólogo inglés, Wentwort Webster en una ponencia presentada en el Congreso de San Juan de Luz celebrado en 1897⁷, analiza los trabajos de los investigadores anteriores y compara la lista de pastorales vascas con la de los misterios bretones hallando enormes coincidencias y clasificando dicho repertorio en los siguientes temas:

1. Ciclo Bíblico.
2. Ciclo Hagiográfico.
3. Ciclo clásico, greco-latino.
4. Ciclo de cantares de gesta, novelas de caballerías y narraciones folklóricas.
5. Farsas, y
6. Nuevas pastorales.

Webster también hace hincapié en las semejanzas con el teatro griego, de cómo se representan ambos al aire libre, de cómo tienen un prólogo y un epílogo, de cómo el verso y la danza son inseparables, y de cómo el rol del coro lo asumen los satanes... Dice:

«Es curioso observar que el teatro en la Edad Media se parece más al teatro griego que al teatro clásico francés. El misterio se parece al dra-

⁶ Julien VINSON, *Folklore du Pays Basque, Les littératures populaires des toutes les nations, Traditions, légendes, contes, chansons, proverbes, devinettes, superstitions*, T, XV, Paris 1883, 309-378.

⁷ Wentwort WEBSTER, «Les pastorales basques», *La Tradition au Pays basque*, Congrès de Saint-Jean-de-Luz 1897, Reed., Elkar, San Sebastián 1982, 243-265.

ma griego al menos en este punto, que celebra también la historia de los dioses y de los semidioses... Como en el fondo de cada tragedia griega vemos la figura medio escondida del Destino, de la Fatalidad, y de esta ley suprema a la que los dioses también como los mortales se hallan obligados a someterse. Así, mediante la introducción de los satanes y de los turcos toda pastoral deviene, cualquiera que sea el tema accidental, en un episodio del bien y del mal, de la guerra entre Satán y el buen Dios, donde, como es sabido, siempre vencerá este último, pero donde el vencido jamás se rendirá»⁸.

Si el siglo XIX supuso un auge enorme en los estudios de la literatura vasca, el siglo XX no le irá a la zaga, y así nos hallamos a comienzos de éste con un judío ciego, Albert León, que presenta su tesis complementaria de doctorado en la Sorbonne con un estudio sobre la pastoral *Hélène de Constantinople*, publicada en 1909 en París. Opina que no existe nada, ningún dato en la historia eclesiástica de las provincias vascas y sobre todo de la parte continental y especialmente de la Soule que dé pie a pensar que el teatro popular ha surgido del drama litúrgico, y que por lo tanto hay que buscar su origen en la literatura de cordel y en la corte de Pau⁹.

Y al fin llegó Georges Hérelle, en expresión de Haritschelhar. Profesor de filosofía en el Liceo de Bayona, en contacto estrecho con Gabriel d'Annunzio y Blasco Ibáñez, a quienes tradujo, tras un retiro anticipado pudo consagrarse enteramente a su investigación más amada: el teatro popular.

Hérelle intenta darnos una descripción etnográfica del fenómeno en diversos ensayos¹⁰. Su obra es punto de referencia obligado para todo estudioso de la pastoral. Nos habla de tantos y tantos aspectos recogidos durante el primer tercio del siglo que aquí nos vamos a limitar a señalar sólo algunos.

El **errejenta**, en francés *instituteur*, es a la vez autor y director de la obra. Más que director de teatro podría considerarse como un director de orquesta, ya que se halla presente en el escenario y da las órdenes oportunas de entradas y salidas de los actores y de la música a base de un sistema de banderas. Es el conservador del patrimonio, de los numerosos *cahiers*, donde se hallan copiados los textos. Recopiaba y remodelaba los manuscritos antiguos según las oportunidades. Dirige todos los ensayos, la preparación del escenario, en fin, es un auténtico hombre de teatro al viejo estilo, y

⁸ Wentworth WEBSTER, *op. cit.*, p. 243.

⁹ Albert LÉON, *Une pastorale basque. Hélène de Constantinople*, Paris 1909.

¹⁰ Georges HÉRELLE, *La représentation des pastorales à sujets tragiques*, Paris 1923.

—, *Les pastorales à sujets tragiques, technique des pièces. Histoire du répertoire*, Paris 1926.

—, *Le répertoire du théâtre tragique. Catalogue analytique*, Paris 1928.

pertenece al mundo rural suletino compuesto de agricultores y artesanos. Raramente es un maestro.

Fiel a la tradición general de la Edad Media, la Pastoral no admitía la mezcla de sexos entre actores. Así los personajes femeninos son representados por jóvenes travestidos. La única excepción, parece ser, se dio en la época de la revolución francesa, en una pastoral, *Clovis*, en la que participaron dos ciudadanas, las hijas de Etchecoin y Etcheverry. Hoy día, evidentemente ha cambiado esta situación.

Los jóvenes que han decidido representar la pastoral de acuerdo con el *errejenta* eligen el protagonista, *sujeta*, que es seleccionado por una serie de características entre las que la voz es la más importante. Los mejores danzarines serán los que lleven a cabo el rol de los satanes y los turcos serán representados por aquellos que tengan el aspecto más rudo, mayor talla y voz más bronca. Los ángeles serán unos mozalbetes de diez a doce años.

Hasta la primera guerra mundial la mayoría de los actores eran iletrados, pero solían poseer en algunos casos una memoria extraordinaria. Cuenta Marcelin Heguiaphal, descendiente de una familia de *errejentak*, interrumpida por lo menos desde el siglo XVIII, que el actor principal de Napoleón, en 1927, debía memorizar más de seiscientas cuartetos, y que toda la vida se le conoció con el apodo de Napoleón.

Como hemos visto perfilado en Webster, hay siempre dos mundos opuestos en la pastoral, el del bien y el del mal. Hérelle, distingue, sin embargo, tres: el mundo divino, el mundo satánico, y el mundo humano.

Ni Dios, ni Cristo aparecen nunca representados. Se podría hallar incluso una cierta repugnancia a darle una figura a la divinidad. Son los ángeles —niños—, los que dan el mensaje de los mandatos divinos, reconfortan a los mártires y llevan a los justos al cielo.

Satán se halla acompañado de diversos servidores, cuyos nombres varían: Júpiter, Bulgifer, Belzebuth, Astaroth... Son a la vez diablos, bufones y danzarines. Favorecen a los malos y llevan los turcos al infierno. Vestidos de chaqueta roja engalanada en oro, salen siempre por la puerta izquierda (derecha del espectador), mientras que los buenos salen siempre por la derecha. Aunque hay quien considera que tienen una función puramente coreográfica y que no tienen ninguna malignidad, por lo que más que *satans* deberían ser llamados *sautants*, su lenguaje es tan picante y procaz que fue durante mucho tiempo la causa de que el clero no asistiera a las pastorales. Pierre Lafitte¹¹, crítico literario, en 1922 aparece partidario de que los diálogos entre satanes se abrevien, precisamente porque su lenguaje era extraordinariamente bajo y soez. Sin embargo, en 1952, cuando Marcelin He-

¹¹ Pierre LAFITTE, «Pastorales», *Gure Herria*, Bayonne 1922.

guiaphal dirige *Jeanne d'Arc*, considera que se ha castrado la función de los satanes, convirtiéndolos en meras figuras de danza.

Hay un dato sobre los satanes que pienso no ha sido señalado anteriormente por los estudiosos de este teatro, y es que los satanes no cantan, sino que únicamente bailan y dialogan. La explicación podría hallarse en lo anotado por Francesc Massip a propósito del repertorio musical del teatro medieval catalán¹², y es que en el *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen (1098-1179) se le niega al diablo la facultad de la música, ya que se entiende que la música es la expresión de la Armonía, y que por lo tanto esta armonía no puede concedérsele a aquel que intenta precisamente arrebatársela al hombre.

El conocido director y actor Boadella en una entrevista que le hice para la Revista *Antzerti* se expresaba en estos términos sobre los satanes:

«Uno observa que incluso aquí en Cataluña en los Pastorales o en las Pasions, que cuando sale el diablo es cuando surge el auténtico teatro y la gente disfruta, y es lo que está esperando ver. Porque el mal es más espectacular que el bien, que adolece de algo, es más afeminado y acaramelado. Esto para mí es una teoría teatral. El mal es siempre más espectacular, tiene más colorido y más rasgos folklóricos»¹³.

El mundo humano se halla dividido en dos bandos: los cristianos (o sea, los azules), y los turcos (los rojos). El Papa, los cardenales, los obispos, los curas, los eremitas, los reyes, los guerreros y los nobles pertenecen a la primera categoría, mientras que los turcos con sus reyezuelos y salvaje soldadesca pertenecen al segundo. Los reyes turcos se hallan encasquetados con una *koha* (< corona) llena de espejitos brillantes, lo que les diferencia, a parte del rojo, de los cristianos.

La regla del simbolismo de los colores se aplica también a los personajes femeninos. Si una mujer se halla vestida de blanco y lleva una cinta roja es señal inequívoca que pertenece al bando de los turcos. Incluso en alguna ocasión, como en la Pastoral *Abraham*, los rebaños de ovejas que suben al escenario se distinguen por el color de la cinta que les cuelga. Los rebaños de Abraham llevan el distintivo azul y los de Loth el rojo.

La puesta en escena de la obra que duraba antiguamente hasta diez horas

¹² Francesc MASIP, «El repertorio musical en el teatro medieval catalán», *Revista de musicología*, X, núm. 3, Madrid 1988, 722.

¹³ Patri URKIZU, «Impresiones de Boadella sobre la Pastoral Vasca», *Antzerti Berezia*, 4, San Sebastián 1983, 2.

se ha ido reduciendo a unas tres horas y media, que con una cantinela constante resulta bastante monótona, pero que de vez en cuando se rompe con la participación de los satanes y los coros.

Hérelle, al catalogar los manuscritos que pudo consultar, nos dice que unos cien se hallan en bibliotecas particulares y otros cien en bibliotecas públicas, como las de La Nacional de París, las Municipales de Burdeos y Bayona, así como la del Museo Vasco de esta última ciudad.

Su clasificación de temas es la siguiente:

- a) **Ciclo del Antiguo Testamento:** *Abraham, Jacob, José, Moisés, Josué, Sansón, David, Job, Daniel, Judith, Holofernes, Jeremías y Ester.*
- b) **Ciclo del Nuevo Testamento y de la Iglesia Primitiva:** *San Juan Bautista, La Natividad, El hijo pródigo, San Pedro, San Andrés, Santo Tomás, Santiago el Mayor, San Esteban, Nerón, Santa Verónica, La destrucción de Jerusalén, El judío errante, San Clemente, y el Papa Virgilio.*
- c) **Ciclo de Vidas de Santos:** *San Zósimo, San Eustaquio, Santa Eufemia, San Justín, San Sebastián, Santa Margarita, Los tres mártires, Santa Agnes, Santa Lucía, Santa Engracia, San Juan Guerin, San Cyr y Santa Julita, Alejandro o los cuarenta mártires, San Julián de Antioquia, Santa Catalina, San Blas, San Antonio, San Abraham eremita, Santa Úrsula, San Alexis, San Jerónimo, San Juan Calybita, San Anastasio, San Bertrand de Commings, San Roque, Santa Elisabeth de Portugal, San Claudien y Santa Marsimisa o Mustafá el Gran Turco.*
- d) **Ciclo de la Antigüedad Profana:** *Edipo y Astiage.*
- e) **Ciclo de los Cantares de Gesta:** *Carlomagno, Los cuatro hijos de Aymon, Roland, y Jerusalén liberada o Godefroy de Bouillon.*
- f) **Ciclo de Novelas de Aventuras:** *Roberto el diablo, Helena de Constantinopla, Genoveva de Bravante, Pierre de Provence, Jean de Paris, Celestina de Saboya, Jean de Calais, La princesa de Cachemire, y Dorimena y el príncipe Osmán.*
- g) **Ciclo de Historia Legendaria:** *Clovis, Clotario, María de Navarra, Thibaut conde de Champagne, San Luis, Los hijos de San Luis, Bajazet, Juana de Arco, Luis XI, Francisco I, Carlos V, Henri IV, Cartouche, Kouli-Khan, Bonaparte, Napoleón...*

De los casi cien títulos mencionados por Hérelle sólo se han conservado

cincuenta y nueve. Del siglo XVIII nos quedan trece pastorales diferentes y sólo una de ellas se ha publicado. Del siglo XIX treinta y seis, y del XX cuarenta y dos.

En el siglo XX podemos diferenciar claramente dos etapas. Una que va hasta mediados de siglo, y más exactamente hasta el inicio de la segunda guerra mundial, y otra desde 1950 hasta hoy.

La evolución de los temas es clara y evidente. Los temas religiosos descienden de diez a dos, los de historia de Francia de ocho a dos, y en cambio los de historia del País Vasco ascienden de dos a quince. Aparece también una pastoral representada por mujeres en 1979, *Ximena*, que trata de la vida de la mujer del Cid, en una remodelación creada por Pierre Bordazarre, sobre la obra de Pierre Corneille.

Matalas, Berterretche, Etchahun, Sancho Azkarra, Chiquito de Cambo, Pette Bereter, Maitena Basaburu, Iparragirre, Oihenart, Chaho, Zumalakarregi, Abbadie, Harizpe, Xalbador son ahora los temas de las pastorales y han suplantado a los santos y héroes franceses.

¿Significa esto que la pastoral ha muerto, como dice Garamendi? Prefiero opinar con Haritschelhar, y pensar que el teatro popular desde su origen, porque ha sido representado por el pueblo y para el pueblo, se ha transformado en teatro nacional por su evocación del pasado histórico o legendario. Si antes era la escuela del pueblo desde el punto de vista religioso, ahora se ha convertido en la escuela donde el pueblo aprende la historia de su País, de sus personajes, y aprende a amar la lengua y la literatura que ha sabido mantener y conservar tan extraordinariamente el pueblo suletino.

Así pues, tanto las farsas chariváricas cambiando de temario pero manteniendo su capacidad crítica y de diversión, así como la pastoral acomodándose a los nuevos tiempos representan la fortaleza y la vitalidad de un pueblo que ha sabido hacer frente a las nuevas situaciones como lo supieron hacer en tiempos de los romanos aquellos vascones de los que Schuchardt decía «...los vascos podrían enaltecer su lengua por haberse apropiado, sin perder su primitiva originalidad todo lo extraño que precisaba y apetecía... Si el vascuence hubiera pretendido permanecer tal como estaba en la época prerrománica ya no existiría».

Pensamos, sin embargo, con Garamendi¹⁴ en que es urgente una labor crítica textual que fije correctamente las relaciones genéticas entre los manuscritos, la identificación —caso de ser posible— de los autores y refundidores, las pautas tipográficas más adecuadas para la edición de los textos, etcétera. Sólo a partir de ahí podrá procederse a un estudio desde otros puntos de vista.

¹⁴ Arene GARAMENDI, «El teatro folklórico vasco: perspectivas de investigación», *II Congreso Mundial Vasco*, Vitoria 1987.

Por tanto, es una labor de infraestructura, la más necesaria y urgente, ya que la labor iniciada por Vinson en 1891 con la publicación número uno de su colección de pastorales, no tuvo continuadores.

Sería, pues, muy de desear como decía Michelena¹⁵ que en adelante prejuicios y estrecheces intervinieran menos en el estudio de nuestra literatura, y que los deseos expresados hace siglo y medio por Michel y reiterados por Hérelle se vean realizados antes de que las pérdidas ya abundantes, sean mayores e irreparables.

¹⁵ Luis MICHELENA, *Historia de la Literatura Vasca*, Minotauro, Madrid 1960.